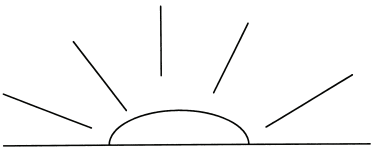
Perspektiven 24

Linda Karlsson Hammarfelt,
Edgar Platen, Petra Platen (Hg.)

Von neuen Blicken auf die frühe Nachkriegszeit

Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur

iudicium



PERSPEKTIVEN
NORDEUROPÄISCHE STUDIEN
ZUR DEUTSCHSPRACHIGEN LITERATUR UND KULTUR

herausgegeben von

Edgar Platen (Göteborg)
Mirjam Gebauer (Aalborg)
Thorsten Päplow (Kristiansand)
Christoph Parry (Helsinki)

Band 24

Von neuen Blicken auf die frühe Nachkriegszeit

Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (XIII)

herausgegeben von

LINDA KARLSSON HAMMARFELT
EDGAR PLATEN
PETRA PLATEN

Unter Mitarbeit von
ANNE SCHUMACHER

iudicium

Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-86205-770-2
ISSN 2363-6939
ISBN 978-3-86205-897-6 (Open Access / PDF)

© IUDICIUM Verlag GmbH München 2024
Dauthendeystr. 2, 81377 München
E-Mail: info@iudicium.de
Druck: Gyomai Kner Printing House Co. Ltd.

www.iudicium.de

Inhaltsverzeichnis

Edgar Platen
Vorwort: Frühe Nachkriegszeit heute 7

Gudrun Heidemann
Doppelexistenzen in der österreichischen und deutsch-deutschen Nachkriegszeit. Fiktionalisierte Biografien von Alois Hotschnig und Matthias Lehmann 11

Albert Meier
Diese Normalität der Nachkriegsjahre. Populargeschichtsschreibung (westdeutsch) in Carmen Korns *Zeiten des Aufbruchs* 30

Edgar Platen
„*Nichts geht über Bärenmarke*…". Erinnernd erfundene Nachkriegszeit in Gerhard Köpfs Roman *Das Dorf der 13 Dörfer* (2017) 39

Elisabeth Herrmann
Erinnern als letzte Gelegenheit. Oder wie bewahrt man eine Zeit des Verschweigens vor dem Vergessen? Frank Witzels Roman *Direkt danach und kurz davor* (2017) 52

Caroline Merkel
„Ich bin nur ein Kind" – Elemente fantastischen Erzählens in Harald Martensteins *Heimweg* und Georg Kleins *Roman unserer Kindheit* 70

Frank Thomas Grub
Von Fernsehgästen, Störstreifen und Zittermustern: Nachkriegszeit, Rundfunk und Fernsehen bei Kerstin Hensel und Kurt Oesterle 81

Anne Schumacher
‚Gott straft bis ins vierte Glied' – Transgenerationelle Schuld und Erinnern in Christoph Heins *Glückskind mit Vater* (2016) und Reinhard Kaiser-Mühleckers *Roter Flieder* (2012) 100

Inez Müller
Zu den Unwägbarkeiten des Erbes – Unzuverlässiges Postmemory-Erzählen in den Gesellschaftsromanen *Das flüssige Land* von Raphaela Edelbauer und *Dunkelblum* von Eva Menasse 112

MAIKE SCHMIDT
„Das wäre ein Roman gewesen, und Romanfiguren waren wir ja gerade nicht". Metahistoriographische Elemente in Ursula Krechels Roman *Landgericht* (2012) 127

BÄRBEL WESTPHAL
Entheimatet. Zwangsarbeiterkind im Nachkriegsdeutschland in Natascha Wodins *Irgendwo in diesem Dunkel* (2018) 141

STEFAN NEUHAUS
Ein Mädchen will nach oben: Nachkriegszeit in Ulla Hahns *Das verborgene Wort* (2001) 157

CHRISTOPH PARRY
Beklemmung und Diskriminierung im postfaschistischen Wien 171

GONÇALO VILAS-BOAS
Erinnerungen an Erinnerungen. Generationsvisionen in einigen Romanen Bernhard Schlinks 187

PETRA PLATEN
Der Blick der ‚Generation der Nachgeborenen' auf ihre Eltern – Ein Projekt der Selbsterfindung? Zu Peter Schneiders *Die Lieben meiner Mutter* 201

THORSTEN PÄPLOW
„Irland war für dich eher ein Fluchtort, das Gegenteil Deutschlands". Hugo Hamiltons *Die redselige Insel. Irisches Tagebuch* als literarische Fortschreibung einer Nachkriegsdiskussion 213

Anschriften 230

Edgar Platen

Vorwort: Frühe Nachkriegszeit heute

> Es gibt viele Gründe, die Fünfzigerjahre zu hassen.
> […]
> Es gibt aber auch viele Gründe, die Fünfzigerjahre zu lieben.[1]

Auffallen kann auf dem deutschen Buchmarkt der letzten ungefähr 20 Jahre der Erfolg von mehr oder weniger populärhistorischen Büchern, welche die frühe Nachkriegszeit aufgreifen, z. B. Sabine Bodes *Die vergessene Generation. Die Kriegskinder brechen ihr Schweigen* (2004; 31. Aufl. 2017) und *Nachkriegskinder. Die 1950er Jahrgänge und ihre Soldatenväter* (2011; 8. Aufl. 2016). Oder jüngst Miriam Gebhardts Band *Unsere Nachkriegseltern. Wie die Erfahrungen unserer Väter und Mütter uns bis heute prägen* (2022) sowie bereits früher *Als die Soldaten kamen. Die Vergewaltigung deutscher Frauen am Ende des Zweiten Weltkrieges* (2015) und *Wir Kinder der Gewalt. Wie Frauen und Familien bis heute unter den Folgen der Massenvergewaltigungen bei Kriegsende leiden* (2019). Oder Florian Hubers *Kind, versprich mir, dass du dich erschießt. Der Untergang der kleinen Leute 1945* (2015) oder *Hinter den Türen warten die Gespenster. Das deutsche Familiendrama der Nachkriegszeit* (2017). Oder Harald Jähners *Wolfszeit. Deutschland und die Deutschen 1945–1955* von 2019, wofür der Autor noch im gleichen Jahr den Preis der Leipziger Buchmesse (Sachbuch/Essayistik) erhielt.

Gemeinsam ist den genannten Büchern nicht nur ihr Verkaufserfolg auf dem Buchmarkt, sondern auch, dass sie sehr stark mit Zeitzeugenberichten und ähnlichen Dokumenten, z. B. Tagebüchern, arbeiten. Gerade dies verschafft ihnen einen Wiedererkennungswert, der zugleich ihre Popularität fördert. Dabei verschiebt sich zugleich der historische Zeitbezug deutschsprachiger Gegenwartsliteratur – weg von der nationalsozialistischen Zeit, hin zur Nachkriegszeit. Diese Verschiebung scheint eben auch methodologisch bestimmt, denn stehen wie bei solchen populären Formen der Geschichtsschreibung das Alltagsleben und die Zeitzeugenschaft im Vordergrund, wird klar,

[1] Florian Huber: *Hinter den Türen warten die Gespenster. Das deutsche Familiendrama der Nachkriegszeit*. 2. Aufl. München 2019. S. 9f. – Vgl. zum angesprochenen historischen Zeitrahmen zuletzt: Nicole Mattern, Stefan Neuhaus (Hg.): *Handbuch Literatur und Kultur der Wirtschaftswunderzeit*. Berlin, Boston 2024.

dass die Opfer und Täter der nationalsozialistischen Zeit altersbedingt immer weniger werden und sich der Fokus des ‚kommunikativen Gedächtnisses' mehr und mehr auf die Erinnerungen der damals noch jungen Erwachsenen in der Nachkriegszeit bzw. der erst in dieser Zeit Geborenen richten. Die genannten Bücher arbeiten also eher mit am kommunikativen als am kulturellen Gedächtnis. Deshalb auch ihre methodische Nähe zum Alltagserleben und zur mündlichen Überlieferung innerhalb der letzten drei Generationen, also etwa der letzten 80 Jahre.[2] Das kommunikative Gedächtnis ist eine Arbeit an der kulturellen Identität der jeweils aktuellen (meist jüngeren) Generation in Auseinandersetzung mit der Geschichte der Eltern, Großeltern und entsprechender Zeitzeugen.

Selbstverständlich sind neben solchen theoretischen Modellen aus der Gedächtnisforschung auch andere Erklärungen für die Verschiebung des historischen Fokus denkbar, z. B. dass aufgrund des historischen Abstandes zum Nationalsozialismus und seinen Verbrechen das Tabu, auch das Leiden der Täternation während und nach dem Zweiten Weltkrieg darzustellen, abnimmt. Eine Tendenz zur Historisierung des Nationalsozialismus und seiner (spezifischen) Verbrechen ist bereits seit Mitte der 1980er Jahre allein am Beispiel des Historikerstreites erkennbar und verstärkt sich nach dem Mauerfall.

Dieser Streit ist beispielsweise wieder anwesend in den politischen wie auch geschichtstheoretischen Diskussionen um eine „Doppelte Vergangenheitsbewältigung" direkt nach der Deutschen Vereinigung.[3] Eine solche würde nicht allein den Nationalsozialismus, sondern zugleich die DDR-Geschichte historisieren. Die Nachkriegsgeschichte und ihre Ordnungskategorien wären damit spätestens seit Beginn der 1990er Jahre zu ihrem Ende gekommen, und zwar nicht allein in Deutschland, wovon das international diskutierte ‚Ende der Geschichte' zeugt, womit nicht die Geschichte selbst, sondern unsere bisherigen Ordnungskategorien gemeint sind. Jedenfalls wäre damit auch ein neuer Blick auf die Nachkriegsgeschichte jenseits der bisher als gültig angenommenen Ordnungskategorien freigegeben. So verwundert nicht, dass zahlreiche literatur- und kulturtheoretische Debatten die 1990er Jahre kennzeichnen, in denen es nicht allein um eine Bewertung der DDR-Literatur geht. Vielmehr ist diese nur ein Teil der Streitigkeiten um die Bewertung der Nachkriegsgeschichte, z. B. in Botho Strauß' *Anschwellender Bocksge-*

[2] Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999. Harald Welzer: *Das kommunikative Gedächtnis*. München 2017.

[3] Vgl. als Überblick dieser Debatte: Carola S. Rudnick: „Doppelte Vergangenheitsbewältigung". In: Torben Fischer, Matthias N. Lorenz: *Lexikon der „Vergangenheitsbewältigung" in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*. 3. überarb. u. erw. Aufl. Bielefeld 2015. S. 303–307.

sang (1993), in Martin Walsers *Friedenspreisrede* (1998), in der von W. G. Sebald ausgelösten „Luftkrieg"-Debatte (1999) usw. – nicht zu vergessen alle Denkmalstreitigkeiten in dieser Zeit. In diesen Kontext passen dann auch die oben angeführten historischen ‚Sachbücher'. Dabei kann ins Auge fallen, dass insbesondere die genannten Bücher von Sabine Bode (*Die vergessene Generation* und *Nachkriegskinder*) seinerzeit ‚*Spiegel*-Bestseller' waren, was nicht nur ein Hinweis auf die Verkaufszahlen ist. Sie passten seinerzeit auch zu der „Erinnerungsoffensive" des Magazins, die spätestens seit Anfang 2002 „Die Deutschen als Opfer" zeigte.[4] In diesen Zusammenhang gehören ebenso drei *Spiegel*-Serien, die auch als Buch erschienen: *Die Flucht* (2002), *Als Feuer vom Himmel fiel* (2003) und *Die Gegenwart der Vergangenheit* (2004). Hierbei kann durchaus angemerkt werden:

> Die *Spiegel*-Serien spielen eine nicht zu unterschätzende Rolle in der Konsensverschiebung im Diskurs über das ‚Dritte Reich'. Die vom *Spiegel* zu Beginn des neuen Jahrtausends aufgegriffenen Themenfelder wie Bombenkrieg und Vertreibung, aber auch die Dämonisierung Hitlers zeigen, dass die zeitgenössische Wahrnehmung mehr um deutsches Leid kreiste, die deutsche Schuld dagegen als nahezu ‚abgearbeitet' galt.[5]

Hält also Thomas Anz' frühzeitige Diagnose, die einen politischen Stimmungswechsel nahelegt?

> Die Versuche, das Jahr 1989 oder 1990 zum symbolischen Datum eines Generationenwechsels und einer literarischen Epochenzäsur zu machen, waren zu weiten Teilen erfolgreiche Versuche, einen antiintellektuellen bzw. rechtsintellektuellen Diskurs zu etablieren, der den Aufbruch einer Neuen Linken um 1968 mit umgekehrten politischen Vorzeichen simulierte, als Aufbruch einer Neuen Rechten um 1990.[6]

Damit sind zumindest zwei Erklärungsmöglichkeiten für das angerissene Phänomen angedeutet – einmal eine eher theoretische im Sinne eines altersbedingten notwendigen Wandels des kommunikativen Gedächtnisses, einmal eine, die sich eher auf politische Veränderungen bezieht, welche sich natürlich auch auf die Geschichtsschreibung, insbesondere die populäre, auswirkt. Vielleicht gehören auch beide Erklärungsmöglichkeiten zusammen oder es gibt ganz andere.

---

[4] So ein Artikel von Hans-Joachim Noack betitelt, in: *Der Spiegel*. 13, 2002. S. 36–39.
[5] Chantal Russo: „*Spiegel*-Serien: Deutsche Opfer". In: Fischer/Lorenz, S. 379f.
[6] Thomas Anz: „Epochenumbruch und Generationenwechsel. Zur Konjunktur von Generationenkonstruktionen seit 1989". In: Gerhard Fischer, David Roberts (Hg.): *Schreiben nach der Wende. Ein Jahrzehnt deutscher Literatur. 1989–1999*. Tübingen 2001. S. 31–39, hier S. 37f.

Auf jeden Fall kann man den Eindruck gewinnen, dass es dieses neue Interesse an der Nachkriegszeit gibt, die trotz ihrer immensen und folgereichen historischen Ereignisse in ihren Folgejahren nur selten im Vordergrund des zeit- und literaturgeschichtlichen Interesses bis in die 1990er Jahre hinein stand.[7] Gesellschaftlich wahrgenommen wurde die frühe Nachkriegskultur als eine Zeit des Schweigens und Verschweigens nach dem Zweiten Weltkrieg, dem Nationalsozialismus und der Shoah. So verwundert kaum, dass das in (West-)Deutschland schnell einsetzende Wirtschaftswunder sozialpsychologisch auch immer wieder als Verdrängungsversuch beschrieben wurde. Die Auseinandersetzung und Bearbeitung in Schuld und Schuldverstrickungen aus der Zeit des Nationalsozialismus ging in der deutschen Gesellschaft – von Ausnahmen abgesehen – insgesamt nur schleppend voran und erreichte eine größere Öffentlichkeit erst zur Zeit der Studentenbewegung.

Den vorliegenden Beiträgen geht es jedoch nicht um kulturelle und literarische Entwicklungen in der Nachkriegszeit, sondern vielmehr um Darstellungen derselben in heutiger Gegenwartsliteratur. Findet sich also in der deutschen Gegenwartsliteratur eine vergleichbare Präsenz der Nachkriegszeit wie in der oben angerissenen populären Geschichtsschreibung? Diese Frage stand im Vordergrund der internationalen literaturwissenschaftlichen Tagung *Darstellungen deutscher Nachkriegsliteratur und -kultur in der Gegenwartsliteratur*, die vom 5. bis 7. Oktober 2023 an der Universität Göteborg stattfand. Ermöglicht wurde die Konferenz durch die finanzielle Unterstützung der Stiftung *Gunvor och Josef Anérs stiftelse* (Stockholm), der an dieser Stelle nachdrücklich gedankt sei. Wir danken weiter für die großzügige Übernahme der Druckkosten der Stiftung *Olle Engkvists Stiftelse* (Stockholm).

[7] Das neue gegenwärtige Interesse an der Nachkriegszeit kann man auch (zumindest ein wenig) auf dem schwedischen Buchmarkt erkennen. So erschien Jähners *Wolfszeit* in schwedischer Übersetzung unter dem Titel *Vargtider. Livet i Tyskland efter Tredje rikets fall 1945–1955* bereits 2021 und in 2. Aufl. bereits 2022 sowie Miriam Gebhardts *Als die Soldaten kamen* schnell übersetzt 2017 als *När soldaterna kom. Våldtäkterna mot tyska kvinnor vid andra världskrigets slut*. Bereits 2016 erschien von Elisabeth Åsbrink der Band *1947*, der sich nicht allein auf die deutsche Nachkriegszeit bezieht, sondern die Anfänge einer weltweiten Neuordnung nach Kriegsende beschreibt und deshalb wohl auch zurecht in der deutschen Übersetzung (2018) den Untertitel *1947. Als die Gegenwart begann* hinzugefügt bekam (der Untertitel findet sich nicht im schwedischen Original).

Gudrun Heidemann

Doppelexistenzen in der österreichischen und deutsch-deutschen Nachkriegszeit. Fiktionalisierte Biografien von Alois Hotschnig und Matthias Lehmann

1. Rückblicke auf Doppelleben

Sowohl in Alois Hotschnigs *Der Silberfuchs meiner Mutter* als auch in Matthias Lehmanns *Parallel* – beide von 2021 – werden Biografien aus zweiter Hand fiktionalisiert. Beide Autoren reflektieren dieses und weitere ‚Doppelleben' ihrer Held:innen dies- und jenseits geografischer wie zeitlicher Grenzen in vielfältiger Weise.

Der Roman von Hotschnig, geboren 1959, erzählt die Überlebensgeschichte des Kriegskinds Heinz Fritz, Sohn eines Vorarlberger Obergefreiten und einer Krankenschwester aus Norwegen, die dort als ‚Nazi-Hure', später in Hohenems, wo man sie als Schwangere zunächst freundlich empfängt, als ‚Norweger-Hure' diffamiert wird. In ihrem Lebenslauf wie in demjenigen von Heinz tauchen immer wieder Lücken, Ungereimtheiten und Korrekturen auf, was sich im Erzählfluss widerspiegelt. Die titelgebende Mutter leidet unter einer Nervenkrankheit, die ihr zeitweiliges Zusammenleben mit dem Sohn und seine Identitätssuche, bei der er erst sechzigjährig seinen leiblichen Vater kennenlernt, prägt. Zu dieser Doppelexistenz gehört auch die schauspielerische Verarbeitung der verstörenden Erlebnisse, die Heinz Fritz durch seine Mutter praktiziert und als professionelle Theaterkarriere fortsetzt. Als Parallelwelten erweisen sich neben eingeübten Schauspielszenen ebenso das mütterliche Leben, dem Heinz erzählend nachspürt, und sein eigenes, das der Roman buchstäblich aufzeichnet.

In seinem Comic blickt Lehmann, geboren 1983, mit Karl Kling auf eine nach vermeintlicher Normalität strebende Nachkriegszeit zurück. Als Rentner versucht Kling, seiner ‚verlorenen' Tochter einen Brief zu schreiben, was zu zahlreichen Retrospektiven führt, in denen sein Doppelleben als Familienvater und Homosexueller im patriarchalen Nachkriegsdeutschland westlicher und östlicher Groß- wie Kleinstädte offenbar wird. Mit grauen Aquarellzeichnungen wird der noch vom Nationalsozialismus geprägte Zeitgeist – insbesondere der

Umgang mit den als ‚warme Brüder' bezeichneten nicht-heteronormativen Männern – eingefangen. In den Parallelwelten wird Kling ebenso als Familienvater wie als Junggeselle ins Bild gesetzt, was mit grafischen Mitteln zu zahlreichen Zeitsprüngen und Ortswechseln führt. Der briefliche (Selbst)Erklärungsversuch gewährt buchstäblich Einblicke in brüchige Lebensepisoden zwischen Öffentlichem und Intimem. Als Bilanz lassen sich keineswegs nur zwei gescheiterte Ehen ausmachen, sondern es wird vor allem eine unüberwindbare Zerrissenheit sichtbar, die der Comic als fiktionalisierte Lebensgeschichte vor dem Panorama einer homophoben Nachkriegsgesellschaft markiert.

Sowohl der ‚Mutterroman' als auch der ‚Vatercomic' erzählen von Doppelexistenzen als Folge menschenfeindlicher Umfelder, von instabilen Familiengeschichten, die noch vom Krieg geprägt sind und gerade dadurch Verschüttetes als solches präsentieren. Hypothetisch sind die hiermit einhergehenden Parallelwelten als Halbwahrheiten für die Nachkriegszeit symptomatisch.

In der Tagungsbeschreibung wurde gefragt: „Verschiebt sich etwa das Bedürfnis nach historischer Zeitzeugenschaft inzwischen weg von den immer weniger werdenden Zeitzeugen des 2. Weltkrieges und der Shoah hin zu den immer älter werdenden Zeitzeugen der frühen Nachkriegszeit?" Im Falle vorliegender Beispiele ist dies zu bejahen. So heißt es in Hotschnigs Danksagung: „Dieses Buch gäbe es nicht ohne die Begegnung mit dem Schauspieler Heinz Fitz, der es mir erlaubt hat, entlang seiner Lebensgeschichte diesen Roman frei zu entwickeln".[1] Jener Heinz ist im Erscheinungsjahr des Romans 79 Jahre alt. Fünf Jahre zuvor lernte Hotschnig seinen Helden kennen. Die Umstände werden beispielsweise in der österreichischen *Kulturzeitschrift* wie folgt geschildert:

> Im Dezember 2016 sah Alois Hotschnig im Fernsehen eine Sendung über ehemalige „Lebensborn"-Kinder. Der aus Kärnten stammende Schriftsteller hatte sich bereits in der Vergangenheit intensiv mit dem 1935 von Heinrich Himmler gegründeten Verein auseinandergesetzt, der bis Kriegsende unzählige schwangere Frauen, die von Soldaten der Wehrmacht und von Mitgliedern der SS ein Kind erwarteten, aus den besetzten Gebieten ins Deutsche Reich holte, um ihrer „arischen" Kinder habhaft zu werden. Von der Lebensgeschichte eines Mannes, der 1942 durch „Lebensborn" im Bauch seiner norwegischen Mutter von Kirkenes nach Vorarlberg kam, um wenige Monate später in Hohenems zur Welt zu kommen, war Hotschnig derart berührt, dass er diesem einen Brief, versehen mit der Frage schrieb, ob er sich vorstellen könne, die Hauptfigur in seinem nächsten Buch zu werden.[2]

[1] Alois Hotschnig: *Der Silberfuchs meiner Mutter*. Köln 2021. S. 223.

[2] Annette Raschner: „Alois Hotschnig: Der Silberfuchs meiner Mutter". In: *Zeitschrift für Kultur und Gesellschaft*. 1.10.2021. https://www.kulturzeitschrift.at/kritiken/literatur/alois-hotschnig-der-silberfuchs-meiner-mutter (25.12.23).

Diese Hauptfigur aus *Der Silberfuchs meiner Mutter* verfügt über schwammige Erinnerungen, die in dem Roman immer wieder revidiert werden, aber auch über ein, zunächst ein einziges Dokument, das bereits zu Romanbeginn einerseits detailliert, andererseits angesichts von Ereignissen nebulös wie folgt angeführt wird:

> Der *Lebensborn* hat sie heruntergeholt. Dieses Papier, das ich gefunden habe durch einen Zufall, darin ist die ganze Fahrt aufgezeichnet. […] Oslo, Kopenhagen, Berlin, München, Hohenems. Die Stationen, die *Abfahrt und Ankunft der Züge*. Aber das hat dann alles nicht mehr gestimmt, in Berlin ist etwas passiert, sie wurde verschüttet, so hat sie es gesagt.[3]

Mit folgender Aussage über den Vater wiederum setzt der Roman ein: „Bis ich mit sechzig Jahren, erst mit sechzig meinen richtigen Vater kennengelernt habe, diesen Anton Halbsleben in Hohenems, durch einen Theaterportier, der auch aus Hohenems war".[4] Es ist ein unvollständiger Satz, in dem bereits die lückenhaften Erinnerungen komprimiert sind.[5]

Auch Lehmann erfährt zufällig von dem Schicksal seines Helden. David Riegler zitiert den Autor: „Bei einem Gespräch mit meiner Freundin über unsere Großeltern erzählte sie mir, dass ihr Opa homosexuell gewesen sei. Trotzdem war er zweimal verheiratet. Mich interessierte die Spannung, die wohl in ihm gewesen sein muss".[6] Weil es über diesen Teil der Nachkriegsbiografie kaum Erzählungen, geschweige denn Dokumente zur homosexuellen Neigung gab, entschied sich Lehmann, Großteile dieser Lebensgeschichte zu fiktionalisieren, wofür intensive Recherchen über die Lebensumstände von Homosexuellen in der Nachkriegszeit der BRD und DDR notwendig wa-

---

[3] Hotschnig: *Der Silberfuchs*, S. 9 (kursiv i. O.). – Der Lebensborn e. V. war eine SS-Organisation für den Betrieb von Entbindungsheimen für ‚ausgewählte' Frauen. Ziel war die Kontrolle und Zunahme von Geburten ‚arischer Kinder' (vgl. Dorothee Schmitz-Köster: *Unbrauchbare Väter. Über Muster-Männer, Seitenspringer und flüchtende Erzeuger im Lebensborn*. Göttingen 2022; Ingrid von Oelhafen, Tim Tate: *Hitlers vergessene Kinder. Auf der Suche nach meiner Lebensborn-Vergangenheit*. Ditzingen 2020; Dorothee Schmitz-Köster: *Raubkind. Von der SS nach Deutschland verschleppt*. Freiburg, Basel, Wien 2018).

[4] Hotschnig: *Der Silberfuchs*, S. 7.

[5] Vgl. Gudrun Heidemann: „‚[D]ieses Dilemma, nicht immer zu wissen, woraus sich die Erinnerung an das eigene Erleben speist, hat mich interessiert' – ‚Doing Memory' mit Unsicherheiten. Ein Gespräch mit Alois Hotschnig". In: Gudrun Heidemann (Hg.): *Doing Memory Revisited. Transmediale und transgenerationale Aktualisierungen*. Göttingen 2024. S. 193–201, hier S. 194.

[6] David Riegler: „Der Comic ‚Parallel' erzählt von einer zerrissenen Biografie". In: https://fm4.orf.at/stories/3020293/#:~:text=Die%20schwarz%2Dwei%C3%9F%20gezeichnete%20Graphic,Brief%20an%20seine%20Tochter%20aufschreibt (22.12.23). Vgl. „Schwulsein im Wirtschaftswunderland. Matthias Lehmann im Gespräch mit Boussa Thiam". In: *Deutschlandfunkkultur*, 18.10.2021. https://www.deutschlandfunkkultur.de/graphic-novel-parallel-schwulsein-im-wirtschaftswunderland-100.html (22.12.23).

ren.[7] Mit Paragraph 175 Strafgesetzbuch (StGB) wurde Homosexualität kriminalisiert und staatliche Verfolgung von schwulen und bisexuellen Männern legitimiert. In der Bundesrepublik blieb dieser Paragraph in der Fassung aus dem Nationalsozialismus bis 1969 unverändert in Kraft. In der DDR wurden ab Ende der 1950er Jahre homosexuelle Handlungen unter Erwachsenen nicht mehr geahndet. 1968 setzte die DDR ein komplett neues Strafgesetzbuch in Kraft, das diese Praxis auch rechtlich entsprechend regelte.[8] Für Lehmanns Comic ist dies relevant, weil sein Held aus einer westdeutschen Kleinstadt nach Leipzig und später nach Frankfurt am Main zieht.[9]

In seinem Essay *Deutsche Meisterschaft* von 1969 konstatiert Heinrich Böll:

> Wir leben in einer Gegenwart, die alles Vergangene enthält. Ich weiß nicht, wer die barbarischen Wortbildungen ‚Bewältigung der Vergangenheit' und ‚Wiedergutmachung' zu verantworten hat. […] Ich glaube nicht, daß zwischen einem Deutschen und einem Juden meines Alters je Unbefangenheit entstehen kann. Es mag Freundschaft möglich sein, Vertrautheit, Unbefangenheit nicht.[10]

Für Böll ist es unmöglich, das Vergangene zu überwinden und dadurch zu ‚meistern', vielmehr ist das Vergangene noch immer anwesend und relevant. Unter vollends anderen Prämissen und auf unterschiedliche Weise zeigen dies auch die beiden Gegenwartsautoren Lehmann und Hotschnig, indem sie von den 1980er und späten 2010er Jahren aus die Nachkriegszeit fokussieren.

2. Befreiende und bedrückende Schauspielerei in der österreichischen Idylle

Wie bereits am Titel ersichtlich, verleiht Alois Hotschnig seiner Hauptfigur, dem Schauspieler Heinz Fitz seine Stimme. Zudem fügt er dem Nachnamen ein ‚r' hinzu – Heinz Fritz. Dieses Erzähler-Ich erinnert sich sprunghaft, so dass auch seine Biografie keineswegs chronologisch, sondern in zerstreuten Episoden präsentiert wird. In seiner Rezension unterstreicht Joachim Leitner:

[7] Vgl. Riegler: „Der Comic ‚Parallel'" sowie „Schwulsein im Wirtschaftswunderland".

[8] Vgl. Christian Schäfer: *„Widernatürliche Unzucht" (§§ 175, 175a, 175b, 182 a.F. StGB). Reformdiskussion und Gesetzgebung seit 1945*. Berlin 2006. S. 49–77; Günter Grau: „Liberalisierung und Repression: Zur Strafrechtsdiskussion zum § 175 in der DDR". In: *Zeitschrift für Sexualforschung*. 4, 2003. S. 323–341; Matthias Grimm: *Die Geschichte des § 175. Strafrecht gegen Homosexuelle*. Berlin 1990.

[9] Angemerkt sei in diesem Kontext, dass der Bundestag erst am Holocaust-Gedenktag 2023 queere NS-Opfer in den Mittelpunkt stellte.

[10] Heinrich Böll: „Deutsche Meisterschaft". In: Bernd Balzer (Hg.): *Böll, Heinrich. Werke, Bd. 2: Essayistische Schriften und Reden*. Köln 1978. S. 335–341, hier S. 338.

> Das Text-Ich ist mehr, [sic!] als eine um ein R erweiterte Version dessen, was man gemeinhin Realität nennt. Die Spuren der Realität sind vielmehr der Schlüssel zu einer Geschichte über das Erzählen von Geschichten. Der Erzähler sagt „ich". Er erinnert sich. Und der Text erklärt das „ich" und sein Erinnern zu Behauptungsversuchen. Dieses „ich" ist die Summe vieler „ichs", es speist sich aus vielen Stimmen, aus Erfahrenem und Angelesenem, aus sprichwörtlich Erprobtem und Zugeschriebenem. Dieses „ich" ist multiperspektivisch wie ein kubistisches Bild. Seine Geschichten widersprechen sich.[11]

Heinz war einige Jahre nach seiner Geburt von seiner Mutter getrennt, bis sie ihn 1946 über das Rote Kreuz fand. Ihr folgendes Zusammenleben in unterschiedlichen ‚Löchern' erinnert Heinz als schönste Zeit – insbesondere die Unterkunft bei einem alten jüdischen Ehepaar:

> [Mein] Freund Walter Fenz […] konnte mir viel erzählen. Auch das von der Familie Hörmoser hat er mit erzählt. Der Grund war, er fühlte sich schuldig, sein Leben lang, bis zum Ende. Er war der Einzige, den ich kannte, der sich als Nazi schuldig fühlte. Einer der wenigen. An ihm hielt ich mich fest. Und *der* hat gesagt, das waren Juden, und die haben sich später das Leben genommen. […] [D]er Druck ging ja weiter, auch *nach* ‚45 – es hat sich ja nicht geändert.[12]

Jahre später führte ein Freund den Teenager Heinz zur Metzgerei, die sein leiblicher Vater inzwischen betrieb. Diese wortlose Begegnung wird wie ein Theaterauftritt oder eine Filmszene geschildert:

> [Es] öffnete sich […] eine Tür, und ein Mann kam in den Raum mit zwei großen Fleischstücken auf den Schultern, die aus ihm herauswuchsen wie Flügel. Als ein riesiger Vogel stand er vor mir. […] Ich betrachtete ihn und sah, er betrachtete mich. Er *muss* mich erkannt haben. Ich war blond. Wie meine Mutter. Fast weiß. […] Doch schon mit der nächsten Bewegung schwang er sich auf mich zu […], das heißt,

[11] Joachim Leitner: „‚Der Silberfuchs meiner Mutter' von Alois Hotschnig: Keine einfache Geschichte". In: *Tiroler Tageszeitung*, 7.9.2021. Ähnlich heißt es in Ronald Pohls Rezension: „Hotschnigs Kunstgriff besteht in der vermeintlich mangelhaften Sortierung von Realitätspartikeln. Auf seiner Spurensuche sammelt der Erzähler ein Sortiment von Rechtfertigungen. Er bekleidet die Spukgestalt der eigenen Mutter mit dem ‚Silberfuchs', dem Pfand einer flüchtigen Begegnung, aus der nichts anderes resultiert als das Eingeständnis absoluter Kontingenz: ‚So vieles ist offen', gibt Heinz gegen Ende hin zu Protokoll" (Ronald Pohl: „Hotschnigs ‚Der Silberfuchs meiner Mutter': Das veruntreute Kind." In: *Der STANDARD*, 10.10.2021).

[12] Hotschnig: *Der Silberfuchs*, S. 12 (kursiv i. O.).

> er ging durch mich durch, ohne Widerstand ging er durch mich hindurch.[13]

Der anschließende Versuch einer brieflichen Kontaktaufnahme mit dem Vater wird mit einem Anwaltsschreiben quittiert: „Ich solle ihn in Ruhe lassen, *sonst würden andere Schritte unternommen*".[14]

Die unter Epilepsie leidende Mutter hingegen fliegt bei einem Anfall engelsgleich auf das Kleinkind Heinz zu, wenn sie in ihrem ersten Unterschlupf unter einem Dach zusammenleben:

> [I]mmer noch sehe ich sie, wie sie mir […] die steile Wendeltreppe herunter *entgegengeflogen* kam, schwerelos, unverwundbar, ihr Flug schien kein Ende zu nehmen, ihre Arme flatterten über das Geländer hinweg auf mich zu und über mich hinweg. […] Als sich ihre Augen öffneten, lächelte sie und versuchte, was eben geschehen war, zu einem Scherz oder einem Kunststück zu erklären. *Das habe ich doch gut gespielt*.[15]

Der spätere Schauspieler Heinz spielt diesen Anfall und weitere nach: „Meine erste Rolle war die Darstellung eines Anfalls".[16] Mutter und Sohn können sich verbalsprachlich nicht verständigen, wiederholt gibt die Mutter ihre Zweifel darüber zu verstehen, ob es sich wirklich um Heinz handelt. Im gemeinsamen Schauspielen allerdings finden sie zusammen, seit Heinz seiner Mutter ihre norwegische Ausgabe von Henrik Ibsens *Peer Gynt* mit der Bitte reichte, ihm daraus vorzulesen:

> Meine Mutter hat mir die Ase vorgespielt, Peer Gynts Mutter, die Szene von der *Himmelfahrt* seiner Mutter […]. In ihrem Zimmer, auf ihrem Bett mit diesem Buch auf dem Schoß brachte sie mich *spielend* noch einmal zur Welt. *Meine zweite Geburt*, und *diesmal* war ganz sicher *sie* die Mutter und *ich* war es, der gemeint war. […] Vor meinen Augen ist sie *in den Himmel* gefahren, und ich bin dabei *ins Leben* gekommen, für die Dauer einer Aufführung war es immerhin so.[17]

Diese Schauspieltherapie, die sich in dem späteren Beruf von Heinz fortsetzt, ist Ausdruck einer liebevollen Zuwendung in einer Sprache, die weder Kenntnisse des Norwegischen noch des regionalen österreichischen Dialekts – der Lustenauer Mundart – verlangt. Dies gilt etwa auch dann, wenn Gerd ihrem Sohn später für kindliche Auftritte vor seinen Freunden Bühnenvorhänge

[13] Ebd., S. 108f.
[14] Ebd., S. 110 (kursiv i. O.).
[15] Ebd., S. 144 (kursiv i. O.).
[16] Ebd.
[17] Ebd., S. 22 (kursiv i. O.).

näht.[18] Selbst der titelgebende Silberfuchs erweist sich in dieser Lesart als wichtige Requisite mit synekdochischer Aufladung: Er ist Pfand einer Liebesbeziehung, das Gerd als Geschenk von Anton, dem Vater von Heinz, nach Hohenems mitbringt. Zugleich steht er für eine unerfüllte Liebe. Wenn in der Kirche in Hohenems lauter Silberfüchse auszumachen sind, steht er auch für den Umgang mit den zahlreichen Liaisons von stationierten Wehrmachtsangehörigen. Aufbewahrt im mütterlichen Koffer erinnert er gleichzeitig auch an den abwesenden Anton, der seine Vaterschaft leugnete, sowie an Gerds beeinträchtigte Mutter-Rolle, die von der Reise aus Norwegen, insbesondere den Ereignissen in Berlin, und vielen weiteren belastenden Stationen geprägt ist.[19]

In Hotschnigs Roman erweist sich das Schauspiel des Schweigens als bedrückender Gegenpol zu den performativen Annäherungen zwischen Mutter und Sohn. Neben der ersten Vater-Begegnung betrifft dies Ermordungen von Jüd:innen bei ihren Fluchtversuchen über den Alten Rhein in die Schweiz: „Hinter vorgehaltener Hand wurde das erzählt, und wenn man nachfragte und Genaueres wissen wollte, war doch nichts zu erfahren".[20] Dagegen wurde Heinz zufolge in geschauspielerten Heimatfilmen gelacht – „ein Wiederaufbau-Lachen […], ein Wirtschaftswunder-Gelächter. Aber das Vergessen und Vergessen-Machen war doch immer dasselbe geblieben".[21] Dies betrifft u. a. Euthanasie-Maßnahmen, Deportationen aus Anstalten, wovon auch Gerd mutmaßlich bedroht war, brutale Enteignungen, Zwangsaussiedlungen, Vertreibungen von Jüd:innen, Zwangsarbeit, woran sich die übermäßig suizidal gestorbenen Freunde von Heinz zu Lebzeiten erinnern: „Als Kind hat man auch gewusst, dass die Ukrainer immer Sonnenblumenkerne in der Hosentasche haben, sagte er. Sonnenblumenkerne haben die genug bekommen scheinbar, denn uns Kindern haben sie auch hie und da welche zugesteckt".[22]

Insgesamt ist das einerseits therapeutisch-befreiende Schauspiel,[23] dem das bedrückende Schauspiel des ‚Vergessens und Vergessen-Machens' entgegengesetzt wird, als Leitmotiv einer belastenden Doppelexistenz auszumachen, die sich anders und zugleich äquivalent in Lehmanns Comic *Parallel* niederschlägt.

[18] Vgl. ebd., S. 23.
[19] Vgl. ebd., S. 9.
[20] Ebd., S. 54.
[21] Ebd., S. 64.
[22] Ebd., S. 164.
[23] Vgl. Maria Renhardt: „Die Bühne als Kopie des Lebens: ‚Der Silberfuchs meiner Mutter' von Alois Hotschnig". In: *Die FURCHE*, 10.11.2021.

3. Erzwungenes Rollenspiel in heteronormativen Wiederaufbau-Gesellschaften

Karl Kling gesteht seinem besten Freund im Rentenalter, kurz bevor er sich diesem gegenüber nach jahrzehntelanger Freundschaft als „schwul" outet, wie schwierig es ist, „dass man sein Leben lang eine Rolle spielen muss, um akzeptiert zu werden".[24] Im Comic erfolgen zuvor und insgesamt diverse Retrospektiven auf Karls Leben – ausgelöst durch seinen Einstieg in die Rente in den 1980er Jahren. Revue passiert werden dadurch das Scheitern zweier Ehen, homosexuelle Begegnungen sowie Liebschaften, der schmerzliche Verlust der Tochter Hella und insbesondere die beständige Zerrissenheit zwischen Familienleben und dem Ausleben homosexueller Bedürfnisse.

Karls Rückblicke erweisen sich insoweit als chronologisch, als dass sich an den Panelfolgen und drei Kapiteln weitgehend Lebensetappen ablesen lassen: Auf die Zeit als Wehrmachtssoldat folgt die erste Nachkriegsehe als Schwiegersohn eines westdeutschen Kleinstadtbürgermeisters, auf die Entdeckung der ersten intimen Romantik mit einem Mann am See die erzwungene Flucht nach Leipzig. Deren Umstände führen vor Ort in eine zweite Ehe samt Vaterschaft, die durch weitere ‚familiäre Ausbrüche' gefährdet wird, dann im Zuge der sich abzeichnenden deutsch-deutschen Teilung durch die Ausreise nach Frankfurt am Main weiterbesteht. Dort zerbricht auch diese Ehe, als ein Mann namens Helmut, den Karl liebt, in die Familienwohnung einzieht, dieser aber später eine Affäre mit dessen Frau Liselotte beginnt. Die Lebenserinnerungen Karls sind dennoch zerstreut, weil sie durch den Einstieg in einen Rentneralltag motiviert sind, den etwa das Sichten von Fotokartons, Tagträumereien, die Sehnsucht nach dem Arbeitsalltag, Kneipenrunden mit ehemaligen Arbeitskollegen oder – ganz entscheidend – eine angedeutete Demenz resp. altersbedingte Vergesslichkeit auszeichnet. Gerade durch Letztgenanntes stechen die unvermeidlich ‚schwulen' Episoden des Lebenslaufs beim Verfassen eines Briefes hervor, mit dem Karl seiner Tochter Hella erklären möchte, warum er kein ‚konformer' Familienvater sein konnte. Silke Merten merkt dazu an:

> Hier benennt Karl in aller Härte, dass er als Vater und Mensch gescheitert ist. Ohne, dass er plötzlich zum Sympathieträger mutiert, markiert seine Abbitte die Chance für einen Neuanfang. Und ist nebenbei eine Absage ans Bild des unverwundbaren und unfehlbaren Mannes.[25]

[24] Matthias Lehmann: *Parallel*. Berlin 2021. S. 412f.
[25] Silke Merten: „Homosexualität im Comic. Im Schatten der Gesellschaft". In: *Tagesspiegel*, 22.11.2021.

Exemplarisch für den hiermit einhergehenden narrativen Strang stehen die gezeichneten Szenen – wie der gesamte Comic in Schwarz-Weiß mit wässrig-grauen Schatten – teils verwischt, teils konturiert sowie in unterschiedlich angelegten, manchmal ganzseitigen Panels, was die Seeepisode zugleich romantisch verklärt und dramatisch pointiert (vgl. Abb. 1).[26] Dem gegenüber stehen Panelsequenzen, die denselben Stil aufweisen, aber vollends anders eine Brutalität zeigen, die das Macho-Gehabe von Werksarbeitern in Karls Kollegenkreis zeigen, für die Homosexualität inakzeptabel, gar ‚ansteckend' ist.[27] In allen Panels schwingt durch den gleichzeitig aquarellhaften Stil, aber eine zugleich pointiert kantige Pinselführung stets das Unheil mit, das folgt oder sich noch potenziert. Diese Doppelbödigkeit verbirgt sich gerade auch im Arbeitermilieu, in dem Karl gerne beim Bier mit seinen Kollegen sitzt – auch wenn diese ebenso misogyne wie homophobe Sprüche klopfen.[28] Den gemeinsamen Abendausflug in ein Frankfurter Bordell nutzt Karl dennoch, um sich heimlich jemandem auf dem konfliktgeladenen Männerstrich zu suchen.[29] Das schlechte Gewissen auf der Rückfahrt zeichnet sich in dem mittleren Panel der Folgeseite in kantigen Gesichtszügen und einem vielsagenden Blick aus dem Zugfenster ab (vgl. Abb. 2).[30]

Auf der grafischen Erzählebene begegnen sich auch die öffentlichen Sphären familiären Agierens und schwuler Kontaktanbahnung. In Leipzig spazieren Karl und seine schwangere Frau Liselotte an den Schaufenstern vorbei, die unter Leipziger Homosexuellen als Cruising-Area gelten, wie Lehmann für seinen Comic recherchierte (vgl. Abb. 3).[31] Dass Karl deswegen den Schritt beschleunigt, weiß seine Frau nicht. Im Zoo blickt sich Karl ängstlich nach zwei Volkspolizisten um,[32] die er als Klappennutzer fürchten muss, wie sich später bestätigen wird.[33] Seine Aussicht auf Rückhalt und Geborgenheit in einer damals zwangsläufig heteronormativen Familienkonstellation, also unter Verzicht auf das Ausleben seiner Homosexualität spiegelt sich im dritten Panel durch die Perspektive aus dem Gitterkäfig eines Löwen und einer Löwin wieder.[34]

Trotz der ausschließlichen Grautöne werden in den Panels nicht nur die Nachkriegszeit in Trümmern und im Wiederaufbau eingefangen, sondern auch damalige Sonnentage wie die am See oder spätere Epochen im frühen

[26] Vgl. Lehmann: *Parallel*, S. 47–51.
[27] Vgl. ebd., S. 214f., 252–255.
[28] Vgl. ebd., S. 345.
[29] Vgl. ebd., S. 350f.
[30] Vgl. ebd., S. 352.
[31] Vgl. ebd., S. 216.
[32] Vgl. ebd., S. 217.
[33] Vgl. ebd., S. 263f.
[34] Vgl. ebd., S. 219.



47

Abb. 1 (Lehmann: *Parallel*, S. 47)



48

Abb. 1 (Lehmann: *Parallel*, S. 48)



49

Abb. 1 (Lehmann: *Parallel*, S. 49)



50

Abb. 1 (Lehmann: *Parallel*, S. 50)



352

Abb. 2 (Lehmann: *Parallel*, S. 352)



Abb. 3 (Lehmann: *Parallel*, S. 216)



Abb. 3 (Lehmann: *Parallel*, S. 217)

und späten Wirtschaftswunder, was insbesondere Moden in der Kleidung, im Mobiliar und der medialen Kommunikation markieren.[35] Neben den Dialogen in Sprechblasen begleiten innere Monologe Karls oder teils das Handschriftliche imitierende Zitate aus seinem Brief an Hella als eigene Erzählkästchen die Panels. Etwa in der Mitte des Comics schickt Karl diesen Brief mit bezeichnender Miene beim Schlitzöffnen des Postbriefkastens nahezu feierlich ab,[36] auch wenn weiterhin Zitate daraus folgen. Gekennzeichnet ist damit auch eine Medienarchäologie, die hier nostalgisch anmuten mag, im Falle der eingefangenen Cruising-Areas und Klappen allerdings auch in eine Ära zurückführt, in der zur sexuellen Anbahnung, Orte aufgesucht, dort Codes erkannt und verwandt werden mussten, wodurch man immer auch Gefahr lief, erwischt und folglich wegen Unzucht verhaftet zu werden.[37] Auf Lehmanns Front- und Rückencover wird ein solcher Ort zu einer zweifach belegten Heterotopie (vgl. Abb. 4), in der die Doppelexistenz seines Helden gebündelt, dessen metaphorische Zerrissenheit in einer grafisch umgesetzten Parallele realisiert wird.

[35] Vgl. ebd., S. 376f.
[36] Vgl. ebd., S. 249.
[37] Vgl. ebd., S. 264f.

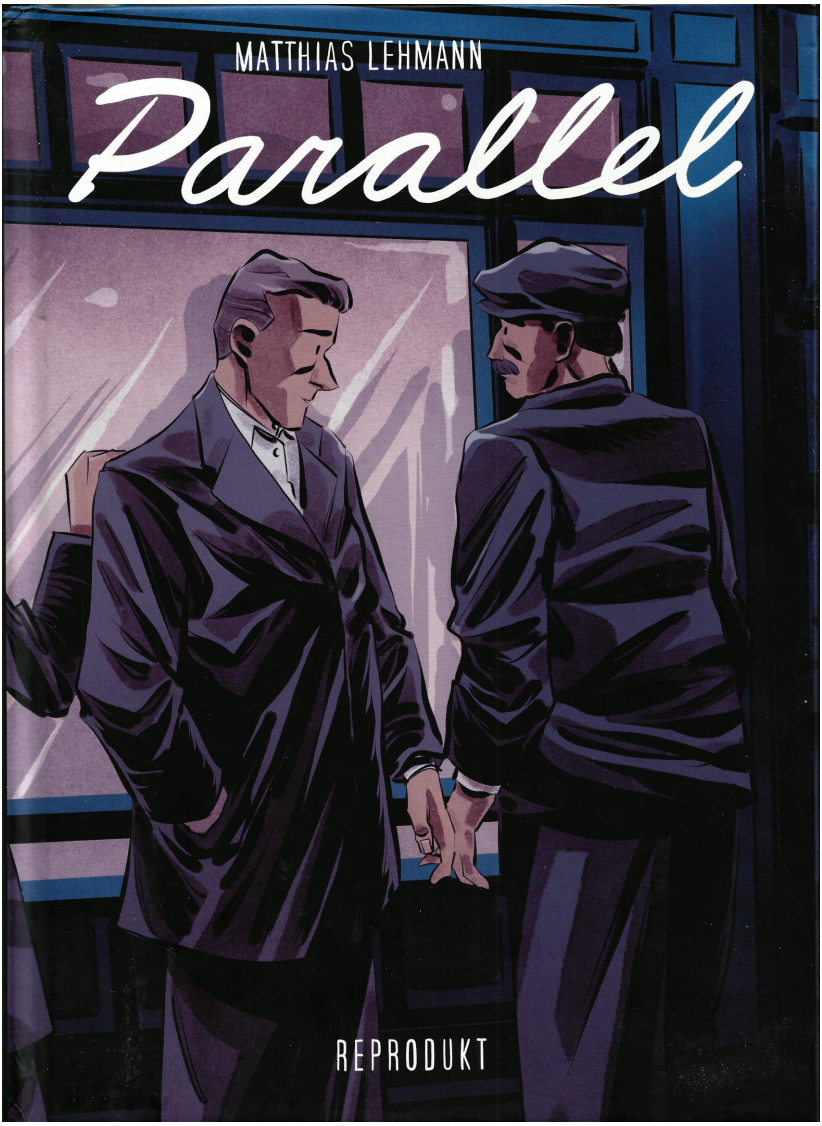


Abb. 4 (Frontcover)



Abb. 4 (Rückencover)

Albert Meier

Diese Normalität der Nachkriegsjahre. Populargeschichtsschreibung (westdeutsch) in Carmen Korns *Zeiten des Aufbruchs*

Those were the days, my friend …

Vorüberlegung 1 (generell): Das, was man ‚Trivial-Literatur' nennt, ist per se im höheren Maß als poetisch anspruchsvolle Texte dazu geeignet, Tatsachen der Lebenswelt zumindest ‚authentoid'[1] und jedenfalls datenkonform zur Darstellung zu bringen. Der entscheidende Grund für dieses gesteigerte Realitätspotenzial des ‚niederen' Registers liegt offenbar im vergleichsweise unterkomplexen, weil poetisch weniger ‚vermittelten' und insofern entschieden weniger ‚verfremdeten' Zugriff auf das Daten-Material einer sozio-historisch bestimmten Epoche.

Historische Gültigkeit kann daher in U-Literatur leichter gelingen als in E-Literatur (dieser Sachverhalt ist spätestens seit dem 16. Jahrhundert am komplementären Gegensatz zwischen dem programmatisch ‚realistischen' Pikaro-Roman und dem programmatisch ‚idealisierenden' Hochstil-Roman zu beobachten).

Vorüberlegung 2 (spezifisch): Ein offensichtliches Problem bei der Darstellung der ‚Nachkriegszeit' in Prosa des 21. Jahrhunderts besteht darin, dass sich die Sprachkontrolle seitdem erheblich verschärft hat und Begriffe bzw. Redewendungen, die zumindest bis in die 1980er Jahre hinein unschuldig waren, nunmehr einer moralischen Diskriminierung unterliegen, die ihre Verwendung sogar im historisierten Kontext tabuisiert. Jeder Versuch einer stilistisch wie stofflich auf gesellschaftlich-geschichtliche Mimesis zielenden Repräsentation der vergangenen Zeit stößt daher schnell an Grenzen, die ihm die je aktuelle Sprachregulierung setzt.

Sofern sie sich nicht einschlägigen Anwürfen aussetzen wollen, sind heutige Autoren daher gerade bei Dialogen ihrer Figuren auf eine Behutsamkeit

[1] Vgl. Rainald Goetz: *Klage (Schlucht 1)*. Frankfurt/M. 2008. S. 176.

verpflichtet, die der historischen Stichhaltigkeit unter Umständen zuwiderläuft. Als möglicher, wenngleich nicht in jeder Hinsicht überzeugender Ausweg aus diesem Dilemma mag eine ‚Inhaltswarnung' gelten, wie sie dem ersten Band von Stephanie Schusters Roman-Trilogie *Die Wunderfrauen* vorangestellt ist:

> Im historischen Kontext der ‚Wunderfrauen'-Trilogie verwenden die Figuren auch zum Teil antisemitische, rassistische, sexistische und ableistische Wörter und Konzepte, die in den drei Jahrzehnten, über die sich die Handlung der Romane erstreckt, von der Mehrheitsgesellschaft größtenteils genutzt wurden. Daneben enthält der Roman Szenen sexualisierter Gewalt (Vergewaltigung und sexuelle Nötigung).[2]

***

Der Welterfolg von Elena Ferrantes neapolitanischer Roman-Tetralogie *L'amica geniale* (2011–14) hat auch in deutscher Sprache eine mittlerweile stattliche Reihe von Nachfolgerinnen hervorgebracht: Stets weibliche Autoren entwerfen analoge ‚Sagas', in denen sie die Lebensgeschichten mehrerer Frauen miteinander kombinieren, wobei die raumzeitliche Kohärenz durch Konzentration auf einen explizit realen Handlungsort (eine bestimmte Stadt mit ihrer Umgebung) sowie durch einen historisch prägnanten Zeitabschnitt gewährleistet ist.

Als prominentestes, auch literarisch vielleicht ergiebigstes und allemal erstes Beispiel einer evidenten Ferrante-Adaption *alla tedesca* darf Carmen Korns (recte: Carmen Korn-Hubschmid, geb. 1952) ‚Jahrhundert-Trilogie' gelten, die 2017–19 erschienen ist: *Töchter einer neuen Zeit*, *Zeiten des Aufbruchs* und *Zeitenwende*. In Übereinstimmung mit *L'amica geniale* stehen hier den drei Teilbänden jeweils knappe Charakteristiken der zahlreichen Hauptfiguren voran, um den Lesern auch im Fortschreiten der komplexen Handlung eine hinlängliche Orientierung zu sichern. Zugleich aber wird das Schema der ‚Neapolitanischen Saga', als die der Suhrkamp Verlag Elena Ferrantes Vierteiler bewirbt, in geradezu barocker Manier darin überboten, dass Carmen Korns historisch wie literarisch vergleichsweise ambitionierte ‚Jahrhundert-Trilogie' anstelle des einen Frauen-Paars die doppelte Zahl an Primär-Protagonistinnen aufweist. Das nur zwei Bände umfassende Nachfolge-Projekt einer nun nicht mehr allein in Hamburg, sondern simultan auch noch in Köln und San Remo spielenden ‚Drei-Städte-Saga'[3] bestätigt als potenziertes Selbstplagiat

[2] Stephanie Schuster: *Alles, was das Herz begehrt* (*Wunderfrauen-Trilogie*, Band 1). Frankfurt/M. 2020 (unpaginiert).

[3] Carmen Korn: *Und die Welt war jung*. Hamburg 2020; Carmen Korn: *Zwischen heute und morgen*. Hamburg 2022.

diese poetologisch motivierte Verpflichtung auf beständige Komplexitätssteigerung in hinlänglicher Deutlichkeit.

In ihrem Handlungskern verfolgt die ‚Jahrhundert-Trilogie' – als gewissermaßen ‚hamburgische Saga' – die Schicksale von vier miteinander nicht immer konfliktfrei befreundeten Frauen, die um 1900 im Hamburger Stadtteil Uhlenhorst zur Welt gekommen sind und seitdem zwar soziologisch durchaus diverse, doch immer eng aufeinander bezogene Leben mit ihren stets umfangreicher werdenden Familien führen: die Hebamme Henny Godhusen, die Lehrerin bzw. Buchhändlerin Lina Peters (einst Hennys Schwägerin), die aus großbürgerlichen Verhältnissen stammende Ida Bunge sowie die in ihrer Jugend sozialistisch organisierte Hebamme Käthe Laboe.

Dabei setzt die Verfasserin drei historische Schnitte, von denen aus die individuellen Biografien sowie deren Fortsetzung in der – aus historischen Gründen kaum noch überschaubaren – Familiengeschichte der Kinder und Kindeskinder zur Darstellung gebracht werden:

– ab 1919, d. h. nach dem Ersten Weltkrieg und damit auch nach dem Ende des deutschen Kaiserreichs mitsamt Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg bis hinein in die Besatzungszeit;
– ab 1949, d. h. während der Fünfziger und Sechziger Jahre der Bundesrepublik;
– ab 1970 schließlich mit ‚Deutschem Herbst' und ‚Wiedervereinigung' bis hin zur ‚Jahrtausendwende'.

Immer wird vom entsprechenden Abschnitt in unterschiedlich großen Zeitsprüngen erzählt, wobei auffälligerweise der epochemachende Gewinn der Fußball-Weltmeisterschaft 1954 unerwähnt bleibt, während die sonstigen politisch-kulturellen Wendepunkte wie etwa der blutig niedergeschlagene Arbeiter-Aufstand in der DDR 1953,[4] der erste künstliche Satellit Sputnik[5] (gestartet am 4. Oktober 1957) oder das Attentat auf Rudi Dutschke an Ostern 1968 zuverlässig zur Sprache kommen.

Zeiten des Aufbruchs (2018), der zweite Band der Trilogie, setzt im März 1949 ein und lässt damit die eigentliche ‚Nachkriegszeit' Revue passieren, d. h. die Zeit des staatlichen Neubeginns mit der Gründung der Bundesrepublik Deutschland am 23. Mai 1949,[6] nachdem die unmittelbaren Folge-

[4] „17. Juli. Auf den Tag vier Wochen war nun der Aufstand in der DDR her" (Carmen Korn: *Zeiten des Aufbruchs*. Reinbek bei Hamburg 2017. S. 194).

[5] „Seit der russische Sputnik im All kreiste, hatten Adenauer und Franz Josef Strauß an einer Atommacht herumgedacht" (ebd., S. 291f.).

[6] „Adenauer und Schönfelder tauchten jetzt ihre Füllfedern in das Tintenfass, sagte der Sprecher, und dann hatten sie wieder einen Staat. Die Bundesrepublik Deutschland. Die drüben im Osten würden wohl bald nachziehen. Das musste man ja befürchten" (ebd., S. 89).

jahre des Krieges für die ‚Eingeborenen von Trizonesien'[7] noch im ersten Band *Töchter einer neuen Zeit* bis in den Dezember 1948 hinein abgehandelt worden waren und daher auch die einschneidende Währungsreform einschlossen, die dem kommenden Wirtschaftswunder seine monetäre Grundlage gegeben hat.

In diesem historischen Moment ‚1949' hat die Phase eines neuen Friedens und damit auch der Konsolidierung begonnen, in der sich einerseits bereits wieder ein beständig zunehmender Wohlstand zeigt, die unmittelbare Vergangenheit von Nationalsozialismus und Kriegsgewalt andererseits aber noch überall in den gesellschaftlichen wie privaten Verhältnissen gegenwärtig ist (von den zahllosen Ruinen in allen Städten über die Sorge um die in sowjetischen Gefangenen-Lagern verschollenen Soldaten bis hin zur Frage, wer sich während des Dritten Reichs mit Anstand verhalten hat und wer nicht). Demgegenüber stellt sich die nähere und fernere Zukunft zumindest vergleichsweise hoffnungsvoll dar, und nicht von ungefähr hat der Rowohlt-Verlag Carmen Korns *Zeiten des Aufbruchs* vor allem mit Hinweis auf die erfreulichen Seiten der Fünfziger und Sechziger Jahre beworben: „Im zweiten Teil ihrer Jahrhundert-Trilogie erzählt Carmen Korn mitreißend von der deutschen Nachkriegszeit, den pastellfarbenen Fünfzigern und der Aufbruchsstimmung der Sechzigerjahre".[8]

Ganz so ‚pastellfarben' zeigt Carmen Korn die 1950er Jahre der Bundesrepublik allerdings doch nicht, weil die Abfolge der Ereignisse (erst recht der Generationen) immer vor dem Hintergrund der Vergangenheit und damit in einem historischen Kontinuum geschieht, sodass die Welt auch für die Hauptfiguren schon lange nicht mehr ‚jung' ist.[9] Zum einen wird vielfach auf das Fortleben nationalsozialistischer Gesinnung (oder zumindest der NS-Vergan-

[7] „Nach Kriegsende waren sie die *Eingeborenen von Trizonesien* geworden, und jetzt entstand aus den drei westlichen Besatzungszonen die Bundesrepublik, und Bonn wurde die neue Hauptstadt" (ebd., S. 90; kurs. i. O.). – Diese Anspielung an den 1949 populären Schlager *Wir sind die Eingeborenen von Trizonesien* (Text und Musik von Karl Berbuer, auf Schallplatte veröffentlicht am 17. Dezember 1948) ist historisch nicht korrekt, da die am 1. Januar 1947 zur ‚Bizone' vereinten Besatzungszonen der USA und Großbritanniens erst am 8. April 1949 durch Beitritt Frankreichs zur ‚Trizone' wurden.

[8] Online-Werbetext zu Band 2 von Carmen Korns *Jahrhundert-Trilogie*: https://www.rowohlt.de/buch/carmen-korn-zeiten-des-aufbruchs-9783499272141 (10.10.2023).

[9] In einem auf Juni 1969 datierten Gespräch sagt Lina Peters zu Momme Siemsen über ihre Lebenspartnerin Louise Stein: „‚Als unser gemeinsames Leben anfing, war sie Dramaturgin und ich Lehrerin. Getrennte Welten, von denen wir uns erzählten.' | ‚Und die Welt war jung', sagte Momme. | *When the world was young.* Das hatte Tom gesagt bei ihrem ersten Wiedersehen nach dem Krieg. Wie sehr sie den Freund immer noch vermisste" (Korn: *Zeiten des Aufbruchs*, S. 548f.; kurs. i. O.). – Das Zitat bezieht sich auf Johnny Mercers englische Version eines französischen Schlagers von Philippe-Gérard und Angèle Vannier (*Le Chevalier de Paris*): „(Ah, the Apple Trees) When the World Was Young" (um 1950 populär geworden).

genheit)[10] nicht allein bei kleinen Leuten, sondern ebenso bei hochgestellten Politikern in Konrad Adenauers Kabinetten hingewiesen,[11] zum anderen motivieren heute unvorstellbar gewordene, damals jedoch selbstverständliche Moral-Konventionen wie die Strafbarkeit von Homosexualität oder Schwangerschaftsabbruch gewichtige Aspekte der Handlung. Ähnliches gilt für die angebliche ‚Aufbruchsstimmung' der 1960er Jahre, die in Band 2 der *Jahrhundert-Trilogie* von Anfang an überschattet ist: zunächst vom Bau der Berliner Mauer (ab dem 13. August 1961),[12] dann von der Hamburger Sturmflut (16./17. Februar 1962),[13] der Kuba-Krise (Oktober 1962),[14] den Morden an John F. Kennedy,[15] Martin Luther King und Robert Kennedy[16] sowie der Niederschlagung des ‚Prager Frühlings' durch Truppen des Warschauer Pakts.[17]

Trotz solcher Einreden von Seiten der Realpolitik wirken die Lebenswege der Hauptfiguren letztlich doch wie in Dur geschildert, da es sich beinahe durchweg um kleine oder große Erfolgsgeschichten handelt (die einzige Ausnahme macht der Volksschullehrer Ernst Lühr, der unter den Nazis als Denunziant Schuld auf sich geladen hat, nun mit der Invertiertheit seines Sohnes nicht zurechtkommt und schließlich in poetischer Gerechtigkeit als Selbstmörder endet). Insofern zeigt sich die Nachkriegszeit bei Carmen Korn – unbeschadet vielfacher Skepsis[18] – bis in die 1970er Jahre hinein als eine durch die historischen Fakten weitgehend gedeckte Blütezeit mit beständiger Zunahme an Wohlstand *qua* wirtschaftlichem Aufschwung, Ausweitung persönlicher Freiräume (etwa aufgrund der Einführung der Antibabypille oder der Abschaffung des § 175)[19] sowie durch technischen Fortschritt ermöglichten Komfort (einschließlich zuvor undenkbarer Mobilität und Massenkommunikation).

Wenngleich die Eltern-Generation der vier Frauen naturbedingt ausstirbt, wobei tragische Momente natürlich nicht ausbleiben, erweisen sich selbst

[10] „‚Nazis findest du noch überall. Wo sollten sie denn auch geblieben sein?'" (Korn: *Zeiten des Aufbruchs*, S. 117).

[11] „‚Ich dachte, du verzeihst Adenauer nicht, den Nazi Globke zum Vertrauten zu haben'" (ebd., S. 291).

[12] Vgl. ebd., S. 348, 361 und 388.

[13] Vgl. insbesondere ebd., S. 375–377.

[14] Vgl. ebd., S. 394 und 411f.

[15] Vgl. ebd., S. 440f.

[16] Vgl. ebd., S. 533.

[17] Vgl. ebd.

[18] „Rudi machte diese Normalität der Nachkriegsjahre zu schaffen, alle taten, als sei nichts gewesen. Was war nicht alles längst wieder käuflich zu erwerben, kein Wunder, dass viele zum Vergessen neigten" (ebd., S. 188f.).

[19] „Vieles war leichter geworden. Der Paragraph 175 liberalisiert, wenn auch nicht abgeschafft. Die Große Koalition von SPD und CDU hatte das noch ganz zuletzt auf den Weg gebracht" (ebd., S. 586).

ernsthafte Erkrankungen als zunehmend überwindbar, und erst recht lassen sich persönliche Verletzungen im Verlauf der Zeit weitgehend lindern. Symptomatisch für diesen Fortschritt zu immer größerer Liberalität in Stabilität ist zum einen die späte Heimkehr des in russischer Kriegsgefangenschaft von seinen kommunistischen Illusionen der Vorkriegszeit geheilten Handwerkers Rudi, der nun nicht allein in guter Ehe mit der Hebamme Käthe Odefey lebt, sondern zudem in Dr. Alessandro Garuto, einem ehemaligen italienischen Kulturattaché, den verschollenen Vater gefunden hat; zum anderen endet der Band in signifikanter Weise zukunftsfroh, als Idas halbchinesische Tochter Florentine sich trotz ihrer weltweiten Karriere als Foto-Modell urplötzlich doch gegen die bereits vorbereitete Abtreibung entscheidet: „Zu Hause stellte sie die Taschen ab, zog den Mantel aus und sah lange aus dem Atelierfenster, bevor sie sich auf den weißen Berberteppich legte. Weit ausgebreitet ihre Arme, als wollte sie jemanden willkommen heißen."[20]

Carmen Korns Erzählstrategie lässt sich in zweierlei Hinsicht auf den Punkt bringen: Sie bemüht sich mit Erfolg um historische Stimmigkeit und versucht zugleich, der literarischen Belanglosigkeit zu entkommen *In puncto* ‚Inhalt' zielt sie auf maximale Vollständigkeit, indem beinahe alle prägenden Ereignisse der bundesdeutschen Nachkriegszeit in die fiktive Handlung verwoben werden (die unguten Entwicklungen in der DDR wie etwa der Mauerbau 1961 und die Mauertoten in dessen Gefolge[21] kommen in knappen Erwähnungen in genau derjenigen Beiläufigkeit zur Sprache, mit der sie im Westen seinerzeit wahrgenommen wurden). Diesem Zweck faktischer Zuverlässigkeit dient auch die formale Organisation der Geschichten, die in ihrer konsequenten Montage-Technik geradezu ostentativ am literarischen Standard der angelsächsischen Moderne Maß nimmt: Das Erzählen geschieht in der Art eines Kaleidoskops, indem im jeweiligen Zeitraum (bzw. Kapitel) in kurzen, untereinander nicht vermittelten Abschnitten ohne übergeordnete Steuerung mitgeteilt wird, was Haupt- wie Nebenfiguren jeweils widerfährt, wobei dieses Konzept (erst recht aufgrund der geschickt gesetzten *cliff hanger*) als erwünschten Nebeneffekt in hohem Maße Spannung erzeugt und die Lektüre der umfangreichen Romane beschleunigt (alles in allem freilich zu Lasten der Übersichtlichkeit im Gestrüpp zahlloser Namen und Vorkommnisse).

Ähnlich der radikalen Fragmentierung einer großen Zahl von Parallel-Geschichten in Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras* (allerdings ohne die ‚Echos', mit denen die Text-Partikel dort unter einander verkettet sind) verzichtet Car-

[20] Ebd., S. 589.

[21] „Am Tag von Toms Beerdigung verblutete ein achtzehnjähriger Junge namens Peter Fechter an der Berliner Mauer. Er war bei seinem Fluchtversuch von den Volkspolizisten der Deutschen Demokratischen Republik angeschossen und zwischen Stacheldrahtverhau und den Panzersperren liegen gelassen worden, bis er tot war" (ebd., S. 388).

men Korn auf jegliche Zentralperspektive bzw. Auktorialität und spielt dafür umso mehr die vielfältigen Darstellungsmöglichkeiten des zeitgenössischen Erzählens von rein personaler Darstellung über szenische Dialoge bis hin zum inneren Monolog aus, um ihrem an die Realgeschichte rückgebundenen Text auf diese Weise dennoch poetische Dignität zu verschaffen. Der dominierende Gegenwartsbezug wird dabei durch beständige Rückblicke auf vergangene Ereignisse angereichert, wie das zweifellos dem menschlichen Normalverhalten entspricht und insofern als dezidiert realistisch gelten kann. Zugleich finden sich von Fall zu Fall auch Vorausdeutungen auf historische Fakten späterer Jahre wie etwa die Hoffnung, dass aus dem Berliner Bürgermeister Willy Brandt noch mehr werden könnte als bloß der gescheiterte Kanzlerkandidat der SPD 1961.[22] So sehr sich an solchen Andeutungen das historische Wissen der Autorin im Rückblick der 2010er Jahre manifestiert, wird dies doch so behutsam in die Geschichte verwoben, dass die Illudierung der Leser dabei keinen Schaden leidet.

Das vorrangige Mittel, um der Erzählung ihre sachliche Überzeugungskraft zu sichern, ist die detailgenaue Lokalisierung des gesamten Geschehens in der realen Topografie Hamburgs und seiner Umgebung, die den Ortsfremden unter den Lesern nicht allein durch einen beigegebenen Stadtplan vor Augen geführt wird, der in grafischer Hinsicht ohnehin nur von geringer Qualität ist. Vielmehr findet sich am Ende eines jeden Bandes ein Glossar, das den Nachgeborenen auch diejenigen Namen, Bezeichnungen und Begriffe verständlich macht, die im kollektiven Gedächtnis inzwischen weithin verblasst sein dürften wie z. B. ‚Parlamentarischer Rat' oder ‚Pervitin'.[23] Die komplex in einander verwobenen Handlungsfäden des Romans lassen sich jedenfalls auch in der Lebenswelt genauestens nachvollziehen und gewinnen auf diese Weise – ihrer Fiktionalität zum Trotz – eine eindrucksvolle Plastizität, zumal dieses Lokalkolorit durch genaue Kenntnis beispielsweise der jeweils benutzten Verkehrsmittel noch entschieden unterstrichen wird. Inwiefern Gleiches auch für die von Fall zu Fall erwähnten Wetter-Verhältnisse gilt, wäre demgegenüber erst noch zu prüfen, wenngleich die Wahrscheinlichkeit eher dafür spricht, dass die Fiktion sich in dieser Hinsicht zumeist nicht auf die Realität verpflichtet, da kaum ein Leser willens bzw. in der Lage sein wird, derlei Details anhand offizieller Aufzeichnungen zu kontrollieren.

Überhaupt ist eine hochgradige Korrespondenz von Erzählung und historischer Wirklichkeit zu konstatieren. Diesem Zweck dient in der Hauptsache ein geradezu extensives *name-dropping*, das seinerseits freilich immer den Rahmen realistischer Kommunikation wahrt: Persönlichkeiten des öffentlichen

[22] „‚[…] Aber wer weiß, was noch wird aus Willy Brandt? Der traut sich was.'" (ebd., S. 271).
[23] Vgl. ebd., S. 600.

Lebens werden ebenso oft beim Namen genannt wie Cafés bzw. Restaurants oder Ladengeschäfte, Handelswaren, Buch-Titel oder Verszeilen aus gerade gängigen Schlagern.

So gut wie alle diese Erwähnungen halten der sachlichen Überprüfung stand und unterlegen der literarischen Erfindung ein *fundamentum in re*, das den Unterhaltungsroman zugleich als ein vertrauenswürdiges Portrait der geschilderten Zeitverhältnisse erscheinen lässt und historisches Wissen im Gewand eines *easy reading* archiviert. Besonders deutlich zeigt sich die einschlägige Wohlinformiertheit der Verfasserin in einem Detail wie der Erwähnung von „fünf Musikern aus Liverpool",[24] die 1960 in Hamburg ihre ersten Erfolge feiern und in der Tat bis Juni 1961 mit Stuart Sutcliffe ein fünftes Band-Mitglied hatten, bevor sie als *Fab Four* Weltgeltung erlangten.

Auf etwas andere Weise, als Roland Barthes' Begriff des *effet de réel* impliziert, kann bei Carmen Korns ‚Jahrhundert-Trilogie' insofern von ‚Wirklichkeitseffekten' die Rede sein. Hier geht es um keine „désintégration du signe" zum Zweck einer Problematisierung der „esthétique séculaire de la représentation",[25] sondern vielmehr um genau das, was Roland Barthes als „une façon en quelque sorte régressive" der „entreprise réaliste" als gewissermaßen regressive Art des Unternehmens ‚Realismus' verpönt: um die „plénitude référentielle" nämlich. Zusammenfassend lässt sich daher von einer nachdrücklichen Einbettung der Roman-Geschichte in die allgemein bekannte, in den meisten Einzelheiten auch faktisch belegbare Real-Geschichte sprechen, wobei die Differenz von poetischer Erfindung und Lebenswelt geradezu belanglos wird, da sämtliche Handlungsmotive bzw. -konflikte zweifellos den individuellen ebenso wie kollektiven Problemen der geschilderten Zeit gemäß sind, d. h. als gewissermaßen ‚typisch' im Sinne sogar des Sozialistischen Realismus gelten dürfen.[26]

Gewiss sind einige – in sich durchaus gut begründete – Akzentsetzungen wie etwa das Übergewicht des Jazz im Spektrum der Unterhaltungsmusik[27] oder die deutlichen Sympathien für sozialliberale Alternativen zum gesellschaftspolitischen Konservativismus der Adenauer-Zeit[28] mehr dem persönlichen Erfahrungshorizont der Autorin als dem damaligen Zeitgeschmack ge-

[24] Ebd., S. 335.

[25] Roland Barthes: *L'Effet de Réel.* In: *Communications*. 11, 1968. S. 84–89, hier S. 89.

[26] Vgl. Friedrich Engels' Brief an Margaret Harkness (April 1888): „Realismus bedeutet, meines Erachtens, außer der Treue des Details die getreue Wiedergabe typischer Charaktere in typischen Umständen". In: Karl Marx, Friedrich Engels: Über Kunst und Literatur. Eine Sammlung aus ihren Schriften. Hg. v. Michael Lifschitz, mit einem Vorwort von Fritz Erpenbeck. Berlin 1948. S. 105.

[27] Die Bedeutung des Rock 'n' Roll für die Jugendkultur spielt kaum eine Rolle und wird nur in einem Querverweis auf den Sensationserfolg der frühen Beatles angedeutet.

[28] „‚Gut, dass Brandt jetzt Kanzler ist', sagte Klaus" (Korn: *Zeiten des Aufbruchs*, S. 585).

schuldet und können für sich daher nur bedingt Repräsentativität beanspruchen. Unbeschadet dessen gibt *Zeiten des Aufbruchs* ebenso wie die beiden flankierenden Teile der Trilogie einen gleichermaßen umfassenden wie detailgenauen Einblick in die Alltagsgeschichte Hamburgs und seiner Bewohner zwischen 1949 und 1970 und entwickelt die Lebensläufe seiner Personen auf der Folie historischer Gegebenheiten.

Das heute so streng inkriminierte ‚N-Wort' erlaubt sich Carmen Korn übrigens dreimal in freilich unverdächtigem, weil historisch zwingendem Kontext, d. h. in wohlbedachter Immunisierung als Figurenrede; Je einmal ist von „Negermusik"[29] bzw. von „Negerküssen"[30] auf eben diejenige Art die Rede, die in den 1950er/60er Jahren nun einmal alternativlos war, und der Titel eines offenbar tatsächlich existierenden, wenngleich nicht mehr eindeutig identifizierbaren Werks des Hamburger Malers Emil Maetzel im fiktiven Besitz des liberalen Gynäkologen Theo Unger hat unstrittig „Stil[l]leben mit Negerfigur"[31] gelautet, auch wenn es heute unter verschämteren Benennungen firmiert. In einem anderen Fall geht Carmen Korn hingegen an die Grenze des sprachlichen Historismus: Anstelle des bis in die 1980er Jahre hinein geläufigen Begriffs ‚Reichskristallnacht' spricht sie zweimal von „Pogromnacht",[32] was zwar bereits für die frühe Nachkriegszeit belegt ist,[33] mit dem allgemeinen Sprachgebrauch von damals jedoch nicht konform geht.

[29] Ernst Lühr, Vater des homosexuellen NWDR-Musikredakteurs Klaus Lühr und einstiger Nazi-Denunziant, kommentiert die Jazz-Sendungen seines Sohnes mit „‚Viel Negermusik, die du auflegst'" (ebd., S. 167).

[30] „‚Du hast ja Negerküsse', kam Katjas Stimme aus der Küche" (ebd., S. 222).

[31] Als Dauerleihgabe der Hamburger Sparkasse im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe befindlich.

[32] Vgl. Korn: *Zeiten des Aufbruchs*, S. 176 und 447.

[33] Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Novemberpogrome_1938#Bezeichnungen_nach_1945 (10.10.2023).

Edgar Platen

„*Nichts geht über Bärenmarke…*“.[1] Erinnernd erfundene Nachkriegszeit in Gerhard Köpfs Roman *Das Dorf der 13 Dörfer* (2017)

1. „Ich mag Relief- oder Panoramakarten“[2] – Zum Zeit-Raum in Gerhard Köpfs Erzählen

Gerhard Köpfs Erzählen lebt nicht primär von Handlungen, die einfach psychologisch, sozial oder gesellschaftlich nachvollzogenen werden können, sondern von sprachlichen Bildern, die Erinnerungen und auch Erfindungen aufrufen und evozieren. Erst im Verschachteln solcher metaphorischen Bilder entstehen seine Erzählungen, Novellen und Romane. Dies gilt bereits für seinen Debütroman *Innerfern* von 1983, zu dem Herbert Kaiser frühzeitig angemerkt hat: „Der Roman lebt […] nicht primär von der Handlung, sondern von der Imaginationskraft seiner Sprache und der Verschmelzung großer, kühner Bildfelder“.[3] Dieses schriftstellerische Selbstverständnis und die entsprechenden daraus ableitbaren erzählerischen Verfahren finden sich jedoch nicht nur in Köpfs Frühwerk, vielmehr gelten sie für sein Erzählen bis heute.

So kehrt in dem 2017 erschienenen Roman *Das Dorf der 13 Dörfer* ein gealterter Journalist, der „seit mehr als 30 Jahren“ kurze Texte für das „*Kalenderblatt*“ (7; kursiv i. O.) verfasst, in das Dorf seiner Jugend, das im „Blaue[n] Land“ (14) liegt, zurück. Er schreibt unter anderem „Nachruf[e]“, weshalb er sich auch als „Nekrologist“ (7f.) bezeichnet. Insofern ist sein journalistischer Auftrag ein Erinnerungsauftrag: „Wer wird, wenn der Wind des Vergessens über uns hinweggegangen sein wird, davon erzählen, wie es war, als wir jung waren?“ (14). Gemeint ist damit, wie sich im Roman schnell herausstellt, die

[1] Gerhard Köpf: *Das Dorf der 13 Dörfer*. Wien 2017. S. 122 (kursiv i. O.). – Hieraus wird im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

[2] Gerhard Köpf: „Heimat“. In: Ders.: *Vom Schmutz und vom Netz. Aufsätze aus zehn Jahren*. Frankfurt/M. 1991. S. 117–127, hier S. 117.

[3] Herbert Kaiser: „Nachrichten aus Grön- und Feuerland. Zu Gerhard Köpfs Roman ‚Innerfern‘“. In: *Literatur für Leser*. 1, 1984. S. 56–58, hier S. 56.

Nachkriegszeit, ungefähr etwa vom Kriegsende bis 1968, also werden „Bilder aus meiner Kindheit ins Gedächtnis gerufen“ (14).[4]

Mit der Beschreibung dieses Auftrages und der Anreise ins Dorf beginnt der Roman. Er endet mit der Abreise und dem möglichen Verschwinden des Journalisten. Anreise und Abreise bilden somit den Rahmen des Romans. Dazwischen sind unterschiedliche Geschichten aus dem ‚Dorf der 13 Dörfer‘ erzählt, die jedoch nicht eine gegenwärtige gesellschaftliche Realität abzubilden versuchen, sondern Bilder aus der Nachkriegszeit in diesem Dorf erinnernd aufrufen: „Wer glaubt, es auf einer Landkarte finden zu können, der sucht vergeblich“ (18). Diesem Fiktionalitätssignal widerspricht scheinbar, dass sich leicht herausfinden lässt, dass ‚das Dorf der 13 Dörfer‘ ebenso eine Bezeichnung für Pfronten ist, wie das häufig genannte „Blaue Land“ heutzutage vor allem eine in der Tourismusbranche verwendete Bezeichnung für die Voralpenregion ausmacht, die letztendlich auf die Künstlergruppe *Der Blaue Reiter* (Wassily Kandinsky, Franz Marc u. a.) zurückgeht, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts längere Zeit in dieser Region aufgehalten hat und von den Lichtverhältnissen inspiriert wurde.

Beide Bezeichnungen – ‚Das Blaue Land‘ sowie ‚Das Dorf der 13 Dörfer‘ – lassen sich dem Raum ‚Thulsern‘ zuordnen, der als Erzählkosmos von Anfang an bis heute Köpfs Werk bestimmt. Thulsern ist ein imaginärer Raum und wie jeder imaginärer Raum benötigt auch dieser Realitätsbestandteile, um zur Fiktion, also erzählbar und verstehbar werden zu können. Diese Bestände findet Köpf, wie andere Schriftsteller/innen auch, unter anderem in seinem eigenen Erfahrungshorizont, was Thulsern jedoch noch nicht zu einem Abbild des Allgäus macht – sie sind vielleicht erfahren, aber auch erfunden oder erlesen. So sagt der Autor in einem Interview bezogen auf die Bezeichnung ‚Thulsern‘:

> Ich habe mir gedacht, es müßte eine Landschaft sein, die Extreme miteinander verschmilzt. Da müssen Norden und Süden, Osten und Westen zusammenkommen. Die nördlichste imaginäre Landschaft, die wir aus der Literatur kennen, ist das legendäre Thule; und ein südlicher Punkt ist die cimbrische Sprachinsel Luserna, im Trentino gelegen. Aus Thule und Luserna wird dann Thulsern, und Innerfern ist die imaginäre Spiegelung von Außerfern.[5]

[4] Auf das vergleichbare Alter des Autors des Romans und des Ich-Erzählers im Roman *Das Dorf der 13 Dörfer* sowie andere Parallelen zwischen beiden sei am Ende des Beitrages eingegangen.

[5] Gerhard Köpf in: „Der blaue Weg des Möglichen. Franz Loquai im Gespräch mit Gerhard Köpf“. In: Franz Loquai (Hg.): *Gerhard Köpf*. Eggingen 1993. S. 115–146, hier S. 120.

Die ‚Karte' Thulserns wird in der literarischen Sprache zu einem Bild, konkreter: zu einem „Gleichnis“:[6]

> Dieses Thulsern ist für mich, was Yoknapatawpha für William Faulkner und Macondo für Gabriel García Márquez ist: ein Stück jener Utopie, die auf keinem Atlas außer dem der Literatur einklagbar ist. Es ist Heimat als Prinzip Hoffnung jenseits aller Tümeleien und Bedenkenlosigkeiten, die sich bei diesem Würgewort aus dem Wörterbuch des Unmenschen aufdrängen. Ein Totentanz […].[7]

Wozu aber einerseits das deutliche Fiktionalitätssignal und andererseits der leicht recherchierbare Hintergrund von Bezeichnungen? Der erzählende Journalist bzw. „Nekrologist“ erläutert im Roman:

> Das Dorf, von dem hier die Rede sein soll, hat es außerhalb meiner Vorstellung nie gegeben […], denn ich habe mir das alles nur ausgedacht und aus jenen mehrfach gewendeten Scherben zusammengesetzt, die sich in meiner Erinnerung erhalten und jene langen Jahre überdauert haben, in denen ich mein Leben jenseits solcher Vorstellungswelten gelebt habe.
> Mit zunehmendem Alter ist mir bewusst geworden, wie sehr ich stets das vermisst habe, was ich damals im Dorf der 13 Dörfer erlebt und erfahren habe. Es waren die Jahre meiner Kindheit und meines Heranwachsens in einer Welt, die heute kaum noch vorstellbar ist und deshalb jedem bisweilen märchenhaft, fantastisch oder gänzlich irreal erscheinen muss. Die Welt, der wir einmal angehört haben, gibt es nicht mehr. Was hier erzählt werden soll, ist aus einer anderen Zeit.
> *Es ist die Zeit, in der wir jung gewesen sind*. (18; kursiv i. O.)

Damit ist klar, dass es nicht um ein *Abbild* der Nachkriegszeit in Südbayern gehen kann. Dies zeigt allein schon die verfremdete, unterschiedliche Benennung dieses Raums in Köpfs Werk. Es ist ein Imaginationsraum und ein Raum der Erinnerung an eine in der Gegenwart kaum noch vorhandene Realität.

Dadurch ist zugleich der Erzählauftrag impliziert, nämlich gegen das Ende, das endgültige Vergessen anzuerzählen:

> Wer wird das Land von damals beschreiben, seine Menschen, Städte und Dörfer? Wer die Winterfarben und den Duft von frisch gemähtem Gras, wer das Rauschen der Bäume vor einem Gewitter? Wer wird den Herzschlag zählen, als wir liebten und lachten, hoffnungsvoll und ahnungslos? (14f.)

[6] Gerhard Köpf: *Die Strecke*. Frankfurt/M. 1985. S. 555.
[7] Gerhard Köpf: „Komm, stirb mit mir ein Stück. Antwort auf eine literarische Umfrage“. In: Köpf: *Vom Schmutz und vom Nest*, S. 164–173, hier S. 172.

Jenseits der bei Köpf immer präsenten Scheherazade-Situation des Erzählens wird in der gerade zitierten Passage deutlich, dass wir es im Roman kaum mit einer mehr oder weniger realistischen Gesellschaftsanalyse der Nachkriegszeit zu tun haben, sondern vielmehr mit Erinnerungen an konkrete und sinnliche Bilder, die von heute – vom Alter – her dennoch ein ‚Panorama' ergeben.[8] Dieses bezieht sich keineswegs allein auf das ‚Dorf der 13 Dörfer' oder das Allgäu, sondern ist verallgemeinerbar und kann als „Gleichnis" (s. u.) somit die westdeutsche Nachkriegsgeschichte immer auch miteinbeziehen.

Um dies aufzuzeigen, werden im Folgenden zunächst einige Bilder näher betrachtet. Danach sei nochmals auf das Erzählen Köpfs eingegangen.

2. „Schriftsteller sind keine Heimatpfleger".[9] Einige „Bilder" (24) der erzählend erinnerten Nachkriegszeit

Trotz der Zusammenlegung von 13 Dörfern bleibt die so entstandene Gemeinde Pfronten selbst ein Dorf. Erzählt ist aus und von einer ländlichen Perspektive, und zwar aus einer sehr verarmten, denn in der frühen Nachkriegszeit hatte Bayern noch nicht den technologischen und ökonomischen Strukturwandel durchgemacht, der erst Ende der 1960er Jahre einsetzte. Dennoch ist es keine dörflich beschränkte und isolierte Perspektive, denn das so erzählte Dorf ist wie die Strecke im gleichnamigen Roman sowie die dortige Landschaft Thulsern „ein Gleichnis für all das, was außerhalb der Grenzen dieses Landes auch immer vor sich gehen mag. Deshalb fällt es mir federleicht, Zusammenhänge zu ermöglichen".[10] Auf die metaphorische Bewegung des Verbindens und Übertragens in der *Strecke* ist im *Dorf der 13 Dörfer* direkt verwiesen:

> Am Vorabend des Alters führt der Weg in die knapper werdende Zukunft über die Stationen meiner Kindheit. Dann kommt ein braunstichiges Bild zum Vorschein, gezahnt wie eine alte Fotografie, und steht mir immerdar vor Augen. Es ist meine Erinnerung an einen kleinen verlassenen Bahnhof irgendwo auf dem Lande, der inmitten einer an ein

[8] Zum Scheherazade-Modell vgl. ebd., S. 168f.: „Von jeher war das Erzählen ein Anerzählen gegen alles Endgültige und gegen jedwede vollendete Tatsache, von jeher sah sich die Vorstellungskraft dem Ende entgegengestellt. […] Wer immer auch erzählt, stets geht sein Erzählen zurück auf die Ursituation des Erzählens, wie sie in Gestalt der Scheherazade auf uns gekommen ist. Erzählen heißt immer, den Kopf in der Schlinge haben und mit dem Erzählen den eigenen Tod aufschieben, ihn gar überwinden zu wollen".

[9] Gerhard Köpf: „Vom Schmutz und vom Nest. Tutzinger Rede zur auswärtigen Kulturpolitik". In: Ders.: *Vom Schmutz und vom Nest*, S. 102–110, hier S. 105.

[10] Köpf: *Die Strecke*, S. 555.

> graues Meer gemahnenden Landschaft entlang einer eingleisigen Strecke wartet wie ein leer stehendes Hotel […]. Heute ist davon kaum noch etwas übrig. (19f.)

Wenn im Folgenden einige Erinnerungsbilder dieses erzählend entworfenen Nachkriegs- bzw. Kindheitspanoramas herausgestellt werden, kann dies hier nicht vollständig geschehen. Bei einer kleinen Auswahl aus der ‚Bildersammlung' des Romans mag vielleicht zunächst die Thematisierung der Nachkriegsmobilität ins Auge fallen, und zwar ausgerechnet in einem so kleinen Dorf. Jedoch ist die Darstellung der Nachkriegsmobilität hier keineswegs neu für Köpfs Werk, wie allein die Wiederaufnahme von bereits früher beschriebenen Figuren zeigt, z. B. die „Kindheitsfreundin Heidrun“: „Wenn ich mich an sie erinnere, ist alles dunkel: ihr Haar, ihre Augen, ihre Haut. […] Das Wort ‚Besatzungskind' lernte ich erst später. Es gibt ein Foto von Heidrun und mir. Darauf sind wir ungefähr fünf Jahre alt“ (29). Die „Freundin Heidrun, Thulserns einziges Besatzungskind, dunkelhäutig, […] schwarzäugig. Wir gehen in die zweite, dritte Klasse“, findet sich bereits in der *Strecke*.[11] Sie wird also in der Autorschaft von Köpf ganz einfach erneut erinnert.[12]

Zur Nachkriegsmobilität gehören ebenso Kriegsheimkehrer wie „Siggis Vater“, früher ein angesehener Metzger, „doch dieser Mann war aus dem Krieg mit nur einem Arm heimgekehrt und übte jetzt einen der am tiefsten verachteten Berufe aus. Er war Fremdenführer“, woraufhin die Familie ins „Armenhaus“ (42f.) kommt. Oder „Fedor, der gefangene Russe“, der „irgendwo aus der Steppe am Unterlauf des Dnjepr [stammte] und […] die Regeln von Ackerbau und Viehzucht [kannte]“: „Fedor war Kosak und hatte immerhin im Rang eines Fähnrichs die Wehrmachtsuniform getragen. Er hatte unter General von Pannwitz gedient“ (72) und war gleichermaßen vor den Engländern wie der Roten Armee auf der Flucht. Oder der Friseur, der „aus dem Sudetenland [stammte]“.[13] Dann als Folge des schnell einsetzenden Kalten Krieges kommt der „Expositus Pikosch“ – „Er war Ungarnflüchtling. 1956“, er „sprach ein seltsames Deutsch. […] Es klang wie bei Marika Rökk“ (38) – ins ‚Dorf der 13 Dörfer'. Die Liste von Flüchtlingen, Vertriebenen, Kriegsheimkehrern, also alles Menschen in Bewegung, ließe sich fortsetzen. Aber bereits diese wenigen Beispiele von Nachkriegsmobilitäten zeigen, dass

[11] Ebd., S. 484.

[12] Köpf greift häufig auf Figuren zurück, die bereits in früheren Werken beschrieben wurden, was bedeutet, dass an ihnen fortgeschrieben wird bzw. dass Köpf nur an *einem* Buch und dessen Kosmos arbeitet (vgl. Gerhard Köpf: „Drei Blindbände“. In: Ders: *Vom Schmutz und vom Nest*, S. 160–163, hier S. 160).

[13] Vgl. in der *Strecke* (S. 85–109) das Kapitel „Beim Friseur“.

selbst ein so kleines Dorf im ‚Blauen Land' in der Nachkriegszeit nicht von den Folgen des Krieges verschont blieb.

Anwesend bleiben Krieg und Nationalsozialismus in der Nachkriegszeit jedoch nicht allein in solchen Folgeerscheinungen. Vielmehr zeigt der Roman ebenso, wie diese Vergangenheit auch bewusst übertüncht und ‚überklebt' wird, was ein Erinnerungsbild an eine mehrtägige Kindergartenaktion zeigt, bei der die Kinder die alten Stempel in Schulbüchern zu überkleben hatten: „Tagelang waren wir Kinder mit nichts anderem beschäftigt, als die Papierchen über die Stempel mit dem verbotenen Kreuz zu kleben":

> Einmal aber fand ich in einem Buch eine ganzseitige Fotografie von einem Mann, der seltsam stechende Augen hatte und einen Blick, dass man sich fürchten konnte. Er trug eine Uniform, streckte einen Arm gerade von sich, als wolle er prüfen, ob es regnete, und er trug wie ein Blinder eine Binde am Arm, auf der wieder das heidnische Sonnenrad abgebildet war. Deshalb fragte ich Schwester Seraphina, ob ich das komische Kreuz auf dem Foto auch überkleben sollte. Sie aber sagte kein Wort, nahm mir das Buch aus der Hand und riss die ganze Seite einfach ratzfatz heraus. (26f.)

Dieses Herausreißen ist natürlich keine ‚Vergangenheitsbewältigung' und kein Neuanfang: Die in den Büchern überklebten „verbotenen Kreuze […] schimmerte[n] […] noch durch" (28). So verwundert auch nicht, dass in dieser Nachkriegszeit die „Ritterkreuzträger" (208) noch immer höchstes Ansehen genossen haben. Das Restaurative der westdeutschen Nachkriegszeit bestimmt also auch das Klima im ‚Blauen Land'.

Dazu gehört selbstverständlich ebenso die Machtstellung der katholischen Kirche, somit die „Pfarrherren, die das Dorf einst regiert haben"; bis in die Nachkriegszeit hinein „repräsentieren" sie „diesen Ort auf unverwechselbare Weise, denn in ihnen vereinen sich Gescheitheit und Blödheit, Dummheit und Arroganz, Gerissenheit und Größe. […] Die Pfarrer bilden alle zusammen die Pfaffia, wie sie mein Vater genannt hat" (100). Sie sind „Pfaffiosi", die „im Zweifelsfall" die „Knödel[] […] dem Busen der drallen Kellnerin" (101) vorziehen. Somit kann man auch für die Nachkriegszeit im ‚Dorf der 13 Dörfer' festhalten: „Braun war überhaupt die dominante Farbe" (133).

In diese restaurative Situation geht entsprechend ebenfalls eine Feindlichkeit dem Fremden gegenüber ein: „Es war damals nach dem Krieg üblich, alles, was nicht aus dem Dorf stammte, kleinzumachen. Wer etwas besaß, der stammte aus dem Ort, war einheimisch" (43). Wenn ein Zugezogener Erfolg hat, erzeugt dies natürlich sofort Neid. So löst die Tatsache, dass der Friseur als Flüchtling bei der schönen, von allen bewunderten Dänin Corrie nicht nur eine Chance hat, sondern diese ihn auch heiratet (vgl. 130–141), nur Eifersucht und die damit verbundene Gerüchteküche

unter den Einheimischen aus. Ähnlich verhält es sich mit dem italienischen Eisdielenbesitzer, der schnell der italienischen Mafia zugerechnet wird (vgl. 125–130) oder mit Annla Kaps, die als Kind „mit einem Flüchtlingstreck ins Dorf der 13 Dörfer kam“, nach ihrem Kinderheimaufenthalt im Dorf für 21 Jahre verschwand und in der Fremde durch Prostitution ein Vermögen verdiente, um dann zurückzukehren und das Dorf mit der „*Kaps-Klinik*“ (159; kursiv i. O.) zu ‚beglücken‘, die offiziell als Klinik für „ästhetische Chirurgie“ (159) bezeichnet wurde und „zeitweise bis zu 30 Mädchen aus allen Herren Länder, bevorzugt aus Thailand, Trinidat und dem Senegal“ (160) beschäftigte: „Der Einzugsbereich von Annlas Kundschaft (Mitglieder des Landtages inklusive) reichte von Zürich im Westen bis zum Tegernsee im Osten“ (159). Die Nachkriegszeit ist somit schnell auch die Zeit des beginnenden Wirtschaftswunders, was sich im dargestellten Dorf nicht allein durch die Etablierung einer italienischen Eisdiele zeigt.

Kennzeichnend für das aufkommende Wirtschaftswunder ist ebenfalls der schnell aufkommende Tourismus, dessen Kennzeichen und Besonderheiten sich am Unterschied zu den drei Schwestern von Vogelsang, die „jedes Jahr zur Sommerfrische [kamen] und das obere Stockwerk der Witwe Rosa Dopfer [requirierten]“ (65), erkennen lassen.[14] Eingeführt werden auch die drei Schwestern sinnlich über ein Bild, das sie vergegenwärtigt: „Sobald ich mir dieses Bild vor Augen rufe, höre ich auch schon Stimmen. […] Die Stimmen gehören den Damen Vogelsang“ (62). Sie

> gehören zweifelslos zu den unvergesslichen Kuriositäten dieses Landstriches, wobei sie als Sommerfrischlerinnen der beginnenden, damals noch weit vom Unheil entfernten Epoche des Fremdenverkehrs kurz nach dem Zweiten Weltkrieg Maßstäbe setzten und ihren charakteristischen Stempel aufdrückten. (63)

Hier haben wir es also nicht mit dem im Wirtschaftswunder aufkommenden (Massen-)Tourismus zu tun: „Sie stammten aus jener fernen Zeit, da die Welt noch voll wunderlicher Tanten war“ (66). So machten die „Baronessen“ auch keinen ‚Urlaub‘, sondern genießen die ‚Sommerfrische‘: „Sie waren die Garanten für die feinere Welt des Adels und der Noblesse, denn sie unterschieden sich grundsätzlich von den üblichen Kurgästen: zum einen wegen ihres exaltierten Auftretens, zum anderen wegen ihrer Kleidung“ (66f.).[15] Die drei

[14] Die drei Damen finden sich ähnlich bzw. teilweise gleich erzählt als „Die Damen Vogelsang“ bereits in unter anderem Gerhard Köpf: *Die Zeit auf alten Uhren. Ein Album*. Oberhausen 2012. S. 41–51.

[15] Sie gehören damit in die Reihe von „Epochenverschleppern“, die in Köpfs Werk immer wieder auftauchen; vgl. Gerhard Köpf: „Vorwort“. In: Ders. (Hg.): *Noblesse, Stil und Eleganz. Prosa, Lyrik, Szenen & Essays. Texte zum 7. Würth Literaturpreis*. Tübingen 1999. S. 7–

Damen Vogelsang sind durch ihre jährlichen Auftritte, die immer „bühnenreif“ waren, mit der Kindheit des Ich-Erzählers und damit zugleich mit dem erinnerten Nachkriegsdorf verbunden, zu dessen Inventar sie durch ihre ein halbes Jahr andauernden Sommerfrischen zu gehören scheinen. Durch diese Zugehörigkeit unterscheiden sie sich deutlich vom sich seit den 1950er Jahren ankündigen „Fremdenverkehr“: „Nach ihnen kamen jene, die immer mehr Ansprüche stellten und denen es zuletzt zuzuschreiben ist, dass sich Skilifte in die Bergwiesen krallten, dass Wälder abgeholzt, Wildbäche begradigt, Frühlingswiesen künstlich beschneit […] wurden“ (71). Die drei Schwestern zeigen damit auch eine Zeit des Übergangs an:

> Gleich nach dem *Zusammenbruch* wurde das Waschhaus der Gemeinde beseitigt und durch einen Bahnhofskiosk ersetzt, in dem es Eis am Stil gab, Drops, Bärendreck, Stocknägel und Abziehbilder von Schloss Neuschwanstein. Der Kiosk durfte keine zwanzig Jahre alt werden, bis er bayrisch rautig weißblau bemalt und in einen *Info-Point* für die Touristen verwandelt wurde. (77f.; kursiv i. O.)

Die Einheimischen wirken in der Wirtschaftswunderzeit also auch an der Inszenierung dieser „Bärenmarkenidylle“ als „beliebte Urlaubsgegend für die Behäbigen“ (16) mit. Eben weil der aufkommende Tourismus, der nichts mehr mit der Sommerfrische der drei Schwestern Vogelsang gemein hat, Geld einbringt.

Dass in diesem „prosperierenden Wirtschaftswunderland“ (118) Habgier und Betrug ansteigen, zeigt beispielsweise die Geschichte der Tochter des Schlossers Resch. Nach dem Tod des angesehenen Vaters verkauft sie die kleine Schlosserei, „kassierte fleißig“, eröffnete einen „*Schlüsseldienst*“, der plötzlich „großspurig *Sicherheitsfachgeschäft* [hieß]“ (118; kursiv i. O.). Ihr so erworbenes Wissen über Schlösser aller Art nutzt sie dann für Einbrüche, bis sie letztendlich auffliegt: „Der gute Name“, den „ihr fleißiger und bescheidener Vater einst erworben hatte“, „war dahin und stand von nun an für Wucher, Beschiss und Betrug“ (121).

12. Köpf entwickelt den Begriff insbesondere in seiner Rezeption von Gregor von Rezzori, siehe Gerhard Köpf: „Die Vorzüge der Windhunde“. Zuerst in: Ders.: *Vor-Bilder. Tübinger Poetik-Vorlesungen*. Tübingen 1999. S. 71–94. – Vgl. dazu Edgar Platen: „Von ‚Karlina Piloti‘ zum ‚Altern Herrn‘. Gerhard Köpfs Poetologie zwischen Altern, Demenz und ‚Epochenverschleppung‘ – zwischen Erinnern und Vergessen“. In: Martin Hellström, Ders. (Hg.): *Alter und Altern. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur VI*. München 2010. S. 115–127.

3. Schluss: Eine Heimat suchte ihren Erzähler und der seinen Autor – und fand ihn

Wir leben nicht. Es lebt uns.[16]

Dies sind nur einige der Bildfelder, die den erinnerten Zeitraum in *Das Dorf der 13 Dörfer* bestimmen: Die Mobilität der Nachkriegszeit (Flüchtlinge, Kriegsheimkehrer usw.), ein Weiterleben von NS-Ideologemen, der schnell aufkommende (Massen-)Tourismus und das Wirtschaftswunder, welches die Vergangenheit schnell zu vergessen versucht.[17] Aber bereits diese wenigen Bilder kennzeichnen diese Nachkriegszeit als eine Zeit von Übergang *und* Restauration. Lokalisierbar ist der örtliche Hintergrund der Bilder ebenso, nämlich als das in der Erzählgegenwart vergangene ländliche Nachkriegs-Pfronten im „Voralpenland“ (14). Dies ist der Zeit-Raum, aus dem der Ich-Erzähler (ebenso wie der Autor) stammt und der nun in der Romanfiktion erinnernd wieder aufgesucht wird. Es ist gewissermaßen *Heimat*. Damit scheint an dieser Stelle notwendig, den Heimat-Begriff in Köpfs Œuvre genauer zu bestimmen, aber auch abschließend in einem zweiten Schritt das Verhältnis von Ich-Erzähler und Autor zu erörtern.[18]

Obwohl Bilder des Allgäuer Raums und der Zeit der 1950/60er Jahre immer wieder in Köpfs Werken auftauchen, sogar häufig den jeweiligen Handlungsraum als ‚Thulsern‘ bilden, haben wir es nicht mit einem darauf beschränkten Raum zu tun. So ist beispielsweise in *Die Erbengemeinschaft* (1987) eine Thulserner Familiengeschichte von der Aufklärung bis ins MacDonalds-Zeitalter, also die Gegenwart erzählt, und der Raum ist seit dem Roman *Die Strecke* durch seine Eisenbahn ohnehin mit dem Streckennetz der ganzen Welt verbunden. ‚Thulsern‘, ‚Das Blaue Land‘ oder ‚Das Dorf der 13 Dörfer‘ sind also nicht eine räumlich und zeitlich begrenzte Heimat, sondern eher nur Ausgangspunkt oder Raum einer zeitweiligen Rückkehr wie in *Das Dorf der 13 Dörfer*. Heimat ist somit ein „poetische[r] Imaginationsraum[]“ jenseits von „Zuckerguß“ und „Gebirgstrachtenerhaltungsverein“, von „Tümelei“ und „Krachlederne[m]“: „Heimat: Das ist dort, wo ich herkomme, mich auskenne, aber nicht mehr hingehöre“.[19] Offenbar hat Heimat mit Verlust zu tun:

[16] Lars Gustafsson: *Der eigentliche Bericht über Herrn Arenander*. München 1988 [1966]. S. 51.

[17] Aus Platzgründen wurden andere Bildfelder hier ausgelassen, z. B. die schnelle Wiederbewaffnung (vgl. S. 91–99), die Bedeutung des Kinos und damit der Filmgeschichte (vgl. S. 106–111) usw. Verzichtet wurde auch auf die Nennung anderer Figuren, die bereits in früheren Werken von Köpf anwesend sind, z. B. Waltraud oder Mirtel, vor allem aber die am Ende des Romans aufkommende ‚Liebeserklärung‘ an den Vater und die Post.

[18] Vgl. viel übergreifender zum Heimatbegriff Susanne Scharnowski: *Heimat. Geschichte eines Missverständnisses*. Darmstadt 2019.

[19] Köpf: „Heimat“, S. 119.

„Manchmal bin ich sogar der felsenfesten Überzeugung, daß es das Allgäu gar nicht gibt. Nicht mehr gibt. Nein – mein Allgäu gibt es nicht mehr“.[20] Doch nicht „Wehleidigkeit und Beschwörung des Versunkenen“ sind die Folge,[21] vielmehr gehört der Verlust als Anlass und als Auftrag des Erzählens gegen das Vergessen, und zwar gegen ein Vergessen von etwas, was es vielleicht nie so gab, denn nicht umsonst zitiert Köpf häufig Ernst Bloch: „Er sagt im ‚Prinzip Hoffnung‘, Heimat sei ‚etwas‘ das allen in die Kindheit scheint, und worin noch niemand war‘“.[22] Auch in diesem Verweis auf Ernst Bloch wird der imaginäre Charakter von Heimat deutlich als ein Zeitraum, der teilweise erinnert, aber teilweise auch imaginiert wierd. Damit ist Heimat jedoch alles andere als rückwärtsgewandte Nostalgie, sondern „immer auch eine in der Zukunft gestapelte Hoffnung auf Versöhnung und Selbsterkenntnis“.[23]

Erzähltheoretisch lässt sich das verdeutlichen durch „die Triade des Realen, Fiktiven und Imaginären“, wie sie von Wolfgang Iser entworfen wurde.[24] Die drei genannten Bereiche sind in literarischen Texten laut Iser keineswegs voneinander getrennt oder isoliert und können somit auch nicht wie häufig behauptet in Opposition zueinander geraten, vielmehr bezeichnen sie „Mischungsverhältnisse“, in denen „Gegebenes und Hinzugedachtes in eine Beziehung“ gebracht werden.[25] Wenn man Isers triadisches Modell nun sehr vereinfacht mithilfe von *Das Dorf der 13 Dörfer* verdeutlichen möchte, könnte man sagen, dass das Reale aus den Erinnerungen besteht, die ja selbst insofern fiktional sind, als dass sie nur eine Auswahl und eventuell eine Stilisierung bilden (vom Vergessen ganz zu schweigen). Das Imaginäre wäre qua Einbildungskraft Hinzugedachtes und in der Mitte des Realen und Imaginären entsteht das Fiktionale als jeweils vorliegender Erzähltext. Daraus folgt keineswegs, dass die im Roman erzählte Nachkriegszeit nur Einbildung ist, vielmehr ist sie durch sprachliche Fiktionalität hervorgebrachte Darstellung, die sinnlich wahrnehmbar und verstehbar ist. Eben dies ist nach Iser allgemein die Funktion literarischer Fiktionalität, die eben nicht auf die Abbildung einer vorgeblichen Realität abzielt. Diese bildet lediglich das ‚Repertoire‘ literarischer Texte.[26]

---

[20] Gerhard Köpf: „Annäherungen ans Allgäu“. In: Köpf: *Vom Schmutz und vom Nest*, S. 128–133, hier S. 128.
[21] Ebd.
[22] Köpf: „Heimat“, S. 120. Köpf zitiert hier Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. 3. Aufl. Frankfurt/M. S. 120.
[23] Ebd.
[24] Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/M. 1991. S. 19.
[25] Ebd., S. 18.
[26] Vgl. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 4. Aufl. München 1994 [1976]. S. 87–143.

Aber um wessen Heimat geht es im Roman? Die des Ich-Erzählers oder die des Autors? Der Ich-Erzähler ist „Nekrologist“, schreibt „seit mehr als 30 Jahren für das *Kalenderblatt* […] Nachrufe[] und kurze[] Feuilletonartikel[]“ (7). Von seiner Redaktion bekommt er den Auftrag, ins ‚Dorf der 13 Dörfer‘ zu fahren, dem Dorf seiner Kindheit und Jugend. Dadurch ist eine Rahmenhandlung vorgegeben: Auftrag und Hinfahrt zu Beginn sowie Abreise und Ende am Schluss. Dazwischen sind seine Erinnerungsbilder erzählt.[27] Eben die Rahmenhandlung unterscheidet *Das Dorf der 13 Dörfer* von anderen Büchern mit Thulsern-Geschichten, wie z. B. *Die Zeit auf alten Uhren* (2012), in denen eine Rahmenhandlung fehlt und das auch deshalb nicht die Gattungsbezeichnung *Roman*, sondern *Ein Album* trägt, was bereits auf eine Art Familien-, Foto-, also Bilderalbum ohne Erzählrahmen verweist.

Parallelen des Ich-Erzählers zum Autor Köpf sind offenkundig: Beide stammen aus dem dargestellten ‚Dorf‘, beide verbrachten ihre Kindheit und Jugend dort in der Nachkriegszeit, bevor sie es verließen, beide sind gewissermaßen „Nekrologisten“, also erinnernd Schreibende. Dennoch sind sie nicht identisch, wie auch ‚das Dorf der 13 Dörfer‘ nicht mit Pfronten oder Thulsern nicht mit dem Allgäu identisch ist (wie frühe Rezensionen behauptet haben[28]). Solche Parallelen zwischen Ich-Erzähler und Autor müssen nicht notwendigerweise automatisch als autobiografisch oder autofiktional gedeutet werden. Denn darin liegt die Gefahr, sich allzu sehr auf den Inhalt zu konzentrieren und vom Erzählen selbst abzusehen. Dabei gilt sicherlich auch für Köpfs Erzählen der Vorrang des Erzählens vor dem Inhalt, oder wie Peter Bichsel es formulierte:

> Das Kind, das eine Geschichte erzählt haben will, das will ja vor allem erst mal erzählt haben. *Der notwendige Inhalt ist der Träger der Erzählung; nicht die Erzählung ist der Träger des Inhaltes*. Er mag aktuell sein: Ängste und Klagen über Katastrophen, Ungerechtigkeit, Böses und Gutes […]. Aber das allein begründet diese eigenartige Erfindung der Menschen noch nicht: Geschichten, Geschichtenerzählen. […] Während ich Geschichten erzähle, beschäftige ich mich nicht mit der Wahrheit, sondern mit den

[27] Köpfs Romane sind von Beginn an häufig Zusammenknüpfungen selbständiger Bildfelder und damit relativ selbständige Erzähleinheiten, die man sowohl als Erzählungen oder als Kapitel eines größeren Kontextes lesen kann. So war die Geschichte von Karlina Piloti in *Innerfern* (1983) eigentlich als Kapitel des Romans *Die Strecke* gedacht, hat sich dann aber verselbständigt (vgl. Köpf: „Drei Blindbände“, S. 160). Einzelne Kapitel der *Strecke* wurden ebenfalls vorab als (selbständige) Erzählungen publiziert (vgl. Edgar Platen: *Erzählen als Widerstand. Zu Gerhard Köpfs Roman „Die Strecke“ im erzählerischen Umfeld der 80er Jahre*. Frankfurt/M. 1994. S. 23).

[28] So z. B. Heiko Strech: „Das Gleiten der Drachen im Allgäu. Zu Gerhard Köpfs Roman ‚Die Strecke‘“. In: *Tages-Anzeiger*, 8.11.1985. Strech meint sogar, dass *Die Strecke* ein „Heimatroman“ sei.

> Möglichkeiten der Wahrheit. Solange es noch Geschichten gibt, so lange gibt es noch Möglichkeiten.[29]

Bei Bichsel ist „Geschichtenerzählen" ein „Umgehen mit der Zeit" und hat auch in diesem seinen Ursprung: „[D]aß wir unser Leben als Zeit erleben, hat damit zu tun, daß unser Leben endlich ist".[30]

Dieses Selbstverständnis Bichsels erinnert nicht nur an die oben erwähnte Hervorhebung des Scheherazade-Prinzips des Erzählens von Köpf, sondern der Vorrang des Erzählens vor dem Inhalt des Erzählten kann auch die gerade angesprochene Parallelität von Ich-Erzähler und Autor jenseits von autofiktionalen Ausgangspunkten verdeutlichen: Der Schriftsteller muss, um Schriftsteller sein zu können, erzählen und dazu benötigt er erstens eine Erzählinstanz, in Köpfs Romanen ist dies häufig ein Ich-Erzähler, und zweitens einen Inhalt als „Repertoire" (Iser) oder „Reservoir": „Jedes Buch enthält Teile der Erinnerungen des Autors, denn diese sind das Reservoire, aus dem er schöpft. Ohne Erinnerungen kein Erzählen".[31]

Der Autor als Schriftsteller erfindet also einen Erzähler, der eine Geschichte erzählt, die es nur dann gibt, wenn sie auch erzählt wird. Somit schafft erst das Erzählen den Erzähler und damit den Autor bzw. den Schriftsteller: „Schriftsteller" sind „nur ein Vorwand […], damit die Geschichte ihrer Figuren erzählt werden kann",[32] oder wie es in Köpfs Novelle *Borges gibt es nicht* heißt: „Don Quixote ist laut Unamuno der Autor von Cervantes" und „Borges" ist „möglicherweise am Ende nichts anderes als eine Erfindung von Borges".[33] Hingewiesen ist hier auf zwei Schlüsseltexte der Moderne, nämlich Miguel de Unamunos Roman *Nebel*, in dem sich die Hauptfigur gegen den Autor Unamuno erhebt und an dessen Ende heißt es: „[…] Hamlet, auch eine von den Gestalten, die den Shakespeare erfunden haben", und Jorge Luis Borges Kurzprosatext „Borges und ich".[34] Hierbei geht es um die Frage, ob der

---

[29] Peter Bichsel: *Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. 4. Aufl. Darmstadt, Neuwied 1984. S. 10f. (kursiv E. P.).

[30] Ebd., S. 10.

[31] Gerhard Köpf in: Anke Schäfer: „Interview mit Autor Gerhard Köpf: Erinnerungen aus dem ‚Blauen Land'". In: *Onetz*, 18.1.2018. https://www.onetz.de/sulzbach-rosenberg/kultur/interview-mit-autor-gerhard-koepf-erinnerungen-aus-dem-blauen-land-d1809350.html (25.11.2013).

[32] Gerhard Köpf: *Papas Koffer*. Hamburg 1993. S. 34.

[33] Gerhard Köpf: *Borges gibt es nicht*. Frankfurt/M. 1991. S. 60 u. 17.

[34] Zitiert ist hier Miguel de Unamuno: *Nebel*. [1914]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Wien, Leipzig o. J. [1933]. Hg. von Otto Buek. S. 3–335, hier S. 291. Angespielt ist hier weiter auf den Kurzprosatext „Borges und ich" von Jorge Luis Borges, in: Ders: *Gesammelte Werke*. München, Wien 1982. Hg. von Gisbert Haefs. S. 35f. Hier schreibt Borges (welcher eigentlich?) auf S. 36: „[…] ich lebe, ich lebe so vor mich hin, damit Borges seine Literatur ausspinnen kann, und diese Literatur ist meine Rechtfertigung. […] Ich weiß nicht einmal, wer von uns beiden diese Seite schreibt".

Autor Teil des fiktionalen Textes ist oder eine außertextuelle Instanz, z. B. als Urheber des Textes. Sowohl Unamuno als auch Borges scheinen im Schriftsteller/Autor/Erzähler eine Textfunktion zu sehen, was ebenso oben bei Peter Bichsel, aber eben auch bei Gerhard Köpf aufscheint.[35] Von daher wird Köpfs Aussage verständlich: „[…] solange ich erzähle, bin ich noch“, denn nach seinem Erzählen gibt es den Erzähler Köpf nicht mehr (höchsten noch als Privatperson).[36] Und dann natürlich wieder erneut, wenn das Erzählen des nächsten Textes beginnt. Damit hat der erfundene Erzähler am Ende eines Textes seine Schuldigkeit getan und muss verschwinden. Tatsächlich verschwinden in Köpfs Romanen am Ende alle Ich-Erzähler, und zwar notwendigerweise, da das Erzählen (zumindest vorläufig) endet.

Damit sind jedoch das Erzählte und sein Zeit-Raum nicht beliebig, denn als „Repertoire“ bzw. „Reservoir“ geht es auf Erfahrungen und Erinnerungen zurück: „Jeder Erzähler hat seinen individuellen Raum, der ihm vertraut ist und den er fiktionalisiert, um ihn im Gedächtnis und am Leben zu erhalten. Er re-vitalisiert ihn nicht, sondern er vitalisiert ihn“.[37] In Köpfs Erzählen ist dies konkret häufig das „Voralpenland“ der Nachkriegszeit, auch „Thulsern“ oder „Das Blaue Land“ genannt. Da es diesen Zeit-Raum nicht (mehr) real gibt, kann er gar nicht abgebildet werden, lediglich können einige Bilder erinnernd erfunden werden. Man kann es auch so formulieren: Ein erinnernderfundener Zeit-Raum, manchmal auch ‚Heimat‘ oder ‚Nachkriegszeit‘ genannt, hat seinen Erzähler/Autor gesucht und gefunden, und nur dieser kann sie erzählen. Und er muss diesen Zeit-Raum auch immer wieder neu erzählen, damit er erzählen kann, denn „[d]as erfundene Ich ist nicht. Es wird erst. Nicht auf die Verschriftlichung der Erfahrungen kommt es an, wie solches die Bastler an Beziehungskisten-Literatur meinen“, sondern um die während des Schreibens gemachten Erfahrungen, die natürlich ein Repertoire benötigen.[38] Gleiches gilt für den erzählten Zeit-Raum: „Thulsern existiert also nicht vorab, sondern Thulsern entsteht, wenn ich mich erzählend erinnere und erinnernd davon erzähle“.[39]

---

[35] Damit scheint der Begriff der „Auto(r)fiktion“ zu kurz gegriffen, denn er ist weniger auf den Fiktionalitätsgehalt des Autors aus als viel mehr auf das Autobiographische bzw. Autofiktionale (vgl. Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld 2013).

[36] Gerhard Köpf: „Vom republikanischen Einzelgänger. Rede zum Amtsantritt als Stadtschreiber von Bergen“. In: Ders.: *Vom Schmutz und vom Nest*, S. 73–79, hier S. 79. – Dazu passt Armin Ayrens Aufsatz „Köpf gibt es nicht“, auf den direkt Gerhard Köpfs Antwort unter dem Titel „Ayren gibt es nicht. Eine Richtigstellung“ folgt (beide in Franz Loquai (Hg.): *Gerhard Köpf*. Eggingen 1993. S. 149–162 bzw. S. 165–167).

[37] Ebd.

[38] Köpf: „Komm, stirb mit mir ein Stück“, S. 171.

[39] Gerhard Köpf: „Lob der Nacherzählung. Rede anläßlich der Verleihung des Wilhelm-Raabe-Preises 1990“. In: Ders: *Vom Schmutz und vom Nest*, S. 181–186, hier S. 182.

Elisabeth Herrmann

Erinnern als letzte Gelegenheit. Oder wie bewahrt man eine Zeit des Verschweigens vor dem Vergessen? Frank Witzels Roman *Direkt danach und kurz davor* (2017)

1. Wer ist „Wir"?

Es ist in unterschiedlichen Kontexten immer wieder darauf hingewiesen worden, dass ein kollektives Wir keine adäquate Form ist, um das Zeit- und Lebensgefühl einer spezifischen Generation und Epoche wiederzugeben. Jana Hensels als Roman untertiteltes Buch *Zonenkinder*, das auf der eigenen Erfahrung der Autorin basiert, die als 13-Jährige die Wende, den Fall der Mauer und den Untergang des eigenen Landes, der DDR, erlebt hat, ist dafür heftig kritisiert worden.[1] Ähnlich wurde auch Florian Illies eine Generalisierung der persönlichen Erfahrung und Perspektive auf die BRD der 1980er Jahre vorgeworfen, die er in seinem Buch *Generation Golf* beschreibt.[2] Beides sind Bücher, bei denen es sich um subjektive Berichte über eine spezifische Zeit handelt, die den Anspruch erheben, repräsentativ für eine Generation und kulturelle Gemeinschaft zu sein und in diesem Zusammenhang von „wir" und „uns" sprechen. Es sind dies zudem Bücher, in denen keine klare Trennung oder Reflexion der Überlagerung von autobiographischer Perspektive, Generalisierung und Fiktionalisierung stattfindet.

[1] Beispielhaft sei hier genannt: Melanie Holtz: „Generation Trabi. Jana Hensel über die Aufstiegskinder aus dem Nirgendwo". In: *literaturkritik*.de, 11.11.2003. https://literaturkritik.de/id/6485 (27.12.2023). Einen Überblick über die unmittelbar nach dem Erscheinen des Buches veröffentlichten Kritiken, Kommentare, Leserbriefe, und Stellungnahmen, die die Kritik an einer Generalisierung zum Teil sehr drastisch zum Ausdruck bringen, bietet Tom Kraushaar (Hg.): *Die Zonenkinder und Wir. Die Geschichte eines Phänomens.* Reinbek bei Hamburg 2004.

[2] „Diese Verschwommenheit seiner ‚Generation Golf' verdeckt Illies' Sprache durch eine Rhetorik, die ebenso verlogen wie anmaßend ist. Die meisten seiner Sätze bedienen sich des großspurigen ‚Wir': ‚Wir kämpfen nicht mehr für Freiheit", heißt es in einem Beitrag von Uwe Pralle im *Deutschlandfunk* vom 18.07.2003, der mit „Generation zwei" überschrieben ist. https://www.deutschlandfunk.de/generation-golf-zwei-100.html (27.12.2023).

Dennoch lässt sich nicht leugnen, dass ein solches Zeit- und Zugehörigkeitsgefühl zu einer spezifischen Gruppe und Generation existiert, was all diejenigen bestätigen können, die nicht nur der Kindheit, sondern auch dem jungen Erwachsenenalter entwachsen sind und je nach Alter auf die Zeit der 1960er-, 1970er-, 1980er- oder bereits schon auf die 1990er-Jahre als diejenige Zeit zurückblicken, die sie als ‚damals, als wir noch jung waren' erlebt haben. In einem weitergefassten historischen Rahmen lässt sich dies als Zeitgenossenschaft oder Zeitzeugenschaft bezeichnen.[3] Es ist ein gemeinsamer gesellschaftlicher und kultureller Erfahrungshorizont, auf den sich eine spezifische Generation in einem bestimmten kulturellen Umfeld bezieht und zu der sie sich in Bezug setzt, auch dann, wenn sich der oder die Einzelne mit den vorherrschenden Werten dieser Zeit selbst nicht identifiziert.[4]

Auch Frank Witzels Roman *Direkt danach und kurz davor*, der im Folgenden näher untersucht werden soll, beginnt in der Wir-Form.

> Natürlich gab es einen Garten. Einen Garten, den wir nicht betreten durften. Nicht weit entfernt von der Stadt. Mit dem Rad eine halbe Stunde. Einen staubigen Weg entlang. An Telegraphenmasten vorbei. Manche mit, die meisten ohne Drähte. Im Gegenlicht meinte man, da hängt noch einer. Wir traten in die Pedale und hielten die Köpfe gesenkt. Aber es war nur ein vergessener Kittel. Verschlissen. Wir hielten an und blinzelten in die Sonne. Wir stellten uns vor, dort oben zu baumeln. Der Bach gurgelte. Der Körper schlackerte hin und her. Hin und her. Der Wind fuhr in die Nasenlöcher. Das Blut rauschte in den Ohren. […] Wir hatten das Zählen verlernt. Die Zahlen wollten uns einfach nicht mehr über die Lippen. Wir dachten immer nur: Eins und eins und eins. Weiter kamen wir nicht. Man-

[3] Dem Begriff der Zeitgenossenschaft als literarische Bezugsgröße ist ein eigener Sammelband gewidmet, herausgegeben von Linda Karlsson Hammarfelt, Edgar Platen und Petra Platen: *Erzählen von Zeitgenossenschaft. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München 2018.

[4] Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff Generation als einer Altersgruppe, die sich zu einem gemeinsamen gesellschaftlichen und kulturellen Erfahrungshorizont in Bezug setzt, findet sich in folgenden Beiträgen: Carsten Gansel und Elisabeth Herrmann: „‚Gegenwart' bedeutet die Zeitspanne einer Generation – Anmerkungen zum Versuch, Gegenwartsliteratur zu bestimmen". In: Carsten Gansel, Elisabeth Herrmann (Hg.): *Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Göttingen 2013. S. 7–22; Elisabeth Herrmann: „Individuelle Erinnerung als kollektive Identitätsstiftung nach dem Ende des Real-Sozialismus in Daniela Dahns ‚Westwärts und nicht vergessen' und Jana Hensels ‚Zonenkinder'". In: Carsten Gansel (Hg.): *Rhetorik der Erinnerung. Gedächtnis und Literatur in den ‚geschlossenen Gesellschaften' des Real-Sozialismus zwischen 1945 und 1989*. Göttingen 2009. S. 369–385 sowie Elisabeth Herrmann: „How Does Transnationalism Redefine Contemporary Literature?" In: Elisabeth Herrmann, Carrie Smith-Prei, Stuart Taberner (Hg.): *Transnationalism in Contemporary German-Language Literature*. Rochester 2015. S. 32–68.

> che Einwohner erkannte man wieder. Andere nicht. Vieles blieb fremd. Gebräuche änderten sich unmerklich. Auch deshalb ging gar nichts mehr gedankenlos von der Hand. Selbst am Weihwasserbecken gab es ein unwillkürliches Zögern. Begann das Kreuzzeichen wirklich an der Stirn?[5]

Von einem „Wir" ist später im Roman an verschiedenen Stellen immer wieder die Rede. Die Kollektivperspektive wird im Roman aber nicht durchgehalten und wechselt an verschiedenen Stellen zudem die Bezugsgröße, d. h. das „Wir" steht nicht stellvertretend für eine spezifische, sondern für wechselnde, oft nicht klar definierte Gruppen.[6]

Anders als in Hensels und Illies' Fall handelt *Direkt danach und kurz davor* nicht von einer Zeit, die der Autor selbst bewusst erlebt hat. Mitte der 1950er-Jahre geboren, ist Frank Witzel zwar ein Kind der Nachkriegszeit, ein Zugang zu dieser Zeit über die eigene Erinnerung steht ihm aber nicht oder nur indirekt offen. Auf dieses ‚indirekt' kommt es tatsächlich an.[7]

2. Postmemory – das Fortleben der Vergangenheit bis in die Gegenwart hinein

Mit dem Konzept des Postmemory haben Wissenschaftler*innen, allen voran Marianne Hirsch in Zusammenarbeit mit Leo Spitzer, das Verhältnis beschrieben, das die „Generation danach" im Laufe ihrer Sozialisation zu den persönlichen, kollektiven und kulturellen Traumata ihrer Elterngeneration entwickelt – d. h. zu Erfahrungen, die die Betroffenen nicht selbst gemacht haben, sondern die durch Erzählungen, Projektionen und Konstruktionen der

[5] Frank Witzel: *Direkt danach und kurz davor*. 2. Aufl. München 2019. S. 7.

[6] So stellt sich erst später heraus, dass sich das am Anfang im Zentrum stehende „Wir" auf einen auch später im Roman nicht eindeutig identifizierbaren Ich-Erzähler und seine beiden Brüder, adressiert als „der Jüngste" und „der Älteste" (S. 12), bezieht. An anderer Stelle z. B. bezieht sich das „Wir" auf eine Gruppe von Alliierten, die in einer allegorischen Episode mit Deutschen in der Besatzungszone im Rahmen eines Umerziehungsprojekts Theaterstücke entwirft und auf die Bühne bringt (vgl. Witzel: *Direkt danach*, S. 149–174).

[7] Auch Gerhard Poppenberg verweist in seinem Beitrag „Weltmechanik und Ordnung der Geschichte. Überlegungen zu ‚Direkt danach und kurz davor'" auf die Verwendung des „Wir" in der Eingangsszene des Romans. Er begreift dieses „Wir" als eine Figuration „des Allgemeinen" und des „Kollektiv[s] in seiner elementaren Gestalt", die sich im weiteren Verlauf des Romans entfaltet: „Die Geschichten, die im Folgenden erzählt werden, sind Figuren des ‚Wir', in die das Kollektiv sich auslegt und aus denen es verstehbar wird" (Poppenberg: „Weltmechanik". In: Anke Detken, Gerhard Kaiser (Hg.): *Frank Witzel. Perspektiven auf Autor und Werk*. Berlin 2019. S. 243–254, hier S. 244). Allerdings wird der Begriff „Kollektiv" von Poppenberg nicht weiter erläutert; auch kommt Poppenberg im Verlauf seiner Interpretation des Romans nicht wieder auf die spezifische Funktion des „Wir" zu sprechen.

Eltern an sie weitergegeben wurden.[8] Die Betroffenen der Postmemory-Generation ‚erinnern' sich später als Erwachsene durch die Geschichten, Bilder und Verhaltensweisen, mit denen sie aufgewachsen sind, an diejenigen Geschehnisse, die die Elterngeneration traumatisierend geprägt haben. Diese nicht-selbst-erlebten, sondern indirekt weitergegebenen Erfahrungen wurden ihnen so tief und affektiv vermittelt, dass sie sie als eigenständige Erinnerungen verinnerlichen. Das Konzept des Postmemory ist in Bezug auf traumatische Erfahrungen und deren Übertragung auf die nächste Generation entwickelt worden, die im Zusammenhang mit der Shoah stehen.

In Frank Witzels Roman ist der Fall anders gelagert. *Direkt danach und kurz davor* ist ein Roman, der in der Nachkriegszeit angesiedelt ist und von der Entstehung der Bunderepublik handelt, also einer Zeit, die im deutschen kollektiven Gedächtnis vor allem als Zeit *nach* dem Holocaust und als eine positive Zeit erinnert wird. Zugleich ist der Roman ein Gegenwartsroman aus dem Jahr 2017 und ist, wie an vereinzelten Stellen durchscheint, aus dieser Perspektive geschrieben.

Was mit der folgenden Untersuchung nachgewiesen werden soll, ist zweierlei: zum einen, dass Frank Witzel mit seinem Roman deutlich macht, dass die sogenannte Nachkriegszeit keine zeitlich eingrenzbare und abgeschlossene historische Epoche ist. Auch lässt sich selbst im Nachhinein kaum eine klare Antwort auf die Frage finden, was diese Zeit denn eigentlich ausmachte und wodurch sie bestimmt war. Im Zentrum dieser Leerstelle stehen das Verschweigen und die Verdrängung der Vergangenheit. Die Nachkriegszeit, so lautet Witzels Botschaft, reicht bis in die Gegenwart hinein und lebt noch immer fort. Gibt es also nicht nur mit Blick auf die Shoah, sondern auch mit Blick auf die Verdrängung der Shoah in der bundesdeutschen Nachkriegszeit, die im Fokus von Witzels Roman steht, eine Art Postmemory, das von einer Generation an die nächste weitergegeben worden und bis heute präsent ist? Und wenn dem so ist, wie lässt sich die Weitergabe von Nicht-Erinnern nachweisen?

Ein zweites Ziel des Beitrags ist zu zeigen, dass der Autor mit seinem Roman *Direkt danach und kurz davor* eine explizite Ästhetik des Schreibens über die Nachkriegszeit entwirft, die er im Roman konsequent umsetzt und die er darüber hinaus auf der Metaebene reflektiert. Diese Ästhetik ergibt sich für Witzel zwangsläufig aus eben der Erkenntnis, dass die Nachkriegszeit keine abgeschlossene Epoche ist, sondern sich samt der damals in Gang gesetzten Verdrängungsmechanismen bis heute fortsetzt. Zum Ausdruck gebracht sind

[8] Vgl. Marianne Hirsch: *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York 2012. Eine Kurzbeschreibung des Konzepts findet sich auf der Website des von Hirsch gegründeten Postmemory Networks: https://postmemory.net/ (27.12.2023).

diese Verdrängungsmechanismen, die die neue Ordnung nach dem Krieg bestimmen, mit der im Roman immer wiederkehrenden Metapher der „Weltmechanik“.[9]

3. Poetik des Nicht-Erinnerns und die Struktur des Romans

Wenn es Adorno mit seinem berühmten, viel und oft falsch zitierten Diktum, „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“,[10] darum ging, eine literaturgeschichtliche Zäsur zu setzen, mit der die Unaussprechlichkeit des historisch Erlebten markiert werden muss, dann ist Witzels Anliegen mehr als 70 Jahre später eines, das an diese Tradition anschließt. Er betont nicht nur, dass der Literatur noch immer kein adäquates Mittel zur Verfügung steht, mit der sie sich der unaussprechlichen Grausamkeit des Holocausts schreibend annähern könnte, sondern er stellt darüber hinaus fest, dass auch das kollektive sowie individuelle Verschweigen und Verdrängen eben dieser fürchterlichen Epoche, das ein entscheidendes Merkmal der Nachkriegszeit war, bis heute nicht aufgearbeitet ist und deshalb fortlebt. Jede Erzählung, die sich mit dieser Epoche befasst, so Witzels Plädoyer, muss diesen Sachverhalt berücksichtigen. Insofern lässt sich mit Blick auf die vom Autor mit seinem Roman *Direkt danach und kurz davor* entworfene Ästhetik des Schreibens über die Nachkriegszeit von einer „Poetik des Nicht-Erinnerns“ sprechen – und zwar sowohl im Sinne einer Poetologie, also autorspezifischen Schreibweise, als auch im Sinne einer normativen Poetik des Schreibens über die Nachkriegszeit.[11] Ein Erzählen der Entstehung der Bundesrepublik ist nur in Brüchen

[9] Im Rahmen des bereits genannten Umerziehungsprojekts der Alliierten wird „die Weltmechanik“ als Gegenstand und Titel des inszenierten Theaterstücks genannt (Witzel: *Direkt danach*, S. 174, S. 180, S. 223). An anderer Stelle verweist die Metapher der „Weltmechanik“ (ebd., S. 196, S. 279) auf die „Vernichtungsmaschinerie“ des Holocausts (ebd., S. 336) und bildet darüber hinaus als das in ein künstlerisches Gemälde umgesetzte „Bildnis der Weltmechanik“ das zentrale Ausstellungsstück des „Privatmuseums“ (ebd., S. 504) sowie als „Leugnen des eigenen Tuns“ und der „Perpetuierung dieser Weltmechanik über ihr eigenes Bestehen hinaus“ (ebd., S. 336) das thematische Zentrum des gesamten Romans.

[10] Theodor W. Adorno: „Kulturkritik und Gesellschaft“. In: Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*. Band 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I*. Hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt/M. 1977. S. 11–30, hier S. 30.

[11] Unter den ganz wenigen wissenschaftlichen Beiträgen, die sich bis dato zu Witzels Roman *Direkt danach und kurz davor* finden, sind besonders zwei hervorzuheben. Beide Beiträge entstammen dem von Anke Detken und Gerhard Kaiser herausgegebenen Sammelband: *Frank Witzel*. Im Zentrum des Aufsatzes von Philipp Theisohn, der mit „Erzählen in der faschistischen Nachwelt. Zu Frank Witzels ‚Direkt danach und kurz davor‘ (2017)“ überschrieben ist, steht die auf die postmoderne Narrativik verweisende „Metaisierung des Erzählaktes“ im Roman, die jedoch, so Theisohns These, von Witzel gezielt mit Sublimie-

möglich, so lautet die dem Roman zugrundeliegende Botschaft. Eine lineare und in sich geschlossene Erzählung über die Nachkriegszeit zu schreiben, würde bedeuten, die Unwahrheit zu sagen.[12]

Die Besonderheit der Struktur des Romans *Direkt danach und kurz davor* liegt darin, dass es keine lineare Handlung gibt und er keinem in sich geschlossenen Erzählprinzip folgt. Der Roman setzt sich aus Symbolbildern, Metaphern, Allegorien, Parabeln, philosophischen Überlegungen und einzelnen Erzählsträngen zusammen, die nur lose – assoziativ und nie kausal – miteinander verknüpft sind. Teilweise ins Groteske zugespitzt[13] sind die Handlungsstränge in unterschiedlichen, nicht genau definierten räumlichen und zeitlichen Ebenen angesiedelt. Der gesamte Roman bzw. sämtliche Handlungsstränge und Einzelepisoden spielen in „der Stadt", die jedoch keinen Namen hat, also überall und nirgendwo sein könnte und als pars pro toto für die BRD gelesen werden kann. Die wenigen Straßennamen und Plätze, die als Geschehensorte im Roman markiert sind und eine gewisse Geografie der Stadt erschließen lassen, sind alle fingiert. Vage Assoziationen mit Berlin werden geweckt, wie z. B. durch das Narthalerfeld, einem ehemaligen Flugplatz oder dem Ostbahnhof und dem alten Bahnhof, diese Anspielungen verlaufen sich dann aber wieder in der Unschärfe der Darstellung:

> Erst jetzt fällt uns auf, dass die Stadt gar keinen Namen hat, dass wir sie folglich überhaupt nicht ein- oder zuordnen können. Es gibt gewisse Fixpunkte. Zwei, drei Straßennamen, ein Museum, ein Friedhof und zwei Bahnhöfe, der Ostbahnhof und der alte Bahnhof, sollen uns die Stadt als etwas Reales vorgaukeln, das sie nie und nimmer ist.[14]

---

rungsstrategien des Faschismus überblendet wird. (Theisohn: „Erzählen in der faschistischen Nachwelt", S. 227–241, hier S. 227). Der bereits genannte Beitrag von Gerhard Poppenberg fokussiert auf die Poetologie des Romans, für die seiner Ansicht nach die im Roman verwendete Metapher der „Weltmechanik" als symptomatisch angesehen werden kann. In einer „Unzeit des Übergangs" und „eines Zwischen" angesiedelt, die einen „reinen Möglichkeitsraum" darstellt, den es aber in der Wirklichkeit so nicht gibt, werden im Roman „[a]le Formen der Darstellung und Gestaltung von Wirklichkeit durchgespielt" (Poppenberg: „Weltmechanik", S. 245) und ein „prinzipienloses Prinzip" zum „Konfigurationsagent[en]" des Romans erhoben (ebd., S. 247). „Disparate Ereignisse und Geschichten konfigurieren sich zu einem Weltbild", so Poppenberg (ebd., S. 250).

12 In Witzels eigenen Worten: „Mit einer linearen und geschlossenen Erzählung hätte ich unwillkürlich die Unwahrheit geschrieben. Je mehr Lücken ich hingegen offenlasse, desto näher bin ich meiner Meinung nach bei der Wahrheit. So spürt man immerhin die vielen blinden Flecken in unserer Geschichte. Das ist realistischer, als zu erzählen, dass die Bundesrepublik auf eine bestimmte Weise entstanden sei". (Denis Pohl: „Interview mit Frank Witzel: ‚Deutschland hat eine Tradition der Verdrängung von Schuld'". In: *Der Spiegel*, 2.9.2017. https://www.spiegel.de/kultur/literatur/frank-witzel-deutschland-hat-eine-tradition-der-verdraengung-von-schuld-a-1165302.html [27.12.2023]).

13 Mit diesem Stilelement erinnert der Roman an Günter Grass' *Die Blechtrommel.*

14 Witzel: *Direkt danach*, S. 189.

Indifferent bleibt auch das zeitliche Setting. „Vorkriegszeit", „Zwischenkriegszeit", „Nachkriegszeit" werden in einem Atemzug genannt und sind als Zeitebenen nicht klar voneinander unterschieden. „Der Krieg ist doch nie vorbei"[15], betont ein anonymes Ich im Dialog mit einem anderen ebenfalls anonymen Ich, als von der Nachkriegszeit die Rede ist. Nur vage lässt sich das im Roman immer wieder genannte „mystische Zeitalter", dem ein eigenes Unterkapitel als Teil des X. Buches: „Erkenntnis und Untergang" gewidmet ist, als die Zeit des Krieges – in der Terminologie und Zeitrechnung des Romans heißt das „vor dem Eisenbahnunglück", sprich der Zäsur – identifizieren, während mit der „geschichtslose[n], dunkle[n] Epoche" die Nachkriegsjahre gemeint sind, die sich aber wiederum mit dem mystischen Zeitalter überlagern bzw. verschwimmen, weil die Erinnerung an letzteres ausgeblendet wird:

> Im mystischen Zeitalter, das heißt in der Zeit vor dem großen Eisenbahnunglück, das ich nur überlebte, um in die spätere sogenannte geschichtslose oder dunkle Epoche einzutauchen, und dies nur mit einer Kohlenschaufel bewaffnet, in jenem mystischen Zeitalter also verliert sich meine Erinnerung, sodass ich nicht sagen kann, ob es diese Welt oder die Zeit, oder eine andere Welt oder andere Zeit, vor mir gab oder diese vielmehr zusammen mit dem Unglück, von dem ich noch berichten werden, in Erscheinung trat.[16]

„Das große Eisenbahnunglück", auf das im Text immer wieder Bezug genommen wird und das als Metapher für den Holocaust gedeutet werden kann, aber nicht zwangsläufig so gedeutet werden muss, stellt eine deutliche Zäsur dar, die aber dadurch wieder aufgehoben ist, dass die Erinnerung an die Zeit vor der Zäsur, trübe ist oder ganz abhandengekommen ist:

> In diesem Zeitalter nun, so sagt man, finde sich nichts außer unseren Erinnerungen. Dies ist einer der Gründe, warum diese Zeit sich ständig bewegt und man sie auch als „dunkel" bezeichnet, weil sie ein trübes Glas ist, ein See von unergründlicher Tiefe, der nichts anderes zu sein scheint als der Spiegel für unsere Hoffnungen und Gedanken.[17]

An früherer Stelle im Roman heißt es: „Das Unglück war von nun an Privatsache. Die Erinnerung war nicht einmal verschwommen. Sie fehlte".[18]

Erst bei genauerem Hinsehen und wenn man den Roman zu Ende gelesen hat, erkennt man die eigentliche Bedeutung seines Titels. Zunächst gibt dieser

[15] Ebd., S. 284.
[16] Ebd., S. 361.
[17] Ebd.
[18] Ebd., S. 17.

vor, zwischen zwei zeitlichen Zäsuren angesiedelt zu sein, nämlich in der Zeit kurz danach (also nach dem, was gerade eben passiert ist) und einer Zeit direkt davor (also vor dem, was noch kommt), und er damit eine Zwischen- und Übergangszeit markiere. Tatsächlich aber markiert der Titel *Direkt danach und kurz davor* die Auflösung der Zeit- und Raumkonstruktion, der sich der Roman mit seinen vielen Parallelstrukturen und Verschachtelungen von Raum und Zeit verschrieben hat. Direkt danach *ist* kurz davor. Wir befinden uns also in einer zeitlichen Schleife.

Zum Ausdruck gebracht wird dies u. a. durch die im Text in unterschiedlichen Variationen wiederholte Aussage, dass die alte Ordnung die neue Ordnung ist.[19] Am explizitesten formuliert ist dies in einem der für den Roman typischen Frage-Antwort-Dialoge zweier anonymer Sprecher*innen:

> Nur um ganz sicher zu gehen: Mit der neuen Ordnung ist die alte Ordnung gemeint? Ja, die alte Ordnung nannte sich die neue Ordnung, weil sie den Weg zu einer Neuordnung oder Umordnung auf immer versperren wollte. Sie wollte die letzte Ordnung sein und war es in vielerlei Hinsicht auch.[20]

Das besondere Stilmerkmal dieses von Frank Witzel zum Thema Nachkriegszeit verfassten Romans ist seine „Unschärfe", ein Wort, das im Text immer wieder vorkommt.[21] Diese Unschärfe ist strategisch und wird durch die „Perspektivmultiplikation" erzeugt, die im Text an zwei Stellen explizit thematisiert wird. Zunächst als generelle Erläuterung des Begriffs formuliert:

> Perspektivmultiplikation: Auch Gottesblick, umgekehrter Droste-Effekt oder mise en abyme inverse genannt. Hier handelt es sich um den Blick auf eine Situation, die den Betrachter dieser Situation selbst miteinschließt. Der Träumende steht zum Beispiel an einem Fenster und schaut auf die Straße, sieht sich aber selbst dabei am Fenster stehen und das sehen, was er nicht sieht. Die Perspektivmultiplikation ist ein sogenannter, durch die Traumzensur bedingter, unvollständiger Distanzierungsversuch.[22]

Später wird die beschriebene künstlerische Technik der Darstellung einer sich bis ins Unendliche vervielfachenden Situation auf die Romanebene übertragen: „Wenn wir das Traummotiv des herumliegenden Toten auf Siebert anwenden, könnte man sagen, dass Siebert sich in einer Form der Perspek-

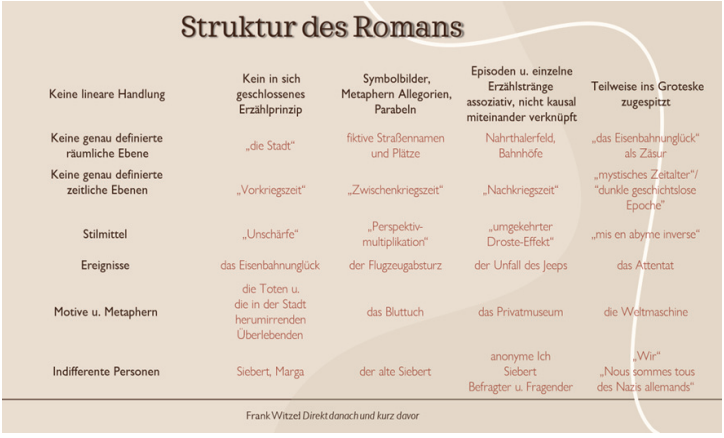
[19] Ebd., S. 10, S. 12, S. 31, S. 44.
[20] Ebd., S. 188.
[21] So z. B. verglichen mit der „Unschärfe im Traum" (ebd., S. 359). Das Motiv findet sich auch in Ulla Hahns mit *Unscharfe Bilder* überschriebener Auseinandersetzung mit der deutschen Wehrmachtsvergangenheit.
[22] Witzel: *Direkt danach*, S. 359.

tivmultiplikation selbst am Fenster stehen und den unten auf der Straße liegenden Toten betrachten sieht?“[23]

Die „Perspektivmultiplikation“ als künstlerische Technik der absoluten Vervielfältigung von Möglichkeiten bis hin ins Spekulative ist neben der Auflösung des zeitlichen und räumlichen Settings eines der Stilmittel, mit dem Unschärfe erzeugt wird und ein Grund dafür, warum jeglicher Versuch, die Handlung des Romans zusammenzufassen, zum Scheitern verurteilt ist.

Dennoch gibt es Konstanten, so z. B. eine Reihe von sich immer wieder spiegelnden Szenarien und Ereignissen: wie das besagte Eisenbahnunglück, der Flugzeugabsturz auf dem Nahrthalerfeld, der Unfall des Jeeps, der mit dem Attentat in Verbindung gebracht wird, das seinerseits nie näher definiert wird und bei dem sowohl Täter als auch Opfer nicht eindeutig zu identifizieren sind sowie eine Reihe von Motiven, wie z. B. die herumliegenden Toten und die nach dem Eisenbahnunglück in der Stadt herumirrenden Überlebenden, das Bluttuch, das Privatmuseum, die darin ausgestellten Körperteilopferungen, das Motiv der Weltmaschine oder Weltmechanik und der Blick aus dem Fenster. Diese Ereignisse und Motive tauchen im Roman immer wieder auf, werden aus unterschiedlichen Perspektiven und von unterschiedlichen Figuren beleuchtet oder gedeutet – und zwar als sich widersprechende Versionen, kursierende Annahmen und Hypothesen.

Zur Veranschaulichung der nicht linearen Handlungsstruktur kann folgende Übersicht dienen.



[23] Ebd., S. 516. Eine weitere Nennung der „Perspektivmultiplikation“ findet sich im Zusammenhang mit der Erläuterung der „Weltmechanik“ in Bezug auf die von Rudolf Heß begangenen Gräueltaten: „Hinter der Weltmechanik lauert ein Atheismus, und der heißt Gott. Sich auf Gott zu berufen ist der größte Atheismus. Ich schaffe mir mein eigenes Über-Ich, schaue über mich hinweg in einer Perspektivmultiplikation, einer mise en abyme inverse“ (ebd., S. 336).

Bei aller Unschärfe hat die Erzählung dennoch einen Nucleus. Im Zentrum der Geschichte steht die Figur Sieberts, der eine Beziehung zu Marga hat. Sieberts eigene Stimme ist nur selten in Ich-Form vernehmbar, meist wird über ihn gesprochen, oft dialogisch in einer Art Frage-und-Antwort-Spiel, bei dem die sprechenden Personen nicht identifiziert werden. In diesen Ausführungen bereitgestellte Antworten werfen stets neue Fragen auf oder sind von vornherein schon als solche artikuliert. So zum Beispiel die Frage, ob „der alte Siebert", der Vater des „jungen Siebert" ist. Diese Möglichkeit besteht, wird aber im Roman nie abschließend bestätigt.[24]

Festzustehen scheint hingegen, dass „der alte Siebert" das bereits genannte Privatmuseum betreibt, das „die Weltmechanik" beherbergt und eine Ausstellung über Körperteilopferungen zeigt, in dem außerdem die bereits genannten Unfälle und Unglücke nachgestellt sind. Zusammen mit seinen Arztkollegen wird „der alte Siebert", vor allem mit der sogenannten „mystischen Zeit" in Verbindung gebracht. Er und „andere[] Honoratioren" treffen sich, um ihre Erinnerungen an diese Zeit zu konservieren und die „Entwicklung der Weltmechanik weiter voranzutreiben".[25] Diese Treffen finden im „Privatmuseum" statt. Die symbolisch-metaphorische Bedeutung desselben als Verweis auf das ‚private Gedächtnis' liegt auf der Hand. Besagte Ärzte, der „alte Siebert" miteingeschlossen, haben in der „mystischen Zeit" Experimente an Menschen vorgenommen. Grundsätzlich gab es für diese Wissenschaftler zwei Arten von Menschen: Menschen, an denen Versuche ausgeführt wurden und Helferinnen, die bei diesen Experimenten assistierten.[26]

Gräueltaten der Nazizeit werden im Roman vor allem angedeutet. Wo sie jedoch explizit, in aller Nüchternheit und in ihrer ganzen Absurdität beschrieben werden, geschieht dies aus der Täter- oder Täterinnenperspektive, bei der die Handlung oder Tat stets dadurch gerechtfertigt wird, dass sie zu wissenschaftlichen Zwecken und ‚zum Wohle aller' ausgeführt wird.

Der eigentliche Protagonist des Romans jedoch ist „der junge Siebert", wobei auch hier nicht abschließend geklärt ist, ob es sich bei den beiden Sieberts nicht vielleicht um ein und dieselbe Person handelt – oder im Sinne der Poetik des Nicht-Erinnerns: um eine Personifikation des ererbten Gedächtnisses bzw. Nicht-Erinnerns. Besondere Merkmale des „jungen Siebert" sind, dass er in

[24] Vgl. ebd., S. 94 u. S. 96.
[25] Ebd., S. 88–99.
[26] Der in seiner Naivität kaum zu überbietende Auszug aus Waisenhausschwester Ilse Kahrs Tagebuch (die Anspielung auf den Namen Ilse Koch ist nicht zu übersehen) über das perfide Vorgehen von Dr. Hauchmann, mit dem dieser Menschenversuche an Jungen des Waisenhauses mit sexuellem Missbrauch an Minderjährigen verbindet, ist eine der Szenen des Buches, die extrem unter die Haut gehen (vgl. ebd., S. 293–301). Dennoch wird die Technik der ironischen Spiegelung einer Zeit, die Teil des deutschen Gedächtnisses ist, auch hier nicht durchbrochen.

unterschiedlichen Erzählsträngen unterschiedlich alt ist, an einer sogenannten „Existenzphilosophie“ arbeitet und an einer Krankheit namens „Orneirodynia Diurnae“, der Krankheit des „alltäglichen Irrgehens“, leidet, die er sich vielleicht aber auch nur einbildet.[27] Siebert verlässt nur ungern das Haus und wird immer wieder mit dem Motiv des Am-Fenster-Stehens, Nach-Außen-Schauens und Sich-Selbst-Betrachtens in Verbindung gebracht, während seine Partnerin Marga in derselben Ein-Zimmer-Wohnung am Tisch sitzend – wahrscheinlich durch das Attentat eines Soldaten – von der Straße aus durch einen durch das Fenster dringenden Schuss getötet wird, der eigentlich Siebert galt.

Erst am Ende des Romans, am Ende des letzten Kapitels des vorletzten VI. Buches, erfährt die Leserin oder der Leser, wer Siebert tatsächlich ist:

> Was spricht dafür, die Geschichte zu ordnen?
> Nichts.
> Was spricht dagegen?
> Alles.
>
> Aber vielleicht geht es gar nicht darum. Denn wir haben noch nicht gefragt, wer die Fragen stellt. Ist es am Ende Siebert, der in einem nicht enden wollenden mise en abyme inverse jede mögliche Frage selbst stellt und selbst Befragter ist, den er wiederum befragt und so weiter?
>
> Dann wären wir alle Siebert?
> Nous sommes tous des Nazis allemands.[28]

Nimmt man die in Witzels Roman angeführte Metapher des *mise en abyme inverse* ernst, dann liest sich das im Roman immer wieder und auch an dieser Stelle im anonymen Dialog verwendete „Wir“ als Ausdruck dafür, dass sowohl der darstellende Schriftsteller oder Künstler ebenso wie die Lesenden stets selbst Teil des Dargestellten sind. Wir sind Siebert, Siebert sind wir alle. Das ist das hinter dem Bild des *mise en abyme inverse* stehende Prinzip, das Witzel zu seiner Ästhetik des Schreibens über die Nachkriegszeit erhebt.

4. Mythos *Stunde Null*

Zu den im Rahmen der Poetik des Nicht-Erinnerns erlangten Erkenntnissen des Romans zählt, dass das vorherrschende Narrativ über die bundesdeutsche Nachkriegszeit nicht der Wahrheit entspricht. Eine *Stunde Null* hat es nie gegeben. Sie ist ein Mythos – ein Gründungsmythos einer neuen kollektiven,

[27] Ebd., S. 90 u. 19.
[28] Ebd., S. 519f. Die intertextuelle Anspielung auf den Film *Nous sommes toutes des assassins* des französischen Regisseurs André Cayatte von 1952 ist deutlich.

nationalen (Wunsch-)Identität, ein Identitätskonstrukt – ein Narrativ, das etwas bezeugen soll, das so nicht war. „Die neue Ordnung ist die alte Ordnung", heißt es, wie bereits erwähnt, mehrfach im Roman und: „Weil es keinen Anfang gab, kann es kein Ende geben".[29] Das gilt für die Epoche der Nachkriegszeit und deshalb konsequenterweise auch für ihre literarische Darstellung – damals und in der Gegenwart. Witzels im Zwischenraum der „Vorkrieg[s]-", „Zwischenkrieg[s]-", und bis heute fortdauernden „Nachkrieg[szeit]" angesiedelter Roman ist eine Erzählung ohne Anfang und Ende.[30] Es ist ein Roman, der die Nicht-Darstellbarkeit der Nachkriegszeit exemplifiziert. Weil das gesellschaftliche Narrativ über die Nachkriegszeit eine Konstruktion ist, das nicht der gesellschaftlichen und privatgeschichtlichen Realität entspricht, kann es kein – zumindest realistisches und chronologisch geordnetes – fiktives Narrativ über diese Zeit geben. Der Autor erklärt das Narrativ zu einer nicht-adäquaten Form der Vergangenheitsaufarbeitung. Witzels Poetik des Nicht-Erinnerns ist ein Plädoyer für die Auflösung des Narrativs. Es gibt zu viele Lücken und Brüche; zu viele Fragen sind bis heute unbeantwortet, oder vielleicht können sie deshalb nicht beantwortet werden, weil sie falsch gestellt wurden, wie im obigen Zitat angedeutet.

Interessanterweise kommt Witzel in der Mitte des Romans auf die Frage der Darstellbarkeit der Nachkriegszeit über das Medium Literatur zu sprechen und nimmt dabei auf die sogenannte Nachkriegsliteratur Bezug. Diese habe sich, so der Erzähler, zumindest in ihren allerersten Anfängen der blinden Rückkehr in den literarischen Alltag und einer gradlinigen Fortschreibung der Literaturgeschichte widersetzt, und man dachte, wie es im Text heißt, „für einen Moment, die Romane der Zukunft bräuchten keine Figuren mehr und würden sich weitgehend von Chronologie und Realismus befreien".[31] Weiter heißt es:

> Das Narrativ des Stockens, Stotterns und Stammelns, das in verschiedenen frühen Romanen auftauchte und als traumatologische Prosa eine eigene Sprache zu etablieren versuchte, wurde bereits mit den ersten Publikationen als umständlich und unverständlich, vor allem aber als „die Zeit verfehlend" abgelehnt, sodass eine ganze Schriftstellergeneration sich auf eine gekünstelte Art des Schreibens kaprizierte, die in dem Prozess der künstlerischen Verdrängung entstand und bis heute unter dem Begriff „moderne deutsche Literatur" firmiert.[32]

[29] Witzel: *Direkt danach*, S. 328.
[30] Ebd., S. 134.
[31] Ebd., S. 343.
[32] Ebd., S. 344.

Des Erzählers Verdikt der bundesdeutschen Nachkriegsliteratur könnte kaum deutlicher ausfallen und wird durch Textauszüge und -zitate aus fingierten Romanen, die folgen, weiter untermauert.[33] Die zuvor genannte Befreiung von – zumindest eindeutig identifizierbaren – Figuren, von Chronologie und Realismus hingegen, die die allerersten authentischen Schreibversuche nach dem Krieg auszeichnete, wird von Witzel übernommen und bildet das Ordnungs- bzw. das Unordnungsprinzip seines 2017 verfassten Romans über die Nachkriegszeit.

5. Kollektive Amnesie – der Siebert-Effekt

Direkt danach und kurz davor handelt von Gedächtnisverlust und dem individuellen sowie kollektiven Ausblenden der Erinnerung. Der Roman beschreibt das Fortleben der Nachkriegszeit bis in die aktuelle Gegenwart. „Das Vergessen ist kein einmaliger Akt, der vollzogen und danach abgeschlossen ist, sondern ein beständiger Prozess", heißt es im Text.[34]

Die Abwesenheit und Nicht-Thematisierung der nationalsozialistischen Vergangenheit ist markant in diesem Roman. So wie es keine Bezüge zu real existierenden Orten gibt, so finden sich meist auch nur metaphorische Anspielungen auf historische Ereignisse, und nur in Einzelfällen werden Namen von Persönlichkeiten genannt.[35] Die Verweise auf die im nationalsozialistischen Deutschland begangenen Gräueltaten und den Holocaust sind im Roman auf eine allegorische, andeutende Ebene verlagert. In diesem von Witzel sehr bewusst gewählten Erzählverfahren der Intransparenz und Unschärfe spiegelt sich das Verhalten der Nachkriegsgesellschaft wider.[36] Ereignisse werden ausgeblendet, Dinge werden verschwiegen, es wird in Metaphern gesprochen, Metonyme verwendet, Symbole bleiben ambivalent, sind mehrfach besetzt. Parabeln und Allegorien übernehmen Stellvertreterfunktion für das Nicht-Nennbare der geschichtlichen Vergangenheit.

[33] Vgl. ebd., S. 344. Eine Auflistung von fiktionalen Nachkriegsautoren und -werken samt einer Kurzbeschreibung derselben findet sich auf den Seiten 346–349.

[34] Ebd., S. 378.

[35] So Bruno Schulz und Felix Landau (ebd., S. 228) sowie Julius Streicher, Robert Ley, Erich Raeder und Hermann Göring (ebd., S. 279); bereits in Fußnote 23 genannt auch Rudolf Heß (ebd., S. 516).

[36] Siehe hierzu Theisohn („Erzählen in der faschistischen Nachwelt", S. 227), der argumentiert, dass in Witzels Roman die Kernprinzipien postmoderner Narrativik gezielt mit den „Sublimierungsstrategien des Faschismus überblendet" werden.

Der Erzähler nennt das den „Siebert-Effekt", der die „Umkehrung des Mandela-Effekts" ist.[37] Anders als beim Mandela-Effekt, bei dem mehrere Menschen unabhängig voneinander ein Ereignis anders erinnern als es sich tatsächlich zugetragen hat, bezeichnet der „Siebert-Effekt" die Tatsache, dass die Mehrheit einer Gruppe oder Gesellschaft sich an bestimmte Ereignisse nicht erinnern kann. Im Gegensatz zu einer kollektiven Fehlerinnerung handelt es sich beim „Siebert-Effekt" also um eine kollektive Amnesie. Sieberts „Krankheit des alltäglichen Irrgehens", der sogenannten „Orneirodynia Diurnae", steht im Roman als Metapher für ein kollektives Nicht-Erinnern, ein *disremembering*, das an die nächste Generation weitergegeben wurde. Bei diesem Nicht-Erinnern handelt sich um „[e]in selbständiges Vergessen, das nicht Gegenteil des Erinnerns ist, sondern ein eigenständiger Vorgang".[38]

Da allerdings, wo die nicht-aufgearbeitete und verdrängte deutsche Vergangenheit in der Erzählgegenwart des Romanautors, nämlich in den 2010er Jahren, nachweislich wieder ans Licht tritt und die bis heute in der Gesellschaft andauernde Siebert'sche „Krankheit des alltäglichen Irrgehens" offensichtlich werden lässt, da nennt der Erzähler die Tatsachen dann doch beim Namen und führt konkrete, nicht fingierte, Beispiele an. Witzels Roman über die bundesdeutsche Nachkriegszeit wird da am explizitesten zu einem Gesellschaftsroman der aktuellen Gegenwart, wo er nach eigener Aussage „den Marga-Siebert-Stoff in die aktuelle Gegenwart weiterführ[t] und eine Verbindung zu aktuellen Themen knüpf[t]":[39]

> Wie würde die Geschichte von Marga und Siebert in der Jetztzeit erzählt? Dass sie in einem Plattenbau sitzen und in ihrer Aussichtslosigkeit eine Kampfgruppe gründen, tatsächliche Attentate begehen, und zwar gemeinsam, während wir immer noch auf die Männer als Täter und die Frauen als Mitläuferinnen starren?[40]

Noch expliziter ist der Verweis auf den „Nationalsozialistischen Untergrund" um Beate Zschäpe dann wenig später im Text, als von einem aufgeführten Theaterstück mit dem Titel „MSU (Marga-Siebert-Untergrund)" die Rede ist.[41] Gegenstand dieses Stückes ist das Attentat, das im Roman nur am Rande erwähnt wird und von dem bis zuletzt nicht sicher ist, ob es tatsächlich stattgefunden hat und welche narrative Funktion ihm vom Autor zugedacht war.[42] Nach eigenen Angaben Witzels war der im Jahr 2015 eingeleitete NSU-

[37] Witzel: *Direkt danach*, S. 227.
[38] Ebd., S. 34.
[39] Ebd., S. 228.
[40] Ebd., S. 200.
[41] Ebd., S. 230.
[42] Vgl. ebd.

Prozess „ein aktueller Anlass, dieses Buch zu schreiben“:[43] „Historische Lücken und die darum gesponnenen Narrative sind“, nach Aussage des Autors, „brandaktuell“.[44]

Ein weiteres Beispiel aus der unmittelbaren Gegenwart des Verfassens des Buches, das Witzel im Roman anführt, ist der Fall Maria Mandl.[45] Die Wärterin verschiedener Konzentrationslager, darunter Auschwitz-Birkenau, in dem sie das bekannte Mädchen-Orchester schuf und für die Folterung und Ermordung Tausender weiblicher Häftlinge verantwortlich war, war nach ihrem Tod nicht Opfer, sondern Profiteurin einer Geschichtsfälschung, die auf Betreiben ihrer Heimatgemeinde Münzkirchen vorgenommen wurde. In ihrer österreichischen Gemeinde wurde sie ab November 1975 als Verstorbene mit einer Todeserklärung geführt, laut derer sie 1939 in ein Konzentrationslager eingeliefert und dort ermordet worden sei. Die vollständig erhalten gebliebenen Akte bezeugte schon damals das Gegenteil. Erst im April 2017, also im Erscheinungsjahr von Witzels Roman, wurde diese Täter-Opferumkehrung, von Medienberichten forciert, offiziell korrigiert.[46]

„Der Holocaust ist im kollektiven Gedächtnis zu einem Symbol verkürzt, das zwar im Denken auftaucht, aber nie eine historische Bedeutung bekommen würde“, heißt es in Witzels Roman.[47] Dieser Satz ist zentral. Das Konzept des Postmemory, so führt Witzel vor, lässt sich insofern auf die Nachkriegszeit übertragen, als es sich um eine Generation handelt, an die das Vergessen des Holocausts weitergegeben wurde. Die Nachkriegszeit mit ihrer Verdrängung der Vergangenheit ist keine abgeschlossene Epoche, sie dauert bis heute an.

---

[43] Siehe das oben erwähnte *Spiegel*-Interview mit dem Autor: „Aber ein aktueller Anlass, dieses Buch zu schreiben, war der NSU-Prozess. […] Nehmen Sie den NSU-Prozess, all die unbeantworteten Fragen. In der heutigen Zeit wird mehr dokumentiert denn je. Trotzdem geschieht so etwas wie diese Mordserie, bei der man sich auch Jahre danach noch fragt, wie das eigentlich Anfang des 21. Jahrhunderts passieren konnte“ (Pohl: „Deutschland hat eine Tradition der Verdrängung“).

[44] Ebd.

[45] Witzel: *Direkt danach*, S. 222.

[46] In diesem Zusammenhang führt der Autor in seinem Roman auch denjenigen Heimatfilm von 1962 an, der mit seinem in nur geringfügiger Abweichung gleichnamigen Titel *Mariandl* in der damaligen Öffentlichkeit offensichtlich keinerlei Assoziationen mit der KZ-Wächterin oder zumindest keine negativen Reaktionen auslöste (siehe ebd., S. 222). Ebenfalls verweist Witzel darauf, dass sich heute ähnlich wie beim „Schlottermännchen“, das in Anlehnung an den Begriff des „Muselmann“ zum Symbol der Angst und Unsicherheit dem Neuen gegenüber geworden war, nicht mehr feststellen lässt, ob es sich dabei um „eine bewusste Wahl oder eine unbewusste Fehlleistung“ (ebd., S. 226) der Erinnerung handelte, die der Verleugnungstaktik oder dem Vorgang des aktiven Vergessens der Vergangenheit dienlich war.

[47] Ebd., S. 184.

6. Grenzverschiebung: Das „Wir" als kollektive Akzeptanz des Nicht-Erinnerns

Insofern lässt sich abschließend resümieren, dass es sich bei dem von Witzel in seinem Roman eingesetzten kollektiven „Wir", anders als bei Hensel und Illies, nicht um das Sprachrohr für eine Gruppe oder Gemeinschaft handelt, die es so nicht gegeben hat, sondern dass dieses „Wir" in der Funktion eines unzuverlässigen Erzählens als Stellvertreter für unterschiedliche Gruppen, Individuen und eine Haltung des Vergessens und Verschweigens steht, die auch im Jahr 2024 erschreckend gegenwärtig ist und im Jahr zuvor zu einer neuen Grenzverschiebung geführt hat: nämlich einer kollektiven, d. h. von mehreren Gruppen und Parteien öffentlich geäußerten Akzeptanz des aktiven Vergessens und Nicht-Erinnerns.

Nichts hätte einen besseren Beweis liefern können für Witzels These, dass die Nachkriegszeit bis in die Gegenwart fortlebt und eine Kultur des *disremembering* nach wie vor allgegenwärtig und in den 2020er Jahren auf bestem Wege ist, wieder gesellschaftsfähig zu werden, als die Verhaltensweisen und Stellungnahmen unterschiedlicher Privatpersonen, Parteianhänger und Politiker, allen voran des Hauptakteurs der sich im August 2023 ereignenden Flugblattaffäre um den stellvertretenden bayrischen Ministerpräsidenten Hubert Aiwanger. Im Aiwanger'schen Flugblatt, sei es nun das Hubert'sche oder das Helmut'sche, steht das am Ende des Flugblatts angeführte „Wir", nicht nur für die zwei Brüder, die es mutmaßlich gemeinsam verfasst oder zumindest gemeinsam verteilt haben, sondern als Ausdruck und Zeugnis einer Geisteshaltung:

BUNDESWETTBEWERB:
Wer ist der größte Vaterlandsverräter?

TEILNAHMEBERECHTIGT: Jeder, der Deutscher ist und sich auf deutschem Boden aufhält.

TERMINSCHLUSS: 1.1.88.

BEWERBER: Melden sich im Konzentrationslager Dachau zu einem Vorstellungsgespräch.

PREISVERTEILUNG: Die Beleger der Plätze 1–1000 dieses Wettbewerbs werden noch im Laufe des Januars abgeholt.

Und nun die zu gewinnenden Preise im Einzelnen:

1. Preis: Ein Freiflug durch den Schornstein in Auschwitz.
2. " : Ein lebenslänglicher Aufenthalt im Massengrab. (Ort nach Belieben).

3. " : Ein kostenloser Genickschuß.
4. " : Einjähriger Aufenthalt in Dachau.
(Freie Kost und Logie).
5. " : Eine kostenlose Kopfamputation durch Fallbeil.
6. " : Eine Fahrkarte in die ewigen Jagdgründe.
(Erfüllungsort ebenfalls das Vergnügungsviertel Auschwitz und Nebenlager).
7.–1000. Preis: Eine Nacht Aufenthalt im Gestapokeller, dann ab nach Dachau.

Wir hoffen auf zahlreiche Teilnahme und wünschen viel Vergnügen den Gewinnern der Plätze 1–1000![48]

Wer ist Wir? Qui sont les Nazis allemands? – Ich nicht! Und wenn doch, dann ziehe ich mich aus der Affaire, indem ich mich nicht mehr daran erinnere – so liest sich die Aiwanger'sche Selbstverteidigung nach dem Öffentlich-Werden des Flugblatts im Sommer 2023. Aiwangers „falsche Entschuldigung"[49], mit der er gerade nicht die Verantwortung dafür übernommen hat, in jungen Jahren eine politische und moralische rote Linien hin zu menschenverachtenden und antisemitischen Äußerungen überschritten zu haben, sondern sich als Opfer einer politischen Kampagne darstellte, ist eine weitere Täter-Opfer-Umkehrung und der stichfeste Beweis der von Witzel in *Direkt danach und kurz davor* artikulierten These, dass die Nachkriegszeit noch immer andauert, und der gesellschaftliche Umgang der Deutschen mit der Vergangenheit etwas Verlogenes hat.[50] Die „Erinnerungskultur"[51], die Aufarbeitung der deutschen Vergangenheit des Nationalsozialismus und der Verbrechen des Holocausts, war und ist Teil der deutschen kollektiven und politischen Identität. Sie kann es aber nur sein, wenn diese Erinnerungskultur nicht nur eine politisch oktroyierte ist, sondern von der Gesellschaft getragen und gelebt wird. Dafür muss es klare rote Linien des gesellschaftlich Sagbaren und Nicht-Sagbaren geben.

[48] Eine Kopie des mit Schreibmaschine geschriebenen Originals findet sich in: Sophie Woelk: „So sieht das Aiwanger-Flugblatt aus – und das steht drin". In: *t-online. Nachrichten für Deutschland*, 30.08.2023. https://www.t-online.de/nachrichten/deutschland/innenpolitik/id_100234014/hubert-aiwanger-flugblatt-affaere-das-steht-in-dem-dokument.html#focus-0 (27.12.2023).

[49] Richard C. Schneider: „Aiwanger-Affäre und deutsche Identitäten. Eine falsche Entschuldigung". In: *Der Spiegel*, 23.9.2023. https://www.spiegel.de/politik/deutschland/hubert-aiwanger-und-das-juedischsein-in-deutschland-eine-falsche-entschuldigung-a-f3351cb6-a27d-4da4–9e62-f55aa6089299 (27.12.2023).

[50] Eva-Maria Schnurr: „Flugblattaffäre. Der Fall Aiwanger zeigt, wie verlogen die Deutschen mit ihrer Vergangenheit umgehen". In: *Der Spiegel*, 2.9.2023. https://www.spiegel.de/geschichte/hubert-aiwanger-der-fall-zeigt-wie-verlogen-die-deutschen-mit-ihrer-vergangenheit-umgehen-a-2d9b18ff-f6f6–47f4-bb75–3bada1726618 (27.12.2023).

[51] Ebd.

Genau diese ist vom politischen sowie gesellschaftlichen rechten Rand in den vergangenen Jahren gezielt verschoben worden. Hubert Aiwanger war sich dessen sehr bewusst und hat mit dazu beigetragen, die Grenze weiter zu verschieben, wohl wissentlich, dass er auf Unterstützung hoffen konnte.

Caroline Merkel

„Ich bin nur ein Kind" – Elemente fantastischen Erzählens in Harald Martensteins *Heimweg* und Georg Kleins *Roman unserer Kindheit*

1. Die Romane von Klein und Martenstein als Nachkriegsschilderungen

> Ich bin nur ein Kind, obwohl ich schon so lange auf der Welt bin. Es ist das erste Mal, dass ich eine Geschichte aufschreibe. Ich habe keine Erfahrung mit so etwas. Es ist wohl eine Art Liebesgeschichte, und sie spielt größtenteils zwischen ungefähr 1950 und ungefähr 1990. Fragen Sie nicht, in welchem Jahr jedes einzelne Kapitel spielt, nicht einmal mein Großvater würde es schaffen, diese Frage zu beantworten. Natürlich könnte man zu den einzelnen Kapiteln im Hintergrund eine Fernseh- oder Radiosendung laufen lassen, wie es in Filmen oft gemacht wird […].[1]

Im Folgenden haben wir es, wie wir hier ahnen können, mit zwei Texten zu tun, die sich – ganz wortwörtlich – aus der Perspektive der nachfolgenden Generationen mit der Nachkriegszeit und ihrer Kultur des Verdrängens auseinandersetzen. Georg Kleins *Roman unserer Kindheit* (2010) und Harald Martensteins Debütroman *Heimweg* (2007) haben bei aller Unterschiedlichkeit doch zahlreiche interessante Gemeinsamkeiten. Beide Werke werden dem Genre des Familienromans zugeordnet, beiden werden subtile, aber doch deutliche autobiographische Züge zugesprochen, vor allem, was die Orte der Handlung betrifft (die Gegend bei Augsburg bei Klein und vermutlich Mainz bei Martenstein). Beide thematisieren die Nachkriegszeit und beide spielen deutlich mit ihrem Genre, intertextuellen Referenzen und vor allem mit den Erwartungen der Lesenden.

In Kleins Kindheitsschilderung wird der Alltag der frühen 1960er Jahre in nostalgischen Konsumgütern, und technischen Errungenschaften in aller

[1] Harald Martenstein: *Heimweg*. München 2007. S. 16.

„Wehmutsdeutlichkeit“ dargestellt:[2] Farbfotografie und Fernsehen, Gummibärchen und Coca-Cola, Autos und Telefon illustrieren das Streben nach völliger Modernisierung: „Die plüschig altmodischen Wonnen haben endgültig helleren Freuden Platz gemacht“.[3] Wie zu erwarten finden sich in der Schilderung dieser Kindheitswelt außerdem zahlreiche Anspielungen auf das Verschweigen von Zweitem Weltkrieg und Holocaust sowie auf das Fortbestehen von NS-Traditionen. Das Schweigen über die Vergangenheit ist Teil der Idylle und Lebensprinzip der meisten älteren Vorortsbewohner: „Nach Meinung des Drogeristen soll, wenn irgend möglich, stets die Gegenwart regieren“.[4] Diese Hinweise auf Unaussprechliches und Verborgenes werden durch zahlreiche im Text beschriebene Verstecke, Kellergelasse und plötzlich sich öffnende Lücken, Spalten und Ritzen verdeutlicht. Ein Beispiel dafür ist auch der im Text erwähnte schwedische Kunstfilm in der Lichtburg, der als *Das Schweigen* von Ingmar Bergman identifiziert werden kann.[5]

Der Roman *Heimweg* von Harald Martenstein (selbst Jahrgang 1953) handelt von Joseph, einem Spätheimkehrer aus russischer Kriegsgefangenschaft, der sich im Westdeutschland der 1950er Jahre nicht mehr zurechtfindet. Seine Ehe ist unglücklich, und er hadert mit der Schuld, die er im Krieg auf sich genommen hat. Als Offiziersanwärter hatte Joseph nicht nur im Rahmen des berüchtigten Kommissarbefehls einen sowjetischen Funktionär exekutiert, sondern auch einen unschuldigen vierzehnjährigen Jungen. Vor allem zu Beginn erinnert Martensteins Debütroman mit diesem Setting stark an Werke der Heimkehrerliteratur. Zeittypische Populärkultur findet sich auch hier, nicht nur in Verweisen auf prominente Idole der Zeit wie Freddie Quinn oder Hans-Joachim Kulenkampff, sondern auch in den Beschreibungen von Speisen oder der Sehnsucht nach Italien – bleiben allerdings vage in ihren Zeitangaben, wie zu Beginn versprochen. Die Kriegs- und Nachkriegsgeschichte des Großvaters wird in *Heimweg* dabei eingebettet in eine weiter zurückreichende Genealogie, die den historischen Räuber Heigl und andere Outlaws, Verrückte, Mörder und Selbstmörder umfasst.

Überhaupt kann man in beiden Fällen deutlich von einer Betonung von Familiengeschichten der Nachkriegszeit als Geschichten einer Gewalttradition sprechen. Es sind zurückliegende ebenso wie aktuelle Gewalterfahrungen, die beide Erzählungen anstoßen, Gewalt ist mithin dasjenige, was hier Gegenwart und Vergangenheit überhaupt in Kontakt treten lässt. Das ist nicht

[2] Georg Klein: *Roman unserer Kindheit*. Reinbek bei Hamburg 2010. S. 441.
[3] Ebd., S. 172.
[4] Ebd.
[5] Vgl. Juliane Köster: „Zwischen Artistik und Zeitgeschichte. Überlieferungsmodi in ‚Roman unserer Kindheit‘“. In: Christoph Jürgensen und Tom Kindt (Hg.): *„Wie in luzidem Schlaf“ – Zum Werk Georg Kleins.* Berlin 2013. S. 165–176, hier S. 166.

nur typisch für die Nachkriegsthematik, sondern schließt an klassische Gedächtnistheorien an, die „dauerhafte Erinnerungsspuren an Urszenen der Gewalt“[6] knüpfen. Die beiden Texte lassen sich also ohne weiteres nicht nur in Diskursen zu Nachkriegszeit, sondern auch der Erinnerung, insbesondere des Familiengedächtnisses verorten.

2. Familienromane als Teil von Erinnerungskultur

Astrid Köhler hebt hervor, dass die Familienromane der letzten Jahrzehnte Teil einer neuen und erweiterten Erinnerungskultur geworden sind, die sich seit den 1990er Jahren in Deutschland entwickelt hat.[7] Während man dem Familiengedächtnis der Deutschen eine Tendenz zur identitätsstiftenden Harmonisierung und Selektion von Erinnerung nachsagen kann, kommt der Literatur, so betont Friederike Eigler, eine besondere Funktion innerhalb des gesellschaftlichen Erinnerungsdiskurses zu. Sie trägt im besten Fall, so Eigler, dazu bei, möglichen „Tendenzen zur Vereinfachung, Ritualisierung und Harmonisierung von Familiengeschichte entgegenzuwirken“ (ob das immer gelingt, sei dahingestellt).[8] Dies wird besonders interessant, wenn Texte sich mit den Spannungslinien zwischen unterschiedlichen Formen der Erinnerung befassen und bestehende Erinnerungsmuster in Frage zu stellen vermögen. Köhler weist außerdem darauf hin, dass in der aktuellen Erinnerungskultur und in neueren Familienromanen die individuelle Erinnerung an selbst erlebte Geschichte weniger Raum einnimmt als in früheren Werken wie Manns *Buddenbrooks* oder *Kindheitsmuster* von Christa Wolf. Zwar bleibt der Familienkontext weiter besonders relevant als besonderer Zugang zu verborgenem Wissen über Geschichte, doch heute stammen die Erzählerfiguren oft aus der Generation der ‚Nachgeborenen‘ und müssen daher zum Beispiel stärker auch auf mediale Erinnerungsstücke wie Fotos und Dokumente zurückgreifen.

Ganz in diesem Sinne suggerieren auch die beiden vorliegenden Texte ein Fortführen literarischer Geschichtsschreibung und holen die Brüche, Diskurse und Lebenswelten der Nachkriegszeit über Familienkonstellationen in die Erzählung. Sie schöpfen aus der eigenen Familiengeschichte und nehmen zwei-

[6] Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999. S. 336.

[7] Vgl. Astrid Köhler: „Große Form – kleine Form: Gegen den Strich der Familiensaga“. In: Silke Horstkotte, Leonhard Herrmann (Hg.): *Poetiken der Gegenwart: Deutschsprachige Romane nach 2000*. Berlin, Boston 2013. S. 229–244, hier S. 230.

[8] Friederike Eigler: *Gedächtnis und Geschichte im Generationenroman seit der Wende*. Berlin 2005. S. 24.

fellos am oben beschriebenen Erinnerungsdiskurs teil. Gleichzeitig, so möchte ich zeigen, durchbrechen die beiden Texte aber die Erwartung der Lesenden an ein gewisses faktuales Erzählen, das ein Erinnerungs- oder Familienroman bei aller subjektiven Perspektivierung meist suggeriert.[9] Diese Brüche mit den Leseerwartungen möchte ich mithilfe des Aspektes fantastischer Elemente in den beiden Texten aufzeigen

Ich folge damit einer Beobachtung Leonhard Herrmanns zum vermeintlich realistischen Erzählen von Gegenwartsromanen, die die Tradition des fantastischen Erzählens aufgreifen und „ihr eigenes Realitätsparadigma immer wieder durch Handlungselemente, die sich allein mit den Gesetzmäßigkeiten der im Text konstituierten Welt vorrübergehend oder gar dauerhaft nicht erklären lassen“[10] durchbrechen.

Im Folgenden werde ich kurz klären, was unter fantastischen Elementen zu verstehen ist, um dann auf die beiden genannten Beispieltexte einzugehen, und zwar mit einem besonderen Fokus auf die Erzählinstanzen.

3. Charakteristika fantastischen Erzählens

Tzvetan Todorov als Begründer der modernen Fantastikforschung gibt bekanntlich als zentrales Charakteristikum ein Moment der Unschlüssigkeit an, ob die geschilderten Ereignisse eines Textes als Imagination oder als Teil der Realität interpretiert werden können: „Das Fantastische ist die Unschlüssigkeit, die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenübersieht, das den Anschein des Übernatürlichen hat“.[11] Der Nachteil dieser Definition von Fantastik liegt darin, dass sie die Existenz eines stabilen Realitätskonzepts voraussetzt, wie es im 19. Jahrhundert vielleicht vorhanden war, jedoch nicht unbedingt im späten 20. Jahrhundert oder gar 21. Jahrhundert. Fantastische Literatur im engeren Sinne würde sich somit mit dem Wegfall dieses stabilen Realitätskonzepts erübrigen.[12]

Neuere Konzeptionen zur Fantastik nehmen das Moment der Unsicherheit bei Todorov auf und erweitern bzw. aktualisieren dieses für die Analyse fantastischer Elemente in moderneren Texten: Monika Schmitz-Emans löst

[9] Vgl. Leonhard Herrmann: „Andere Welten – fragliche Welten. Fantastisches Erzählen in der Gegenwartsliteratur.“ In: Horstkotte/Herrmann, S. 47–66, hier S. 50.

[10] Ebd., S. 51.

[11] Tzvetan Todorov: *Einführung in die fantastische Literatur*. München 1971. S. 26.

[12] Vgl. dazu zum Beispiel Robert Stockhammer: „‚Phantastische Genauigkeit‘: Status und Verfahren der literarischen Phantasie im 20. Jahrhundert“. In: Gerhard Bauer, Robert Stockhammer (Hg.): *Möglichkeitssinn. Phantasie und Phantastik in der Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts*. Wiesbaden 2000. S. 21–35.

das Dilemma, indem sie die Außenwelt eines Textes ebenfalls als „fiktives Konstrukt“ beschreibt und auf das Fantastische als eine Wirkung fokussiert, die Texte auf ihre Lesenden ausüben. Ihrer Definition nach empfinden wir einen Text als fantastisch, wenn er die von ihm selbst konstruierten Vorstellungen von Realität beim Lesen immer wieder herausfordert. Das Fantastische ist daher „keine mögliche Eigenschaft von Texten, sondern ein Sammelname für ein Ensemble von Wirkungen, welche diese Texte erzielen oder doch erzielen können“.[13]

Uwe Durst führt diese Überlegungen weiter und spricht davon, dass jede erzählte Welt in einem fiktionalen Text von einem Referenzrahmen geprägt ist, der bestimmt, was innerhalb dieser Welt als ‚wirklich‘ angesehen wird. Fantastische Literatur zeichnet sich dadurch aus, dass sie diesen Referenzrahmen in Frage stellt oder durchbricht und daher kein einheitliches Realitätssystem hat.[14] Ich möchte dafür argumentieren, dass es gerade diese Verunsicherung der Stabilität des fiktionalen Realitätssystems ist, die fantastische Erzählmomente gerade auch für Erinnerungsliteratur so fruchtbar macht. Erzeugt wird diese Unsicherheit durch spezifische Erzähltechniken, wie Techniken der internen und externen Fokalisierung sowie – und darauf möchte ich heute den Fokus legen – das unzuverlässige oder vielmehr ‚unnatürliche‘ Erzählen.[15]

4. ‚Unnatürliches‘ Erzählen

Der Begriff ‚unnatürlich‘ im Kontext der Erzähltheorie bezieht sich nicht auf eine vermeintliche Natur- vs. Kultur-Debatte oder will gar soziale Praktiken als ‚natürlich‘ oder ‚unnatürlich‘ bewerten.[16] Vielmehr handelt es sich um ein Konzept, um Erzähltechniken zu beschreiben, die die ihre Leserinnen und Leser mit ungewohnten kognitiven Mustern konfrontieren.[17] Dies können zum Beispiel Texte sein, in denen Tiere oder Objekte als Erzähler auftreten, Erzählungen, die zeitlich rückwärts verlaufen, oder solche, die in der Gegenwarts-

[13] Monika Schmitz-Emans: „Phantastische Literatur: Ein denkwürdiger Problemfall“. In: *Neohelicon*. 2, 1995. S. 53–116, hier S. 93.

[14] Vgl. Uwe Durst: *Theorie der phantastischen Literatur*. Aktualisierte, korrigierte und erw. Neuausg., 2. Aufl. Berlin, Münster 2010. S. 116–117.

[15] Vgl. Herrmann: „Andere Welten – fragliche Welten“, S. 54.

[16] Vgl. dazu auch Jan Alber, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen und Brian Richardson: „Introduction.“ In: Dies. (Hg.): *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus Ohio 2013. S. 1–15, hier besonders S. 4.

[17] Zu Diskussionen und Streitpunkten in Bezug auf den Begriff vgl. Rüdiger Heinze: „‚Unnatürliches‘ Erzählen“. In: Martin Huber, Wolf Schmid (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*. Berlin, Boston 2018. S. 418–428.

form erzählt werden. Diese Geschichten verletzen, so Brian Richardson, einige grundlegende Konzepte der Erzähltheorie, darunter die Einheit der Erzählerstimme, die logische Kohärenz der Handlung und die epistemische Konsistenz.[18]

Ähnlich anderen Techniken fantastischen Erzählens kann man ‚unnatürliches Erzählen' mit Stefan Iversen schließlich als Erzählungen definieren, „that present the reader with clashes between the rules governing the storyworld in the narrative and events producing or taking place inside this storyworld, in other words, clashes that defy naturalization".[19] Die Möglichkeit dieses Blickwinkels liegt daher zum einen darin, genauer beschreiben zu können, *wie* das Fantastische mit realistischen (Rahmen-)Strukturen verwoben ist, von ihnen ausgeht und doch immer wieder damit bricht.[20] Zum anderen kann man, ähnlich wie Basseler/Birke das un*zuverlässige* Erzählen mit seinen Widersprüchen und Verzerrungen, aber auch Lücken im Erzählten/Erinnerten als ein Phänomen „hochgradiger Erinnerungshaftigkeit" deuten,[21] auch das unnatürliche Erzählen, das sich einer Konventionalisierung oder Naturalisierung der Erinnerungsnarration entgegenstellt, mit Christina Lammer als Darstellung von erhöhter Erinnerungshaftigkeit bezeichnen.[22]

Eine fortlaufende Destabilisierung ihres Realitäts- und Erzählrahmens lässt sich wie gesagt auch für die beiden Romane feststellen, die hier näher betrachtet werden sollen. Dies geschieht zum Beispiel in Form von Begegnungen mit Untoten, die mal als Halluzination zu erklären sind und dann doch plötzlich für alle sichtbar werden, in Begegnungen mit fantastischen Tierwesen, Monstern oder geheimen Orten. Besonders lohnt sich aber der Blick auf die jeweiligen Erzählinstanzen, für welche die Bezeichnung des *unnatürlichen* Erzählens besonders fruchtbar scheint. Beide konfrontieren ihre Lesenden immer wieder mit den Widersprüchen zwischen den Regeln der erzählten historischen Nachkriegswelt, den Regeln des erinnernden Erzählens einerseits und den unerklärlichen, fantastischen Ereignissen, die diese erzählte Welt hervorbringen, andererseits. Genau genommen handelt es sich bei den beiden Erzählfiguren bei Klein und Martenstein um zwei – so möchte ich es nennen – allmächtige Kinder:

---

[18] Brain Richardson: „What is Unnatural Narrative Theory?". In: Alber/Heinze, S. 23–40, hier S. 23.

[19] Alber et al.: „Introduction", S. 6f.

[20] Vgl. Monika Fludernik: „How Natural is ‚Unnatural Narratology'; or, What is Unnatural About Unnatural Narratology?" In: *Narrative*. 3, 2012. S. 357–370, hier S. 363.

[21] Michael Basseler, Dorothee Birke: „Mimesis des Erinnerns". In: Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*. Berlin, New York 2005. S. 123–147, hier S. 141.

[22] Vgl. Christina Lammer: *Erinnerung und Identität: Literarische Konstruktionen in Doeschka Meijsings Prosa*. Bielefeld 2020. S. 125.

5. Allmächtige Kinder: Zu den Erzählinstanzen

Die Erzählerstimme im *Roman unserer Kindheit* ist zunächst sehr schwer zuzuordnen und bleibt durchgehend rätselhaft. Titel und Realitätsrahmen der Erzählung suggerieren zunächst, dass hier ein – vielleicht sogar autobiographisches – Ich seine Nachkriegskindheit erzählt. Doch immer wieder und zunehmend wird diese Lesart gestört, durch kleine Hinweise und Rätsel zur Identität der Erzählfigur („Ich bin nicht viel. Und doch bin ich nicht nichts“[23]), aber auch durch ihre Verortung und ihr Agieren in der Erzählung: Mal scheint sie überall zugleich zu sein, dann wieder weitab vom Geschehen, „wunderbar abgeschieden hause[nd]“.[24] Schließlich entpuppt sie sich als die ungeborene Schwester des ‚Älteren Bruders‘, die die wenigen Wochen ihrer begrenzten Existenz (denn am Ende des Romans wird die Mutter eine Fehlgeburt haben) erzählerisch vor sich ausbreitet, als Erzählinstanz ist sie allwissend und omnipräsent. Mal inszeniert sie sich als passive Zuschauerin:

> Ansonsten hab ich stets bloß zugeschaut. Ich habe mir die Szene, die Übergabe, in jeder meiner Sommerschleifen so verzögert, so verlangsamt, wie nur ein Wiederum-dabei-Sein es erlaubt, mitangesehen und dabei alle Blickwinkel ausgeschöpft, die der Verkaufsraum der Bäckerei ermöglicht.[25]

Andere Male greift sie sanft, manchmal sogar tatkräftig in die Handlung ein und kann das Ende doch nicht verhindern: „Ich teile aus, ich teile zu, so gut ich eben kann. Und mit ein bisschen Sommerglück wird alles bis zum Ende reichen“.[26] Sie ist also gleichzeitig das machtvolle, allwissende Zauberwesen, das die gesamte Geschichte in seiner Hand zu halten vermag, auch wenn sie ihr immer wieder entgleitet, ganz nah dran an den Ereignissen und doch immer davon abgeschirmt. Damit personifiziert sie die paradoxe Erzählsituation jeder Kindheitserzählung in Ich-Form, egal ob autobiographisch oder nicht: Immer ist da das, was Moritz Baßler die „Alteritätsschwelle“ nennt, die Grenze zur vergangenen Kindheit, „über die die Sprache des erwachsenen Ich nicht zurückreicht“.[27]

Die Erzählinstanz im *Roman unserer Kindheit* ist als ultimatives Kind konzipiert, das diese Schwelle nie überschreitet und dem das zukünftige Erwachsenwerden vorenthalten bleibt – eine Erinnerung in diesem Sinne bleibt ihm also verwehrt. Und deshalb erzählt diese Instanz auch genau wie ein Kind,

[23] Klein: *Roman unserer Kindheit*, S. 446.
[24] Ebd., S. 181.
[25] Ebd., S. 330.
[26] Ebd., S. 312.
[27] Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München 2002. S. 28.

denn: „Ein echtes Kind schreibt natürlich keine autobiographische Prosa, sondern reine Fiktion“.[28] Entsprechend wird auch auf der Handlungsebene das fiktionale, ja fantastische Erzählen immer wieder als eine wichtige Alternative zu einem vermeintlich dokumentarischen Erinnern thematisiert: „Erzählen kann er es ihnen nicht. Allerhöchstens in eine von vorn bis hinten erfundene Geschichte würde sich fügen, was ihm eben auf der Leiter zugestoßen ist“,[29] schlussfolgert zum Beispiel eine der Hauptfiguren nach einem besonders erschütternden Erlebnis. Nur eine fantastische, „erfundene Geschichte“ macht ein glaubwürdiges Erinnern überhaupt möglich.

Die Erzählinstanz von *Heimweg* macht anders als im *Roman unserer Kindheit* ihre kindliche Identität dagegen von Anfang an sehr deutlich (wie eingangs zitiert) – oder so wirkt es zumindest. Er gibt sich als Enkel von Joseph aus und beschreibt Nachkriegsalltag, Liebesgeschichten und Gewalttaten gleichermaßen mit kindlicher Naivität – oder ist es doch bissige Ironie? Schon nach wenigen Seiten gerät unser Bild von dieser Enkelerzählung nämlich ins Wanken, die Erzählinstanz beginnt, die eigene Erzählposition und die Konventionen der Familiengeschichtsschreibung an sich kritisch zu reflektieren und zu kommentieren:

> Das ganze Geschichtenerzählen ist ein einziger Betrug. Ich meine – man kennt als Erzähler das Ende, tut aber so, als ob man es nicht kennt. […] Da es sich um meine Großeltern handelt und da es mich zweifellos gibt, muss irgendwann ein Kind auftauchen, das sagt einem der gesunde Menschenverstand. Es dauert aber eine Weile, werden Sie in dieser Hinsicht nicht ungeduldig.[30]

Der erzählende Enkel, so macht er in diesem Zitat deutlich, ist ein (zumindest zukünftiger) Teil dieser erinnerten und erzählten Welt, er ist an anderer Stelle aber auch – ganz ähnlich zu der Erzählfigur bei Klein – allwissend, räumlich ungebunden, setzt seine Erzählkünste bewusst ein und kann den Gang der Dinge verlangsamen oder beschleunigen. Immer wieder wird seine Erzählung der von Gewalt geprägten Geschichte seiner Familie durchbrochen von Kommentaren über die Art und Weise des Erzählens:

> In der Zwischenzeit habe ich übrigens gemerkt, dass mich Beschreibungen nicht besonders interessieren, Beschreibungen sind vielleicht nicht meine Stärke. Es hängt damit zusammen, dass ich sie oft langweilig finde, obwohl es eine gewisse Ruhe in das Erzählte hineinbringt. Ich bin ungeduldig. Viele Bücher bestehen fast nur aus Beschreibung, nichts passiert, die

[28] Ebd., S. 27.
[29] Klein: *Roman unserer Kindheit*, S. 224.
[30] Martenstein: *Heimweg*, S. 17.

> Welt steht still, mein Geschmack ist das nicht. Aber man möchte sich hin und wieder auch mal erholen. Dazu nimmt man eine Beschreibung.[31]

Immer wieder wird also, so wie in diesen beiden Beispielen auf etablierte Erzählkonventionen, auf einen „dem gesunden Menschenverstand" entsprechenden realistischen und erwartbaren Erzählrahmen verwiesen. Gleichzeitig brechen diese Erzählerkommentare eine etwaige Naturalisierung der Narration immer wieder auf.

Auf das obige Zitat folgt im Übrigen etwas, was man als mehrseitige Prosavariation zu Günter Eichs Gedicht *Inventur* bezeichnen kann, nur das hier erstens Brotbeutel, Essnapf aus Blech und Zeltplane ausführlich und anders als bei Eich mitsamt ihrem ‚verborgenen' Inhalt beschrieben werden und dass zweitens die Gegenstände Teil ihres ursprünglichen Ensembles sind: nämlich der Ausstattung eines aktiven Wehrmachtssoldaten im Einsatz – genau genommen, des Großvaters Joseph, kurz bevor er einen Erschießungsbefehl ausführt.[32] Einzig die geliebte Bleistiftmine aus Eichs Gedicht fehlt auffällig: Joseph fehlt die Möglichkeit oder vielleicht auch die Fähigkeit, seine Geschichte zu erzählen. Die verdrängten Verbrechen des Großvaters werden vielmehr erst in den Erzählungen des Enkels wieder lebendig.

Und dieser „Enkel" stellt sich schlussendlich als sehr viel rätselhafter heraus als anfangs angenommen. Denn zwar behält er recht, schließlich „taucht ein Kind auf", doch eben ganz anders als es „der gesunde Menschenverstand" annehmen würde: Gegen Ende des Romans haben sich die schizophrenen Wahnvorstellungen der Großmutter – eine Mischung aus vergangenen Gewaltopfern der Familiengeschichte und Figuren aus der Populärkultur der Nachkriegszeit – zu Dauergästen in der gemeinsamen Wohnung etabliert, die Joseph akzeptiert hat, auch wenn er sie selbst nicht sieht. Und an eben dieser Stelle findet dann endlich die Erzählerfigur Eintritt in die Handlung:

> Das Gefühl, an einer geöffneten Tür zu stehen, kurz zu zögern, hindurchzugehen. So erinnere ich mich an meine Geburt. Joseph stand am Kühlschrank. […] Ich bin, glaube ich, eine ungewöhnliche Erscheinung. Aber kein Gespenst. Sind Ideen etwa Gespenster? Nein, sie kommen auf die Welt, in einer bestimmten Situation, nach einer gewissen Zeit, in der sie allmählich in den Menschen entstehen. Dann werden sie geboren, wachsen, verändern sich, manche sterben, gewiss, auch das.[33]

[31] Ebd., S. 143.

[32] Solche intertextuellen Verweise auf den Kanon der Nachkriegsliteratur finden sich im Übrigen auch bei Georg Klein, insbesondere die Kurzgeschichte „Die Kegelbahn" von Wolfgang Borchert und das ihr vorgestellte Gedicht finden deutliche Anklänge.

[33] Martenstein: *Heimweg*, S. 208.

Diese Erzählinstanz ist also eher eine Kopfgeburt, eine „Idee“, die in Joseph langsam herangewachsen ist. Joseph akzeptiert recht schnell ihr seltsames Erscheinen und darf im anschließenden Wortwechsel selbst entscheiden, wen er da genau vor sich hat. Er beschließt, den Erzähler zu seinem Enkel (und ganz bewusst *nicht* zum eigenen Kind) zu machen – vielleicht eine Schöpfung des schlechten Gewissens, als ein Gegengewicht zum Vergessen seiner eigenen Generation. Diese Enkelexistenz ist vor allem die einer erinnernden und erzählenden Instanz der Gegenwart und teilt daher auch das gespaltene, ja unscharfe Verhältnis der Enkelgeneration zu ihren Großeltern und deren Taten während der Nazizeit, nicht als Ankläger, aber doch als Erbe einer (kollektiven) Last:

> Ich sagte ihm, dass ich ihn von seinem Leben nicht freisprechen kann, dass ich ihn aber auch nicht anklage. Ich bin nicht der Kläger. Ich muss ihm auch nicht verzeihen, dazu gibt es keinen Anlass. […] Ich bin das, wozu du mich gemacht hast. Deswegen ist deine Last meine Last. Mir hast du das gegeben, was du diesem Mann und dem anderen Jungen genommen hast. Für einen Enkel ist es eben leichter, sagte mein Großvater.[34]

6. Schluss

Die beiden erinnernden Erzählinstanzen in den Romanen *Heimweg* und *Roman unserer Kindheit* haben einiges gemeinsam: Sie sind nicht nur kindliche Erzähler, sie sind allwissend, schwer zu fassen und kommentieren fortlaufend die eigene Erzählung. Ihre rätselhafte und bisweilen widersprüchliche Disposition macht sie zu ‚unnatürlichen‘ Erzählinstanzen, die sich nicht an die Regeln der von ihnen selbst geschaffenen Welt halten und die Lesenden – manchmal ganz explizit – mit den Widersprüchen innerhalb ihrer Erzählung konfrontieren.

Eine kurze Analyse dieser beiden Beispiele sollte zeigen, was ein Blick auf Erinnerungstexte aus der Perspektive der Fantastikforschung zu veranschaulichen vermag: Beide Texte, so können wir zum Schluss feststellen, integrieren Techniken fantastischen Erzählens – also eine Verunsicherung bzw. bisweilen ein Sprengen des erwartbaren Referenzrahmen eines Erinnerungs- oder Familienromans –, um die Konstruiertheit und Komplexität von tradierter Erinnerung sichtbar zu machen. Gerade die unerwarteten und schwer greifbaren Erzählinstanzen sträuben sich dabei gegen eine „Naturalisierung“ und versuchen Familiennarrative zu entwickeln, die weder vereinfachend noch

[34] Ebd., S. 211.

harmonisierend mit komplexer Erinnerung umgehen. Auch sie stellen damit – wenn auch auf ganz andere Weise als zum Beispiel im Beitrag von Elisabeth Herrmann (im vorliegenden Band) zu Frank Witzel – den Wahrheitsanspruch herkömmlicher Narrative der Nachkriegszeit wie das einer „Stunde Null" infrage oder setzen sie in ihrer Konstruiertheit kritisch ins Licht.

Frank Thomas Grub

Von Fernsehgästen, Störstreifen und Zittermustern: Nachkriegszeit, Rundfunk und Fernsehen bei Kerstin Hensel und Kurt Oesterle

1. Einleitung

Kerstin Hensel (*1961) hat nach 2000 mit *Im Spinnhaus* (2003), *Falscher Hase* (2005) und *Lärchenau* (2008) drei Romane vorgelegt, deren Handlung sich über einen Zeitraum von rund 100 Jahren erstreckt. Die Nachkriegszeit mit ihren Übergängen und Paradigmenwechseln, aber auch mit ihren Kontinuitäten, spielt darin eine wichtige Rolle. Die Darstellung dieser nicht exakt abzugrenzenden Periode, die im Mai 1945 beginnen und sich bis mindestens in die sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts erstrecken dürfte, erfolgt nicht zuletzt mittels der Thematisierung von (Massen-)Medien wie Rundfunk und Fernsehen.

Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, die literarische Darstellung dieser Zeit mit Fokus auf die auch erzählerisch relevante Funktion dieser Medien näher zu betrachten. Neben Kerstin Hensels Romanen steht Kurt Oesterles (*1955) Roman *Der Fernsehgast oder Wie ich lernte die Welt zu sehen* (2002) im Zentrum der Darstellung und bildet den Auftakt der Betrachtung.

Vorab sei festgehalten, dass es im Folgenden nicht um eine soziologische Analyse der Bedeutung von Rundfunk und Fernsehen im Sinne einer historisch ‚korrekten' Darstellung geht.[1] Vielmehr werden nach der Jahrtausendwende entstandene literarische und somit fiktionale Texte betrachtet, deren Handlung in der Nachkriegszeit angesiedelt ist und denen – so die hier vertretene These – stets auch eine Gegenwartsperspektive inhärent ist.

[1] Vgl. dazu überblicksartig z. B. Knut Hickethier, unter Mitarbeit von Peter Hoff: *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart 1998; Konrad Dussel: *Deutsche Rundfunkgeschichte*. 4. Aufl. Köln 2022.

2. KURT OESTERLE: *DER FERNSEHGAST ODER WIE ICH LERNTE DIE WELT ZU SEHEN* (2002)

Das Romandebüt des 1955 in Oberrot/Nordwürttemberg geborenen Schriftstellers und Journalisten Kurt Oesterle spielt in einem Dorf in einem nicht weiter benannten Tal; autobiographische Bezüge dürfen vermutet werden,[2] sind jedoch für den hier interessierenden Kontext nicht unbedingt relevant. Der Ich-Erzähler, der sich selbst als „Fernsehgast" bezeichnet, schildert zunächst seine Ausgangsposition:

> Meine Eltern glaubten, ich ginge zum Sportplatz. Doch ich schlug einen anderen Weg ein, sobald ich außer Sichtweite war. Ich wollte meinen Film sehen, eine Fliegergeschichte in Fortsetzung, von der ich noch keine Folge ausgelassen hatte. Das Fernsehen war mir verboten, wenn auch ohne Strafandrohung – das Fernsehen war die Strafe selbst. Anfangs schade es nur den Augen, sagten meine Eltern. Wer dann aber immer noch nicht von ihm lasse, dem hitze es allmählich die Seele auf, um schließlich Löcher hineinzubrennen, blitzblaue, am Rande gezackte, nicht wieder zu stopfende Löcher. Das Fernsehverbot galt an allen Tagen der Woche. Meine Eltern hatten einen derartigen Überschuß an Einwänden gegen das Fernsehen, daß sie ihr Verbot jeden Tag neu begründen konnten. Und sonntags fiel ihnen zu den sechs vorangegangenen Gründen sogar noch ein siebter ein, nämlich daß unsere Nachbarn schon an den Werktagen genug unter mir zu leiden hätten und einen Ruhetag bräuchten.[3]

Soweit die ersten Sätze des Romans. Später erklärt der Protagonist zu den ihm gegenüber benannten Gefahren des Fernsehens: „Meine Eltern behaupteten, das Fernsehen sei gewalttätig", um sodann zu fragen „Woher wußten sie das, sie kamen ja noch viel seltener in den Genuß als ich?" (60).

Das damals für die breite Bevölkerung neue Medium des Fernsehens soll dem Erzähler also vorenthalten bleiben – ein Verbot, das er systematisch umgeht: „Nein, ich war kein Hausierer, sondern der Fernsehgast, und wer den Fernsehgast schmähte, der schmähte die neue Zeit" (8). Jene „neue Zeit" ist die Nachkriegszeit, die mit diversen Innovationen einhergeht, die auf ver-

[2] Vgl. Volker Hage: „Die ersten Bilder aus dem Dunkel. In seinem Buch ‚Der Fernsehgast' überrascht der Autor Kurt Oesterle mit einer sehr lebendigen Skizze aus den frühen Jahren der Republik". In: *Der Spiegel*, 18.5.2002; Michael Borrasch: „Durch die Kiste zur Welt. K. Oestlerle las in Ravensburg". In: *Südkurier*, 19.9.2002.

[3] Kurt Oesterle: *Der Fernsehgast oder Wie ich lernte die Welt zu sehen. Roman.* Tübingen 2002, S. 7. Im Folgenden werden Zitate aus dem Roman direkt im laufenden Text in Klammern nachgewiesen.

schiedenen Ebenen angesiedelt sind: „Außer dem Fernseher hatte die neue Zeit den Mähdrescher, die Melkmaschine und den Kühlschrank ins Dorf gebracht. Auch ein Zahnarzt betrieb neuerdings seine Praxis bei uns, und aus immer mehr Häusern klingelte inzwischen ein Telefon“ (8).

Dass der Erzähler mit historischem Abstand erzählt, wird unter anderem an den Reflexionen des Begriffs der „neuen Zeit“ auf einer Metaebene deutlich: „Die neue Zeit freilich nannte kein Mensch die neue Zeit. Sie war namenlos und unbenennbar, so neu war sie. Doch schon hatte sie sich überall eingenistet, schon war sie in die hintersten Ecken und Ritzen gekrochen und nicht mehr zu vertreiben“ (9). Und weiter heißt es: „In der neuen Zeit wurde andauernd und überall gefragt: ‚Ja was willst du denn einmal werden?‘“ (9). Kurz gesagt ist die ‚neue‘ Zeit also explizit zukunfts- und eben nicht vergangenheitsorientiert – zumindest seitens der Dorfbewohnerinnen und -bewohner.

Die Eltern des Protagonisten partizipieren nur bedingt an der ‚neuen‘ Zeit; dass dies aus materiellen Gründen geschieht, wird zumindest angedeutet:

> Wie ich mich schämte, daß meine Eltern keinen Fernseher besaßen! Sie besaßen auch kein Auto und kein Badezimmer, sondern nur ein Fahrrad, ein Transistorradio in einem unerschöpflich neu riechenden schwarzen Kunstlederetui und einen Gußstein, an dem wir uns morgens und abends der Reihe nach wuschen. (9)

Die Eltern bleiben somit der nicht explizit so benannten ‚alten Zeit‘ verhaftet, wie aus den detaillierten Milieubeschreibung des Aufwachsens auf dem Land hervorgeht, die der Ich-Erzähler liefert. Zwischen ‚alter‘ und ‚neuer‘ Zeit liegen das Dritte Reich und der Zweite Weltkrieg, die zunächst als blinde Flecken erscheinen. Während die Eltern statisch dargestellt werden, emanzipiert sich der Ich-Erzähler und wird aufgrund seiner Bedürfnisse geradezu zwangsläufig zur dynamischen Figur: „In solcher Umgebung war noch nicht sehr bald mit der Einführung des Fernsehens zu rechnen. Ich würde weiterhin an allen Tagen der Woche lügen müssen, um zu meinem Film zu kommen, und meine Eltern waren selber daran schuld“ (12). Dieser Ambivalenz sind die Eltern sich durchaus bewusst:

> Sie schämten sich, weil ich trotz ihres Verbots im Dorf zu allen möglichen Sendezeiten von Tür zu Tür streifte und Einlaß begehrte, wodurch ich mich bekannt und bekannter machte und bisweilen auf der Straße als Fernsehgast angesprochen, ja gegrüßt wurde, wenn auch nicht so respektvoll, wie ich es mir gewünscht hätte: als der Seltsambesondere des Dorfs. (12)

Der Ich-Erzähler berichtet auch von seinen Überlegungen bzw. Kriterien, warum er sich für welche Gastgeberinnen bzw. Gastgeber entscheidet: „Am liebsten besuchte ich größere, ja kinderreiche Familien. Man fiel dort in der ersten oder zweiten Reihe nicht so auf, sondern war nur eines unter wohltuend vielen, strikt auf die Flimmerfläche gerichteten Gesichtern“ (16). Er hat eine imaginäre „Fernsehgastgeberrangliste“ erstellt, die eine klare Hierarchisierung aufweist:

> Wenn der Film, den ich unter keinen Umständen verpassen durfte, näher und näher rückte, entschied ich mich oft für die beiden Männer, die auf meiner Fernsehgastgeberrangliste ziemlich weit unten standen: Vater und Sohn Heilmann. […] Noch weiter unten in meiner Fernsehgastgeberrangliste stand, einsam und abgeschlagen, nur das Pfarrhaus, denn dort wütete die engherzigste, engstirnigste Fernsehzensur. Allein schon das Testbild mit dem ihm unterlegten, alle paar Momente wiederholten, sanften und gütigen Gongschlägen mußte hier als Teufelswerk gelten. (17)

Je nach Gastgeber bedient sich der Fernsehgast verschiedener verbaler Strategien, beispielsweise: „‚Ich möchte fernsehgucken. Gleich kommt ein Film.‘ Der Aussagesatz mit dem einfachen, allgemein gehaltenen Programmhinweis genügte hier“ (47).

Thematisiert werden neben der Fortsetzungsserie einer „Fliegergeschichte“ (7, 23, 53, 81f. und öfters) die Nachrichten (vgl. 166), aber auch das Testbild (vgl. 17) und die technischen Voraussetzungen für den Fernsehempfang, sprich: Antennen (vgl. 75). Der technischen Seite widmet der Erzähler eine geradezu poetische Beschreibung, die jedoch sogleich gebrochen wird:

> Nach der üblichen Aufwärmphase fing er [der Apparat; F. Th. G.] zu brummen an, und mehrmals knackte es wie lebendig im gemaserten Holz seiner Umrahmung. Schließlich, nach wenig mehr als einer Minute, traten die Bilder aus dem Dunkel, bleich und wackelig wie Leute, die gerade aus dem Schlaf gerissen und an die Luft gescheucht wurden. Doch bald erfüllte gleißendes Fernsehlicht den Raum und verlieh dem Aussehen der Kriegerwitwe und vermutlich auch meinem eigenen einen Stich ins Giftig-Bläuliche. (166)

Das Kino wirkt im Vergleich zum Fernsehen antiquiert (vgl. 72–74), wobei der Erzähler einräumt: „Allerdings […] bot das Kino doch einen Vorteil, der nicht geringzuachten war: das Recht des Zu-Ende-Schauens“ (75).

Im weiteren Verlauf der Handlung treten die Aspekte des Daseins als Fernsehgast zurück zu Gunsten von Schilderungen, die sich zu einem Porträt

der Nachkriegszeit zusammenfügen. Der Erzähler gibt Erinnerungen und Erzählungen anderer Figuren vom Krieg wieder:

> Im Krieg, erzählte er, sei mein Onkel Gotthilf Bordfunker gewesen und über dem Weiler Gänserndorf bei der Stadt Wien mit seinem Flugzeug abgeschossen worden. Gottl trug keinen Fallschirm, denn ihm konnte nichts geschehen. Nur Asche blieb von ihm übrig, vermengt mit der Asche des verbrannten Flugzeugs, der Asche seiner Kameraden und vielleicht noch mit einem Häufchen Gänserndorfer Ackererde. (39)

Mit dem Erzählen vom Krieg findet also wenigstens auf den ersten Blick eine Fokusverschiebung von der Zukunft zur Vergangenheit statt. Bei näherer Betrachtung geht es vielen Dorfbewohnern jedoch vor allem darum, Narrative für die Zukunft zu etablieren; eine in diesem Zusammenhang wichtige Figur ist der „junge Heilmann" (59), dessen Rolle auch während des Krieges thematisiert wird und der nun als Feuerwehrmann arbeitet.

Eine Schlüsselrolle kommt dem Großvater zu, mit dem der Erzähler Wanderungen unternimmt (Kapitel 6, 98–119) und der zusammen mit der Großmutter einen Gegenpol zur „neuen Zeit" darstellt, denn die Großeltern sitzen abends im Dunkeln und sehen eben nicht fern (vgl. vor allem 9–12). „Gereist wurde damals noch kaum" (120), hält der Erzähler fest. Dem wäre ausgerechnet die Ausnahme des Krieges hinzuzufügen, denn der Krieg war mit Mobilität verbunden – eine Mobilität, die selbstverständlich nicht mit der des individuellen Reisens vergleichbar ist.

Bestimmte Familienerzählungen wurden etabliert und haben sich ganz offensichtlich mittels Wiederholungen zu Narrativen verfestigt, wie der folgende Dialog zeigt:

> Auch mein Vater liebte die Indianer auf brüderliche Weise; er sagte:
> „Fünfundvierzig, im Lazarett, als mir die Schwester zwei Bücher vor die Nase hielt: ‚Mein Kampf' und ‚Winnetou' – ratet mal, welches hab ich genommen?!"
> Wir lachten, wir wußten die Antwort längst. (123)

Und kurz darauf heißt es:

> Ich konnte wählen zwischen zwei Kriegen, dem Krieg meines Vaters und dem Krieg meines Großvaters. Ich entschied mich für den meines Großvaters, er durfte nachgespielt werden und machte Spaß. Ein drolliges Kriegchen, obwohl es „Weltkrieg" genannt wurde. Der Krieg meines Vaters hingegen hieß nur „der Krieg" und war der Krieg selbst und der Krieg überhaupt. Es gab ihn gleich dreimal, nicht nur „mitten im Krieg", sondern auch „vor dem Krieg" und „nach dem Krieg". Vermutlich war er deshalb verboten. (125f.)

Es kommt zu einer Konfrontation der Generationen hinsichtlich der Frage, wer das Recht habe, Erinnerungen niederzuschreiben bzw. sich überhaupt erzählend mit dem Krieg zu beschäftigen: Denn „[e]inmal schrieb ich sogar einen Kriegsroman" (126), erklärt der Ich-Erzähler; dieser wird jedoch vom Vater verbrannt (vgl. 126f.), wobei der Vater ihm die Frage stellt: „‚Warst du vielleicht dabei?'" (127). Über sein Romanprojekt erklärt der Ich-Erzähler:

> Von Ostpreußen hatte ich erzählen wollen und von jenem nur geringfügig mit uns verwandten Onkel Richard, dem, so hieß es, kein Mensch jemals eröffnen dürfe, auf welche Art und Weise seine Mutter in den letzten Kriegstagen zu Tode gekommen sei. Schon ein einziges Wort könne ihn mitten entzweihauen, hieß es. Allerdings war ich bei dieser Stelle noch gar nicht angelangt. Ich wußte noch nicht einmal, was ich über den Tod von Onkel Richards Mutter überhaupt wußte. Erst im Schreiben würde ich es herausgefunden haben. (127)

Die Erinnerungen an den Krieg – wenigstens die geduldeten Erinnerungen und die sich etablierenden Narrative, die aus den jeweiligen Figuren im Umfeld des Erzählers Helden machen – sind ebenso präsent wie die Gegenwart des Kalten Krieges:

> Auch die Wiederentdeckung des Fern*hörens* bereitete im Anschluß an das Fern*sehen* immer neuen Genuß; vorausgesetzt, daß nicht das Geheul eines im Tiefflug über den Hausdächern dahinschießenden Starfighters einem jäh gegen die Ohren schlug – man hatte bei diesem Lärm das Gefühl, als ob der eigene Körper von oben bis unten mit weit geöffneten Ohrtrichtern übersät wäre, die man aber unmöglich alle gleichzeitig mit den Händen verschließen konnte. […] Die Fernsehstimmen wollten nicht gleich von seinen Ohren weichen. (74f.; Herv. i. O.)

Der Krieg reicht konsequent in die Gegenwart hinein: „Kriegsnarben und Zeitschrunden hatten auch nicht wenige von den Bäumen, die mein Vater kaufte, um daraus Fenster, Türen oder Särge zu bauen" (123). Die „Kriegerwitwe" Nieder, die „nicht nur einen Fernseh-, sondern ebenso einen Fernsprechapparat" (169) besitzt, ist es denn auch, die den Fernsehgast vertreibt: „Bereits beim Sprung von Frau Nieders Treppe war die Kriegerwitwe aus meiner Fernsehgastgeberrangliste gestrichen" (170). Der Roman schließt mit der fundamentalen Selbsterkenntnis des Ich-Erzählers im Hinblick auf seine Eltern bzw. deren Rolle: „Sie spielten ihm etwas vor! […] Sie wußten alles, sie durchschauten ihn. […] Der Fernsehgast traute diesen Händen, diesen Augen nicht. Denn seit er selber log, glaubte er auch den anderen nicht mehr alles" (192).

Bei Oesterle ist vor allem der Aspekt des Erzählens von Bildern in einer Übergangszeit zentral; dies hebt den Erzähler von den Eltern ab, die in – möglicherweise protestantisch bedingter[4] – „Bilderarmut" leben: „In meiner Familie wurde mit Bildern geknausert. Wir lebten in bitterer Bilderarmut" (65). Etwas später findet sich folgender Vergleich: „Kein Buch und auch nicht das Leben nötigten einem je so viel Dankbarkeit ab wie das Fernsehen. Wie dessen Bilder sich für einen abstrampelten!" (83). Die Bilder werden als ‚aktiv' dargestellt; der Zuschauer wird damit zum passiven Konsumenten – eine Position, die sich psychoanalytisch deuten lässt.[5] Zugleich fällt die Thematisierung von mit Erzähltabus behafteten Aspekten auf, insbesondere im Hinblick auf den Krieg und in diesem Zusammenhang auch die konkurrierenden Narrative von Erstem und Zweitem Weltkrieg. Dass der Vater das Manuskript des Romanversuchs verbrennt – und nicht etwas zerreißt –, kann als Kontinuum zwischen Drittem Reich und früher Nachkriegszeit gelesen werden, drückt aber vor allem die Unfähigkeit des Vaters aus, jenseits der von ihm selbst (und für sich selbst) etablierten Narrative mit dem Sohn über den Krieg zu sprechen. Wie oben angedeutet, besteht eine solche Kommunikationslosigkeit jedoch nicht in gleichem Ausmaß zwischen Großvater und Enkel. Insofern ist *Der Fernsehgast* auch ein Roman über das Erzählen selbst, dessen generationsüberschreitendes Potential anhand dreier männlicher Figuren ausgelotet wird.

Volker Hage sieht im Hinblick auf „Ton und Gestus" Parallelen zwischen Oesterles Roman und Friedrich Christian Delius' Erzählung *Der Sonntag, an dem ich Weltmeister wurde* (1994):

> […] was dort die Radioreportage über Deutschlands Fußballtriumph 1954 für einen Pfarrerssohn war, ist hier die Faszination der frühen Fernsehbilder für den Dorfjungen: Anlass für eine sensible Erzählskizze aus den Kinder- und Pubertätsjahren der alten Bundesrepublik.[6]

Dies ist sicher richtig, wobei es zwischen Rundfunk und Fernsehen jedoch einen Unterschied gibt, der auch bei Kerstin Hensel eine Rolle spielt (vgl. dazu unten 3.2.). Um drei Romane von Hensel geht es im Folgenden.

---

[4] Vgl. dazu Angelika Overath, Manfred Koch: „Das Warten im Rücken des Glücks". In: *Neue Zürcher Zeitung*, 20.12.2003.

[5] Vgl. Peter Wegner: „Der depressive Fernsehgast. Zur Psychoanalyse von ‚Fern-Sehen und Selbstverlust' als intermedialer Prozess". In: *Forum der Psychoanalyse*. 2, 2007. S. 161–173. Wegner geht allerdings lediglich von Oesterles Roman aus und konstatiert, Overath und Koch zitierend, mit Recht eine „mentalitätsgeschichtliche[] Wende, die die bäuerlichen Stuben zu modernen ‚Wohnzimmern' machte" (161). Die im Titel seines Beitrags angedeutete These verfolgt Wegner allerdings vor allem anhand anderer Beispiele.

[6] Volker Hage: „Die ersten Bilder aus dem Dunkel".

3. Kerstin Hensel: *Im Spinnhaus*, *Falscher Hase* und *Lärchenau*

3.1. *Im Spinnhaus* (2003)

Eine ähnliche Konstellation wie bei Oesterle findet sich im Kapitel „Antennen" von Kerstin Hensels 2003 erschienenem, im Erzgebirge spielenden Episodenroman *Im Spinnhaus*.[7] Annelie Mottler, die Protagonistin des Kapitels, erhält Besuch von allerdings nicht explizit so bezeichneten ‚Fernsehgästen'. Der erste Satz des Kapitels lautet: „Neuwelts erster Fernsehapparat stand im Spinnhaus, in Mottler-Annelies Dachkammer" (160). Auf den Neid der Erwachsenen folgt die Neugierde der Kinder: „Nachdem die alte Mottlern eine Weile voller Neid von den Spinnhausbewohnern beäugt wurde, klopften die ersten Kinder an ihre Kammer. Ob sie denn mal ferngucken dürften" (161).

Die Ausgangskonstellation bei Hensel ist also vergleichbar der bei Oesterle – die Perspektive ist jedoch eine andere: Es ist weniger die Welt des Fernsehgastes (oder hier: der Fernsehgäste), an der die Leserinnen und Leser partizipieren, sondern vor allem die Perspektive der Gastgeberin, für die die Gäste eine soziale Funktion erfüllen: „Annelie ließ die Kinder vor sich auf dem Teppich Platz nehmen. Es war das neue Gefühl und ganz und gar wunderbar, in Gesellschaft zu sein" (161). Den Kindern folgen schließlich die Eltern: „Die Eltern duldeten es, mürrisch zunächst, dann selbst vom Wunsch erfaßt, bei Mottler-Annelie auf dem Boden zu sitzen und per Fernsehen aus dem Alltag zu steigen. Alle fanden sie Platz" (161). Mittels des Fernsehers gelingt es Annelie somit, Verbindungen sowohl innerhalb ihres Dorfes als auch zur Außenwelt jenseits des Dorfes zu etablieren:

> Aber wenn sie sich in ihren Schaukelstuhl legte, auf dem Schoß Nougatröllchen in Goldpapier, und nachmittags den Fernseher angeschaltet, erwartete sie etwas, das sie über sich hinaushob: Filme Nachrichten Musik. Was im Leben draußen vorging. (160f.)

Zum Empfang ist eine Antenne nötig:

> Auf dem Dach des Spinnhauses wurde die Antenne montiert.
> Krähen ließen sich darauf nieder und störten den Empfang.
> Der Apparat pratzelte, rauschte, sendete Störstreifen Zitterbilder Knistermuster in Annelies Kammer. (161)

[7] Kerstin Hensel: *Im Spinnhaus. Roman.* München 2003, S. 160–164. Im Folgenden werden Zitate aus dem Roman direkt im laufenden Text in Klammern nachgewiesen. Vgl. hierzu bereits Frank Thomas Grub: „‚Da hört sich denn doch de Weltjeschichte uff!' – Zeitdarstellung und Zeitgenossenschaft im erzählerischen Werk von Kerstin Hensel". In Linda Karlsson Hammarfelt, Edgar Platen, Petra Platen (Hg.): *Erzählen von Zeitgenossenschaft. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (X)*. München 2018. S. 30–50.

Bei Hensel wird stärker das Programm kommentiert als bei Oesterle; dies geschieht vor allem in Abgrenzung zum Gesendeten bzw. Gesehenen. Beschrieben wird unter anderem „das Programm *Fernsehen der DDR*“, das zumindest Annelies Besucher „bald zum Erbrechen öde fanden“ (162; Herv. i. O.). Deshalb bastelt der Hausmeister, der hier zum „Erretter“ wird, „eine neue Antenne“:

> Dachkammerhoch und gefährlich.
> Die Krähen konnten ihr nichts anhaben. Sie schissen die Dachantenne zu, während in Annelies Stube über Holzleisten und Kupferdraht eine verbotene Welt hineingelassen wurde. Undeutlich zwar, schwarzweiß, aber voll lockender Dinge.
> Nachrichten aus einer Welt, vor der sie sehnsüchtig hockten.
> Die manchen dazu verleitete, einen eigenen Fernsehapparat zu kaufen. (162)

Das Bedürfnis nach Westfernsehen ist demnach so stark, dass das Fernsehen weitere Verbreitung findet – mit den entsprechenden Folgen für Annelie Mottlers soziale Situation: „Langsam leerte sich Mottler-Annelies Stube. Sie versuchte, wenigstens die Kinder bei sich zu behalten, aber diese waren längst nougatüberdrüssig geworden und graulten sich vor der alten Frau“ (162).

Als Höhepunkt des Lebens der ehemaligen Arbeiterin in einer Kartonagenfabrik wird die Nennung ihres Namens in einer „Wunschsendung für Geburtstagskinder“ (163) dargestellt; jenes Ereignis verpasst sie jedoch aufgrund technischer Probleme:

> Jemand hatte ihr geflüstert, sie würde gegrüßt werden.
> Von wem, würde nicht verraten.
> Annelie wartete.
> Die Aktuelle Kamera. Der Sport. Das Wetter.
> Störstreifen Zitterbilder.
> Als die Wunschsendung begann, knickte die Antenne vom Dach.
> […]
> Von da an blieb der Bildschirm schwarz.
> Ein Gruß kam bei Annelie Mottler nie an. (163)

Am Ende des Kapitels, das als Beschreibung ihres Todes gelesen werden kann, befreit sie sich jedoch von ihrem Fernsehapparat (vgl. 163f.). Diese Befreiung ist eine reale – im Gegensatz zur Befreiung der Arbeiterklasse, die lediglich ein ideologisch motiviertes Narrativ ist, wie an Annelies in den ersten Abschnitten des Kapitels zusammenfassend wiedergegebener Biographie abzulesen ist:

> Sie hatte sich das Gerät nach fünfzig Jahren Fabrikarbeit leisten können: für nichts anderes wollte sie die Rente gebrauchen, als sich am Ende des Lebens ein wenig Ruhe zu gönnen.
> […]
> Die Arbeit in der Kartonagenfabrik hatte bei Annelie Krampfadern und das Gefühl hinterlassen, sie hätte trotz mehrerer Jubiläumsauszeichnungen etwas verpaßt.
> […]
> Der Fernsehapparat gewährte ihr ein körperloses Glück, denn Annelie konnte sich kaum noch bewegen, so füllig war ihr Leib geworden, so blauädrig geschwollen die Beine. (160)

Als Angehörige der Arbeiter- und damit der sogenannten ‚herrschenden' Klasse ging es ihr im ‚Arbeiter- und Bauernstaat' demnach alles andere als gut. Den Fernseher wirft sie hinaus; sie „ließ ihn mit dem Ausruf: ‚Affnarsch!' einfach nach draußen kippen. […] So frei und leicht hatte sie sich noch nie gefühlt" (164). Diese Selbstbefreiung kann sie jedoch nicht lange auskosten: Mit der Befreiung vom Fernseher und dessen den Tagesablauf strukturierenden und als Bindeglied zur Außenwelt fungierenden Rolle, geht der Tod einher: „Drei Nougatstangen aß sie hintereinander, bevor sie am offenen Fenster wegknickte, Störstreifen, Zittermuster vor den Augen, und einschlief und sich nichts mehr für sie wiederholte" (164).

Hensel beschreibt, wie der Fernseher bzw. das Fernsehen seine soziale Funktion einbüßt, indem sein Status sich vom exklusiven Produkt zum Massenmedium wandelt. Die indoktrinierende Funktion des Fernsehens der DDR wird von den Figuren offenbar direkt erkannt, so dass kaum ein Interesse am Programm selbst besteht. Im Gegensatz dazu steht das Westfernsehen, das jedoch eine andere, kompensatorische Funktion erfüllt. Aus dem kollektiven Erlebnis des Fernsehens zu Beginn des Kapitels wird ein zunehmend individuelles Erlebnis, das die Protagonistin wieder in die zuvor für sie herrschende Einsamkeit zurückversetzt.

3.2. *Falscher Hase* (2005)

In *Falscher Hase* ist es nicht das Fernsehen, dem eine zentrale Rolle zukommt, sondern der Rundfunk. Dies geschieht nicht in Form eines eigenen Kapitels bzw. einer eigenen Episode wie bei *Im Spinnhaus*; vielmehr zieht sich die Bedeutung des Rundfunks konsequent durch den gesamten Roman und das Leben des Protagonisten Heini Paffrath. Der Titel kann auch auf den Protagonis-

ten bezogen werden, denn Heini ist ein ‚falscher Hase',[8] der als Gegenfigur zu seinem Vater Heinrich Theodor gestaltet wird. Seine Geburt findet im Dezember 1941 während eines Luftangriffs statt; dabei lauscht seine Mutter Martha der Übertragung des Wunschkonzerts:

> Rechts neben Martha, auf einem Tischchen, stand der Volksempfänger. Sie schaltete ihn an. *Das Wunschkonzert* vom Großdeutschen Rundfunk erklang, Martha atmete schnell und flach, und der Chor und das Orchester setzten ein, *Es ist so schön, Soldat zu sein, Rosmarie* … Martha hechelte unter brausendem Beifall und der Ansagerstimme, die ihren Dank für fünf erbeutete russische Schweine herausschrie und Grüße sendete von Soldat Hans an Mutter Grete in die Heimat nach Berlin-Pankow, und Martha versuchte zu pressen, *Ich wollt, ich wär ein Huhn! Ich hätt nicht viel zu tun*, plärrte es aus dem Radio, und der Ansager teilte mit, daß die Tochter des Gefreiten Soundso gestern einen strammen Sohn zur Welt gebracht hätte, Babygequieke wurde zugeschaltet, und Martha zerbiß sich vor Schmerzen die Lippen, *Ich legte jeden Tag ein Ei, und Sonntags sogar zwei!*, und jetzt teilte die Stimme mit, daß beim gefallenen Soldaten Bauernsachs aus Neuwelt im Erzgebirge eine Karte an das *Wunschkonzert* gefunden wurde, und auf seinen Wunsch spiele man jetzt: *Davon geht die Welt nicht unter.*
> Als die Wehen einsetzten, begannen auch die Kamele zu brüllen. Martha Paffrath veratmete den Schmerz.
> […]
> Etwas Brennendes war durchs Fenster geflogen. Martha preßte.
> […]
> Drüben in der Ecke, wo das Vertiko stand, brannten gelbe, schwelende Flämmchen, die sich langsam voranfraßen, Teppich und Parkett benagten, und Martha preßte und brüllte.[9]

Die Darstellung der Geburt gerät insbesondere angesichts der Verbindung der Wehen mit den Texten der Lieder des Wunschkonzerts zur Groteske. Der nach

[8] Auf die zahlreichen Deutungsmöglichkeiten des dem Roman den Titel gebenden Gerichts kann im Rahmen dieses Beitrags nicht weiter eingegangen werden; festgehalten sei hier lediglich, dass in diesem Zusammenhang sowohl das Gericht als auch die Bezeichnung einer Person wichtige Bezugsgrößen darstellen. Kulinarisches spielt eine große Rolle auch in anderen Werken von Kerstin Hensel und ist in diesem Kontext zu sehen, angefangen von dem ersten, als Nummer 222 in der legendären Reihe *Poesiealbum* erschienenen Lyrikband. Berlin (DDR) 1986, über die kurzen Erzählungen „1987, wir essen Pizza" und „Da ward gutes Essen aufgetragen, […]" in: *Hallimasch. Erzählungen*. Halle (S.), Leipzig 1989, S. 5 bzw. S. 6–8, *Neunerlei. Erzählungen*. Leipzig 1997, bis hin zu dem gemeinsam mit Carola Wiemers entstandenen Buch *Schmoren im Paradies. Eine kulinarische Erzählung*. Mit Collagen und Aquarellen von Ruth Tesmar. Berlin 2020.

[9] Kerstin Hensel: *Falscher Hase. Roman.* München 2005, S. 37–39; Herv. i. O. Im Folgenden werden Zitate aus dem Roman direkt im laufenden Text in Klammern nachgewiesen.

Hause zurückkehrende Vater, ein Feuerwehrmann, rettet sowohl seine Frau als auch seinen Sohn mit einer eigenen Erfindung, dem Feuerlöscher *Venus*:

> Er hielt den Apparat in der Hand, zog die Plombe, drückte den Hebel. Paffrath löschte. Weißer Schaum bedeckte die Flammen im Zimmer. Es ging alles ganz schnell. Der Schaum wollte gar nicht aufhören, immer mehr gab die eiserne rote VENUS von sich, ergoß ihren gesamten Inhalt in Paffraths Wohnzimmer, wo eben ein Knabe geboren wurde. (39; Herv. i. O.)

Das Wunschkonzert stellt wenig später ein ambivalentes Kontinuum der Nachkriegszeit dar, auch in der Beurteilung seitens der Eltern:

> Und das Radio spielte das *Wunschkonzert*. Vater liebte es. Mutters Kommentar lautete:
> „Kokolores." […]
> Heini, dem das Gedudel ebenfalls auf die Nerven ging […], sagte dennoch: „Ich finds nicht schlecht." (72; Herv. i. O.)

Dem zunehmenden Wohlstand der 1950er-Jahre steht Heini gleichgültig gegenüber: „Nicht, daß Heini das Neue wirklich interessiert hätte." (72) Das „Neue" wird sodann stichpunktartig in Gestalt käuflicher Waren beschrieben; dabei findet auch der Fernseher Erwähnung:

> Die neuen staksbeinigen Möbel, die Martha gegen die schweren Chippendale-Schränke, Biedermeiersessel und bestienfüßigen Tafeltische ausgetauscht hatte; die futuristische bunte Tapete, *heiter wohnen*, der schwarzweiß-karierte Teppich, der Fernseher samt Cocktailtisch Blumenhocker Tütenlampe Snapcouch, die Schaumstoffsessel, der Gummibaum, *die Muster von morgen*, Vater, der wieder gut verdiente, Mutter zu Hause in einer Küche mit neuen farbigen Fußbodenplatten und Resopal, die modernen elektrischen Geräte, der *Falsche Hase* aus feinstem Kalbshack, *Wohlstand für alle*. (72; Herv. i. O.).

Das Wunschkonzert bleibt die kontinuierlich gehörte Rundfunksendung (vgl. auch 91f.), erst recht nach dem Mauerbau, infolgedessen dem Programm eine grenzüberschreitende Funktion zukommt. Diesen Umstand versucht der Protagonist auszunutzen, indem er ein Lied für die von ihm angebetete Zahnarzthelferin Maschula spielen lässt, die für ihn überraschend West-Berlin verlassen hat:

> Maschula, wegen der er beim Sender des *Wunschkonzertes* anrief und ein Lied für sie bestellte: für meine liebste Verlobte bitte, damit ich sie wiedersehe, *Wir wollen niemals auseinandergehn*, sie ist rübergegangen in die DDR,

> mein Beileid, doch das sind die Regeln der Zeit, aber *Wir wollen immer beieinanderstehn*, Heini Paffrath und seine Sonne, man kann doch keine Sonne vom Himmel holen, die Zeit ist verrückt, aber *Mag auf der großen Welt auch noch so viel geschehn*, ein Mann kann auch an einer guten HABANOS Gefallen finden, sagte der Mann auf der Couch, Heinrich Theodor, der einen richtigen Namen trug, aber *Wir wollen niemals auseinandergehn*, greinte der kleingetaufte Sohn, während Vater die silberne Guillotine aus der Jackentasche nahm, das Mundstück der HABANOS anschnitt, *unsre Welt bleibt so schön*, und die Zigarre dem Sohn überreichte, der den ersten Zug tat und hustend paffte, noch einmal das Lied, noch einmal *Wir wollen niemals auseinandergehn!* (92f.; Herv. i. O.)

Heini beschließt, Maschula – mit der er keineswegs verlobt ist – zu folgen, erneut begleitet von Liedern bzw. Schlagern des Wunschkonzerts, deren Texte als Kommentare der Handlung fungieren:

> An die Wand lehnen, durchatmen. Das *Wunschkonzert* im Kopf einschalten. Ich wünsche mir ein Lied für Maschula. Bahnhof Friedrichstraße, der alle Schranken freigeben wird.
> *Und er setzte sich aufs Pferd,*
> *doch das Pferd war verstört,*
> *und der Herr aus Germany*
> *flog in die Prärie*. (94f.; Herv. i. O.)

In Ostberlin angekommen, wird er zunächst für einen Spion gehalten (95) und kann erst nach einigen Schwierigkeiten in der DDR bleiben (96f.). Hier leistet er seinen Militärdienst ab, wobei er jedoch schon bald „in die Armeebibliothek versetzt" wird (101). Im der neuen Heimat begleitet ihn ironischerweise das Lied „*I want to be free, o yes!*" (102; Herv. i. O.). Das Wiedersehen mit Maschula (117–119) wird für ihn zu einer kränkenden Enttäuschung.

Paffrath macht schließlich Karriere als Volkspolizist; auf dem Polizeirevier wird zu den Klängen des „*Kriminaltango*" (126; Herv. i. O.) getanzt. Auch sein Putzdienst im Treppenhaus des Wohnhauses wird von Liedern begleitet:

> Gleichzeitig klatschten er und die neue Mieterin ihre Lappen auf die Stufen. Rusch rusch, die erste. Eins, zwei, drei! Rusch, rusch, die zweite. Musik klang aus Eva Blocks offener Wohnung, ein Sender, der *Laurentia, liebe Laurentia mein* spielte. Da stand Eva aus ihrer Kniestellung auf, zog Paffrath mit sich hoch, *wann werden wir wieder beisammen sein?* und weiter gings, Beuge und Hoch, *Am Mohontag!* Was geht denn jetzt los, dachte Paffrath noch, da mußte er auf Evas Geheiß wieder in die Hocke gehen, den Feudel nehmen und wischen, sie tat es ihm gleich, auf! auf! und *Ach wenn es doch alle Zeit Montag wär und ich bei meiner Laurentia wär!* Auf! run-

> ter! Auf! runter! Montag Dienstag Mittwoch Donnerstag Freitag Samstag Sonntag. *Ach wenn es doch alle Zeit*
> Nach sieben Strophen standen Heini und Eva erschöpft und lachtränenweich im Erdgeschoß. (134f.; Herv. i. O.)

Zu Eva und ihrem Mann Bogumil entwickelt er ein engeres Verhältnis, das allerdings darin gipfelt, dass er die beiden umbringt. Der Mord bleibt für ihn zunächst ohne juristische Folgen, zumal er von einem Kollegen verhört wird:

> […] nein nein, so vertraut sei man miteinander nicht gewesen, daß er Genaueres wüßte, nein, er wüßte nur, daß sie angedeutet hätten, sich aus der Welt zu schaffen, aber er hätte dem keine weitere Beachtung geschenkt, denn sie seien durchaus lustig gewesen, so lebensfreudig, *Laurentia liebe Laurentia mein*. (161; Herv. i. O.)

Die ‚Wende' nimmt Heini zunächst gar nicht wahr. Im Anschluss an die explizite Nennung eines der wenigen exakten Daten im Roman, dem 28. September 1989, heißt es lapidar: „Als Kommandoempfänger war Heini Paffrath verantwortlich für die Küche" (169). Ein um 1900 entstandenes Berliner Volkslied spielt dabei eine Rolle:

> Man trug ein Lied auf den Lippen. […] Die Hauptmänner Obersten Generäle lächelten mild, als Genossen des Pankower Kreisamtes ihre Hymne anstimmten: *Bolle reiste jüngst zu Pfingsten, nach Pankow war sein Ziel*. Die Reise ging von Berlin Richtung Osten bis Bad Freienwalde. Dort stiegen die Polizisten um in Lastkraftwagen, *da verlor er seinen Jüngsten ganz plötzlich im Jewühl*, und die Wagen fuhren los, ostwärts über bröckelige Straßen, über Alleen, an Orten wie Altranft und Neugaul vorbei […]. (169f.; Herv. i. O.)

Einmal mehr kehrt das *Laurentia*-Lied wieder (vgl. 201); der Roman endet offen.

Im Hinblick auf die Darstellung der (Massen-)Medien lässt sich vorläufig festhalten: Hensel arbeitet konsequent mit Leitmotiven, wobei Lieder zunächst mit dem Radio verbunden sind. Im Laufe des Romans findet eine Loslösung der Lieder vom Medium statt, insbesondere vom Wunschkonzert, das nicht nur während der Geburt des Protagonisten gesendet, sondern von Heini eher widerwillig zusammen mit dem Vater angehört wurde. Die Lösung der Lieder vom Wunschkonzert verläuft parallel zu Heinis Lösung von seinem Vater. Vor diesem Hintergrund ist auch das Ende des Romans zu verstehen: Heini stellt sich auf seinem früheren Arbeitsplatz, dem Polizeirevier; der letzte Satz der im Präsens gehaltenen letzten Seiten lautet: „Dann streckt er dem Kollegen Stefanek die blanken Handknöchel entgegen" (221). Mit der Freiheit

kann Heini nichts anfangen; insofern kann das Ende auch als Versuch des Protagonisten gelesen werden, den Prozess der Loslösung von emotionalen Abhängigkeiten wieder umzukehren. Dass dieser Versuch scheitert, darf aufgrund seiner spezifischen Position vermutet werden, denn im Grunde genommen wurde Heini nie ernst genommen. Diese Position dürfte aber zugleich die Grundlage sowohl für seine Karriere an sich als auch für die Kontinuität seiner Rolle als Polizist nach der ‚Wende' abgegeben haben.

Das Fernsehen spielt in *Falscher Hase* keine Rolle; auf Seite 13 wird lediglich ein „Fernsehregal" erwähnt, an dessen Erwähnung abgelesen werden kann, dass ein Fernsehapparat etablierter Bestandteil einer Wohnzimmereinrichtung ist. Hierfür spricht auch die oben zitierte Nennung des Fernsehens (vgl. 72). Der Protagonist hat jedoch ein Verhältnis zum Rundfunk. Dass dieses Verhältnis politisch belastet ist, vermag er selbst nicht einzusehen, etwa im Hinblick auf die auf den ersten Blick harmlose Kontinuität des „Wunschkonzerts".

Mit Blick auf Volker Hages oben zitierte Feststellung, dass die Radioreportage bei Friedrich Christian Delius eine ähnliche Funktion wie die Fernsehbilder bei Kurt Oesterle erfüllen, sei an dieser Stelle betont, dass das Radio in der Nachkriegszeit aufgrund seines Missbrauchs zu Propagandazwecken stärker vorbelastet gewesen sein dürfte als das Fernsehen, das ja erst in den 1950er Jahren zum Massenmedium wurde. In *Im Spinnhaus* entlarven zwar die Figuren auch das Fernsehen als Propagandainstrument – dennoch besitzt es zumindest in den hier betrachteten Texten keinen dem Rundfunk vergleichbaren Stellenwert bzw. findet in *Falscher Hase* und auch in *Lärchenau*, das abschließend kurz betrachtet sei, vergleichsweise wenig Erwähnung. Als Erzählanlass im Sinne Hages fungieren beide Medien; auf jeden Fall kommen ihnen wichtige Funktionen für das Erzählen selbst zu.

3.3. *Lärchenau* (2008)

Im Zusammenhang mit *Lärchenau*, Hensels 2008 erschienenem, bisher umfangreichsten Roman, der bereits im Titel auf die Strauss-Hofmannsthalsche Oper *Der Rosenkavalier* von 1910 anspielt, soll es nicht um die intertextuelle bzw. intermediale Funktion gehen, deren Analyse in anderen Zusammenhängen auf der Hand läge. Vielmehr sei hier lediglich auf die erzählerische Kontinuität zu *Im Spinnhaus* und *Falscher Hase* verwiesen. Die Geburt von Gunter Rochus Konarske, des Sohnes von Rosie Konarske und Rochus Lingott, erfolgt – hier allerdings aufgrund einer Intervention der anwesenden Hebamme – mit Musik aus dem Radio. Das entsprechende Szenario ist ähnlich wie bei Heini Paffraths Geburt angelegt:

> Der Großdeutsche Rundfunk gab Wagner. An jenem Nachmittag hörte die Gebärende, was ihr, vermischt mit dem Bakelitgeruch, wie ein Wurm in die Seele kroch – *Denn der Götter Ende / dämmert nun herauf*. […] Rosie zerschrie unter den Wehen die nicht endenwollende Arie *selig in Lust und Leid / läßt die Liebe nur sein*, und einen Moment lang glaubte sie an die große Lüge der Musik.[10]

Auch im weiteren Verlauf der Handlung kommt der Musik, die aus dem Radio erklingt, eine die zeitgeschichtlichen Ereignisse verortende Funktion zu, wie das folgende Zitat zeigt: „Man möchte doch nicht, daß eine Klassenkameradin so etwas Gemeines über die eigene Mutter hört. *Über allen strahlt die Sonne, über allen in der Welt*" (90; Herv. i. O.). Eher selten herrscht dabei eine Einheit von Raum und Zeit, in deren Rahmen Musik unmittelbar zur Aufführung kommt, wie im Falle des nächsten Beispiels. Das Lied ermöglicht die zeitliche Verortung ab dem Jahr 1956:

> Der Pioniernachmittag klang aus mit einem Kanon für drei Stimmen, den Frau Bäffke mit den Schülern extra für die Patenbrigade einstudiert hatte: *Guten Morgen, Frau Sonne, ich bin auch schon wach! Gibt es heut einen Menschen, der nicht fröhlich sein mag?* (109; Herv. i. O.)

Ebenfalls nicht medial übermittelt wird ein Opernabend im Dorf, wobei die Titel von Arien genannt werden, die wenigstens teilweise die veränderten politischen Verhältnisse bzw. deren Paradigmen spiegeln (vgl. 131):

> […] bei *Borstenvieh und Schweinespeck!*[11] klatschten auch die Bauern mit; am Ende schwelgten alle gemeinsam in Octavians Walzer […].
> Die Vorstellung war zu Ende. Die Sänger verbeugten sich. Es gab Beifall, dann die Zugabe: *Schweige und begnüge dich, lächle und füge dich*. (131f.; Herv. i. O.)

„*Fröhlich sein und singen!*" (143; Herv. i. O.) wird ebenfalls vor Ort intoniert; und anlässlich des elften Jahrestages der DDR 1960 erklingt aus dem Radio das Lied „*Besuch uns mal, besuch uns mal in unsrer neuen Stadt. Das hat Berlin noch nicht gesehn, da bleibt dir glatt der Atem stehn!*" (149; Herv. i. O.). Dabei dürfte es kein Zufall sein, dass hier just das Verhältnis von Land und (Haupt-)Stadt künstlerisch thematisiert wird.

Lieder stehen nicht zuletzt für Abweichungen; so setzt eine der Hauptfiguren, Adele, ihren Gegnerinnen gegenüber unbekannte Texte ein, was zu Verwirrung und Irritation führt und ihren Außenseiterstatus bestätigt: „Adele

[10] Kerstin Hensel: *Lärchenau. Roman.* München 2008. S. 9; Herv. i. O. Im Folgenden werden Zitate aus dem Roman direkt im laufenden Text in Klammern nachgewiesen.

[11] Hier wird Bezug auf Johann Strauss' Operette *Der Zigeunerbaron* (1885) genommen.

holte Luft und sang: *Da wurd die Spinne, da wurd die Spinne ärgerlich, und spuckt dem Bub und spuckt dem Bub ins Angesicht*. / Die Genossen lachten. Sonja zeigte der Feindin einen Vogel" (152; Herv. i. O.). Diese Geste passt buchstäblich zum Hintergrund des Liedes *Bub und Spinne gingen in den Wald*, das im Zuge der Wandervogel-Bewegung populär war.

Im zweiten Teil des Romans, „Rosenkavalier" (165–332), findet sich eine Passage, die an die Darstellung des Fernsehens in *Im Spinnhaus* erinnert:

> Zum Geburtstag schenkte er Adele einen Schallplattenspieler mit Stereoboxen, zu Weihnachten einen Fernseher der Marke „RFT Color". Es war der erste und einzige Farbfernseher in Lärchenau und Umgebung. Oft saß Adele zu Beginn des Vormittagsprogrammes vor dem Gerät. Weil sie die Sendungen des *Deutschen Fernsehfunks* bald anödeten, wurde die Antenne mittels Besenstiel und Kupferdraht verstärkt. Von nun an konnte Adele *Westfernsehen* gucken. Der Blick in diese Welt, die ihr außerirdisch bunt vorkam, tröstete Adele über Lärchenaus Farblosigkeit hinweg und bestärkte sie darin, ihrem Dasein als Arztgattin Glanz geben zu wollen. (189; Herv. i. O.)

Ein Zuchteber wird in Anspielung auf Ludwig van Beethovens einzige Oper auf den Namen „*Fidelio*" getauft (203; Herv. i. O.). Als dieser 1973 stirbt, erhält sein Nachfolger die völlig unmusikalische Bezeichnung „Prolet PS 2497" (207, vgl. auch 203); die Zuchterfolge werden erklärt durch „Radios in Ställen Buchten Ferkelnestern. *Mit Musik geht alles besser*" (208; Herv. i. O.). Weitere Lieder bzw. Schlager, die eine Rolle spielen, sind beispielsweise „*Es fährt ein Zug nach nirgendwo*" (221; Herv. i. O.) und „*Eine neue Liebe ist wie ein neues Leben*" (247; Herv. i. O.), aber auch Klassiker wie „*Jetzt fahrn wir übern See, übern See*" (244; Herv. i. O.).

Dieses Verfahren setzt sich auch im dritten Teil von *Lärchenau* fort (333–446), der den Titel „Der Molch" trägt. Der Burghageler Jägerchor intoniert unter anderem *Im Wald und auf der Heide* (386f., 388); später taucht eine Kiste mit Hinterlassenschaften von Rochus Lingott, wieder auf: Über teilweise verbotene Musik auf Schallplatten, die sich in dieser Kiste befinden, erfolgt die erzählerische Rückbindung an das Dritte Reich: „*Tiger Rag, Goody-goody, Bub und Spinne*" (393; Herv. i. O.).

Mit dem Schlussduett aus dem *Rosenkavalier* klingt der Roman aus und thematisiert noch einmal das Erzählen selbst bzw. das Verhältnis von Fiktion und Realität: „*Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein, daß wir zwei beieinander sein …*" (445; Herv. i. O.) Eingebettet ist dieses Zitat in eine Szene, in der Adele – die die Arie anstimmt – von russischen Soldaten vergewaltigt wird. Im Gegensatz zum *Rosenkavalier* endet *Lärchenau* tragisch:

> Man ließ sie fallen. Adele blieb mit dem Gesicht auf einem Ameisenhaufen liegen. Sie hörte die Schritte der Männer, wie sie sich geisterhaft durchs Unterholz davonmachten, dann brummte es an Adeles Ohren, im Kopf knisterte es, und wenn sie dazu noch in der Lage gewesen wäre, hätte Adele durch das stille, stets nachwachsende Grün der Landschaft den Lärm der erwachenden Stadt hören können. (446)

Die wenigen hier zitierten Beispiele aus *Lärchenau* belegen die erzählerische Kontinuität innerhalb des Henselschen Werks: In allen drei Romanen geht es um größere Zeiträume als die frühe Nachkriegszeit. Vor diesem Hintergrund werden bei Hensel die Verbindungen zwischen Nationalsozialismus bzw. Zweitem Weltkrieg und der Nachkriegszeit besonders deutlich. Rundfunksendungen, Musik und Lieder fungieren als Leitmotive, wobei viele der Lieder unmittelbar auf die jeweilige Zeit verweisen – ein Verfahren, das einen gewissen Anspruch an das kulturelle Wissen der Leserinnen und Leser stellt.

4. Fazit

Die frühe Nachkriegszeit spielt in sämtlichen im Rahmen dieses Beitrags thematisierten Texten eine wichtige Rolle. Während bei Oesterle der Zeitraum nicht explizit benannt bzw. abgegrenzt wird und vor allem an der breiten Einführung des Fernsehens und dem Hinweis auf „das jüngst eingeführte Zweite Programm“ (20)[12] identifizierbar wird, umfassen Hensels Romane den Zeitraum von rund sechzig bzw. hundert Jahren, so dass die frühe Nachkriegszeit und somit auch die Darstellung der Massenmedien wie Rundfunk und Fernsehen sowie deren Entwicklung im Falle von *Im Spinnhaus* buchstäblich Episoden bleiben.

Hensels Erzählverfahren erlaubt das explizite Aufzeigen von Kontinuitäten insbesondere zwischen Drittem Reich und früher Nachkriegszeit; damit werden beispielsweise auch die Gründungsmythen der beiden deutschen Staaten – Antifaschismus bzw. Arbeiter- und Bauernstaat im Osten und – etwas später: Wirtschaftswunder im Westen – als solche entlarvt. Der Fernseher – bzw. dessen Besitz oder eben Nicht-Besitz – erfüllt in den Texten von Oesterle und Hensel eine soziale Funktion, die zunächst sehr wichtig ist, dann aber an Bedeutung verliert. Letzteres geschieht, sobald eine Erfindung – hier eben das Fernsehen – zum Massenphänomen bzw. -medium wird und somit in den Alltag integriert wird.

[12] Das *Zweite Deutsche Fernsehen* (*ZDF*) nahm am 1. April 1963 den offiziellen Sendebetrieb auf.

Über die Darstellung des Fernsehens und seiner sozialen Funktionen wird zugleich auch Geschichte vermittelt und ins Verhältnis zu den jeweiligen Schauplätzen gesetzt. Wichtig ist dabei, dass die Deutungen der Nachkriegszeit Deutungen von ‚heute' sind; dieser Abstand wird sowohl bei Oesterle als auch bei Hensel deutlich. Massenmedien – insbesondere bei Hensel das Radio und die gesendeten Lieder und Schlager – werden als Indikator für die jeweilige Zeit eingesetzt, die ein informierter Leser erkennen und zuordnen kann.

Während bei Hensel das Programm thematisiert wird – insbesondere in Abgrenzung von Ost und West –, erfährt man bei Oesterle mit Ausnahme der „Fliegergeschichte" kaum etwas über die einzelnen Sendungen. Der Fernseher ist hier eher ein Mittel zum Zweck des Erzählens. Der Untertitel des Romans – „Wie ich lernte die Welt zu sehen" – dürfte denn auch eher für die dörfliche Welt bzw. die Welt an sich stehen als für eine durch das Fernsehen vermittelte Welt.

Sowohl bei Oesterle als auch bei Hensel wird der Einfluss der entsprechenden Medien auf das Leben der jeweiligen Figuren thematisiert. Die – fiktionalisierte – Nachkriegszeit ist in ihrer Bedeutung als tatsächlich oder eben vermeintlich weichenstellender Zeitraum allgegenwärtig und wird – so viel darf vermutet werden – somit auch zu einem Raum für das Austragen von Diskursen der Gegenwart.

Verhandelt werden dabei nicht zuletzt auch Fragen der Distribution von Informationen bzw. Wissen in einer Zeit, die weder Smartphones noch das Internet kannte; insofern geht es auch um die Darstellung von Möglichkeiten der Teilhabe, der Partizipation an Wissen, insbesondere über den Zweiten Weltkrieg. Damit werden auch Fragen der Geschichtsschreibung mittels Literatur aufgerufen. Diese Geschichtsschreibung findet sowohl bei Oesterle als auch bei Hensel buchstäblich ‚von unten' statt und bezieht sich zunächst einmal auf die vermeintlich provinzielle Provinz. Sie zeigt Tabuisiertes und Verdrängtes auf und führt vor, welche Narrative bzw. Mythen – die ja auch Narrative sind – an die Stelle einer differenzierten Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg traten.

Oesterles Ich-Erzähler ist sich – wie oben dargestellt – bewusst darüber, dass das Schreiben seines Kriegsromans mit einem Erkenntnisgewinn einherging: „Ich wußte noch nicht einmal, was ich über den Tod von Onkel Richards Mutter überhaupt wußte. Erst im Schreiben würde ich es herausgefunden haben" (127). In wenigen Sätzen entwirft Oesterle hier ein überzeugendes Bild für das Verhältnis von Literatur und Geschichte bzw. Geschichtsschreibung – ein Bild, das nicht nur für sein eigenes, sondern auch für Kerstin Hensels Schreiben gilt und darüber hinaus Allgemeingültigkeit besitzen dürfte.

Anne Schumacher

‚Gott straft bis ins vierte Glied' – Transgenerationelle Schuld und Erinnern in Christoph Heins *Glückskind mit Vater* (2016) und Reinhard Kaiser-Mühleckers *Roter Flieder* (2012)

1. Literatur als Seismograf des kommunikativen Gedächtnisses

„Das dritte Jahrtausend", so Claudia Lenz und Harald Welzer in *Opa in Europa. Befunde einer vergleichenden Tradierungsforschung*, „begann in Europa mit einer wahren Memorymania".[1] Ausdruck dafür ist nicht zuletzt die Stiftung einer „transnationalen Erinnerungskultur", deren Zukunftsvision man auf dem Stockholmer Internationalen Forum im Januar 2000 entwarf und die den Anstoß für einen neuerlichen Blick auf die Vergangenheit in ganz Europa, in dem nunmehr die Enkel auf die Taten der Großeltern zurückschauten, gab.[2] Auch in Deutschland, wo die öffentliche Erinnerungskultur politisch und gesellschaftlich seit den 80er Jahren fest etabliert ist, führte dies zu einem vermehrten Interesse am Zweiten Weltkrieg, dem Holocaust und den Nachkriegsjahren, was nicht nur an der Vielzahl wissenschaftlicher, sondern auch literarischer Beiträge zum Thema zum Ausdruck kam. In diesem Zusammenhang wurde auch problematisiert, inwiefern die Erinnerungspraktiken im öffentlichen und privaten auseinanderklaffen. Die Verdrängung des biografischen Bezugs zu den Verbrechen des Nationalsozialismus, das Schweigen innerhalb der betroffenen Familien, ist, wie Studien zeigen, in der deutschen Nachkriegsgesellschaft ebenso verankert, wie die öffentliche Aufarbeitung.[3] Auf eine potenzielle Bezugnahme dieser Erinnerungsräume und ihrer Praktiken verweist Max Czollek, der die These vertritt, dass „[d]ie öffentliche Insze-

[1] Claudia Lenz, Harald Welzer: „Opa in Europa. Befunde einer vergleichenden Tradierungsforschung". In: *Osteuropa*. 6, 2008. S. 41–55, hier S. 41.

[2] Ebd.

[3] Beispielsweise zeigt dies die Untersuchung *Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust* im *Familiengedächtnis* von Sabine Moller, Karoline Tschuggnall und Harald Welzer. Berlin 2002.

nierung kollektiver Verantwortung für den Nationalsozialismus und seine Verbrechen […] die Verdrängung biografischer Bezüge zu dieser Geschichte völlig normalisiert" hat.[4] Czollek zur Folge dient das Ritual der kollektiven Erinnerung, insbesondere in Bezug auf die Frage nach der Schuld, derart entlastend, dass die persönliche, biografische Schuld, die konkret in kleineren Erinnerungsgemeinschaften, vor allem der Familie, hätte thematisiert werden können, nicht aufgearbeitet wurde. In der Konsequenz wurde Schuld bzw. der Umgang mit ihr, einem Trauma ähnlich als Teil eines unbewussten Erfahrungsbestands mitsamt den zugehörigen „bestimmte[n] Ideologien, Einstellungen, Werte[n] und Normen oder ein[em] bestimmten Habitus als Element einer Mentalität, einer Handlungsproblematik, einer Denk- und Lebensweise von einer Generation an die nächste weitergegeben.[5] Diesem ‚Erbe' auf die Spur zu kommen ist neuralgisch, da es sich ‚kommunikativ', über aktives Erinnern *und* Auslassen, über das Erzählen *und* das Verschweigen innerhalb der Täterfamilien konstituiert und somit einen Teil des kommunikativen Gedächtnisses formt. Letztgenanntes bezeichnet, mit Harald Welzer, die „eigensinnige Verständigung der Gruppenmitglieder darüber, was sie für ihre eigene Vergangenheit im Wechselspiel mit der Großerzählung der Wir-Gruppe halten und welche Bedeutung sie dieser beilegen" und umfasst somit alle Sphären, sowohl die von Individuen als auch die von sozialen Gruppen.[6] Das kommunikative Gedächtnis, dessen Kern „in seiner Praxis selbst besteht", ist, so konstatiert Welzer, „wissenschaftlich immer nur unzureichend und unvollständig" zu erfassen.[7] Einen potenziellen Zugang attestiert der Soziologe hier hingegen der Ästhetik:

> [Ä]sthetische Zugänge wie literarische Autobiographien […], Filme […] etc., kommen wegen ihrer Freiheit, ihre Überlegungen nicht belegen zu müssen, dem Phänomen des kommunikativen Gedächtnisses oft näher, als es mit den sperrigen Instrumenten der wissenschaftlichen Argumentation möglich ist. Das gilt besonders dann, wenn man sich in das Feld der unbewußten Wahrnehmungs- und Gedächtnisbildungsvorgänge hineinwagt, die sich nur sehr eingeschränkt in wissenschaftliche Begründungszusammenhänge einfügen lassen.[8]

[4] Max Czollek: *Gegenwartsbewältigung*. München 2020. S. 12.
[5] Bettina Völter: „Generationsforschung und ‚transgenerationale Weitergabe' aus biografietheoretischer Perspektive". In: Werner Bohleber, Hartmut Radebold, Jürgen Zinnecker (Hg.): *Transgenerationale Weitergabe kriegsbelasteter Kindheiten. Interdisziplinäre Studien zur Nachhaltigkeit historischer Erfahrungen über vier Generationen.* Weinheim 2008. S. 95–106, hier S. 101.
[6] Harald Welzer: *Das kommunikative Gedächtnis*. München 2017. S. 15.
[7] Ebd., S. 16.
[8] Ebd.

Welzers Argumentation folgend, will der vorliegende Artikel dem Phänomen der transgenerationellen Schuld innerhalb der deutschen Gegenwartsliteratur nachspüren. Gewidmet wird sich hierbei konkret der literarischen Darstellung von familiären Erinnerungsgemeinschaften, in denen individuelles, biographisches Erinnern an Ereignisse bisweilen mit den institutionell tradierten Erzählungen konkurriert. Den Ausgangspunkt für diese Untersuchung stellen die Romane *Glückskind mit Vater* (2017) von Christoph Hein und *Roter Flieder* (2012) von Reinhard Kaiser-Mühlecker, die beide von transgenerationeller Schuld aus der Perspektive der Nachgeboren erzählen, dar. Die Analyse beider Texte konzentriert sich auf die Frage danach, inwiefern sowohl Erinnerungsprozesse *als auch* Verdrängungsprozesse innerhalb von (Täter-)Familien sowie die Konsequenzen der respektiven Erinnerungspraktiken für die folgenden Generationen literarisch dargestellt werden. Begonnen wird mit der Untersuchung von *Glückskind mit Vater*, der diejenige von *Roter Flieder* folgt, bevor die Arbeit in einer Schlussbetrachtung beide Werkanalysen zusammenführt und einen Standpunkt zu Welzers These einer der Wissenschaft überlegenen Ästhetik zu beziehen versucht.

2. Christoph Heins *Glückskind mit Vater*

Heins Roman *Glückskind mit Vater* beginnt mit einem Fiebertraum des Ich-Erzählers. In einem Birkenwald wird dieser von einer Figur heimgesucht, die, so scheint es ihm, „aus einer anderen Welt, einer ferner Zauberlandschaft" stammt.[9] Wie „ein Märchenprinz" wirkt der geheimnisvolle Mann nicht nur aufgrund seiner vornehmen weißen Uniform, sondern auch aufgrund seiner manifesten Autorität und Machtfülle, mit der er sich seinen Weg durch die jungen Birken bahnt:

> Bei seinem tänzelnden Gang, jeder Schritt verriet Macht, Kultur und Geist, den gebildeten Gebieter, achtete der Mann nicht auf die Zerstörungen. Traumverloren bewegte er sich durch das Wäldchen, knickte Bäumchen um, zerbrach sie, ohne es wahrzunehmen. Mit keinem Blick bedachte er sie, er schlenderte durch sie hindurch, drehte sich schwungvoll und elegant. Sieghaft hob er den Kopf, er lächelte, schien glücklich zu sein.[10]

Gelesen werden kann diese Traumepisode, die dem Roman vorangestellt ist, als Allegorie der Vater-Sohn-Beziehung, die die anschließende Erzählung in den Fokus rückt; die Schneisen, die der grausame ‚Märchenprinz' durch den

[9] Christoph Hein: *Glückskind mit Vater*. Berlin 2021. S. 9.
[10] Ebd.

Wald schlägt und die verheerenden Spuren, die seine Existenz hinterlässt, werden für seinen Sohn, den Ich-Erzähler Konstantin Boggosch, existentielle Folgen haben. In einer kompletten Analepse erzählt Heins Roman von Konstantins Leben, der als Sohn eines Kriegsverbrechers, den er selbst nie kennenlernte, in der Nachkriegszeit der sowjetischen Besatzungszone aufwächst. Die Rahmenhandlung beginnt dabei mit der Bitte um ein Interview in den 2010er-Jahren, die den Protagonisten, der zu diesem Zeitpunkt bereits pensioniert ist, zu einem Rückblick auf sein Leben verleitet und den Gang durch die deutsche Nachkriegszeit beschreiten lässt. Das Erinnern wird dabei stilistisch anhand eines abrupten Wechsels von der auktorialen in die Ich-Erzählstimme als subjektiver Prozess kenntlich gemacht.[11] Die Folgen, die das schuldhafte Erbe des Vaters auf das gesamte Leben seiner Nachkommen hat, werden nunmehr ausgehend von der Erzählerstimme des Protagonisten thematisiert. Die Perspektive auf die Schuldfrage wird dabei auf zwei Ebenen entwickelt: Zum einen der zeitlichen, im Sinne der transgenerationalen, zum anderen der räumlichen, der konkret geografischen Ebene. Denn der größte Teil der Romanhandlung spielt in der sowjetischen Besatzungszone und der DDR und verhandelt somit die Spezifik des Schulddiskurses in der ehemaligen Ostzone.

Die transgenerationale Weitergabe von Schuld, beziehungsweise der Wunsch nach Sühne von gesellschaftlicher und institutioneller Seite, erstreckt sich sowohl auf die vorangegangen als auch auf die nachfolgenden Generationen, an denen auf unterschiedliche Art Revanche genommen wird. Während der Familienname des als Reformpädagogen bekannt gewordenen Großvaters des Täters, „nach dem man Schulen benannt hatte und Straßen" nach Kriegsende retroaktiv getilgt wird, werden die Söhne, wenngleich ihre Mutter nach Kriegsende ihren Familiennamen für sich und ihre Kinder wieder annahm, immer wieder auf den Namen des Vaters verpflichtet.[12] Dabei wird der Versuch der Mutter, ihre Söhne vor dem Erbe des Vaters zu schützen, zum einen durch die Namensänderung und zum zweiten, indem sie ihre Söhne bis in deren Pubertät hinein über die Taten des Vaters im Dunkeln lässt, von der Öffentlichkeit als Vertuschungsversuch betrachtet. Immer wieder werden die Kinder Opfer von Boshaftigkeiten und verstecktem Zynismus; nicht zuletzt in der Schule:

> Er [der Klassenlehrer; A. S.] musste wohl meinen Vater persönlich gekannt haben, jedenfalls deutete er es an, und in den ersten beiden Jahren reif er mich manchmal mit dem Namen Konstantin Müller auf. Ich blieb sitzen, nicht aus Trotz, sondern weil mir dieser Name einfach unvertraut war und

[11] Vgl. ebd., S. 39.
[12] Ebd., S. 456.

> ich mich nicht angesprochen fühlte. Daraufhin lächelte er mich seltsam an, mir schien es ein bösartiges Lächeln zu sein, verbesserte sich und rief mich mit meinem Namen Konstatin Boggosch auf. Mein Bruder und ich hörten nur Andeutungen über das Tun und Lassen unseres Vaters, keiner in der Stadt sprach direkt von ihm. Es gab Anspielungen, kleine Bemerkungen, lächeln oder höhnisch, dann verstummte man vielsagend. […] Dieser nichtexistierende Mann war ein Allgewaltiger, der auch als Toter noch in der Stadt vorhanden war und in ihr herrschte. […] Gunhard und ich waren und blieben seine Söhne über seinen Tod hinaus, wir blieben seine Kinder und waren wie von einem Muttermal gezeichnet mit dem Vatermal seines entschwundenen Reichtums und seiner Verbrechen.[13]

Dabei zeigt Heins Roman, dass die biografischen Erinnerungen und die Identitätsstiftung der Figuren mit dem institutionellen Narrativ über den Tätervater konfrontiert werden und in ihrer Unvereinbarkeit eine Stellungnahme forcieren. Dies wird anhand der Figur des Bruders von Konstantin deutlich. Gunthard negiert die Schuld des Vaters konsequent. Dies tut er insbesondere aus dem Grund, da er früh versteht, dass ihm als Kind eines reichen Fabrikanten eine gesellschaftliche Stellung zustünde, die sich lediglich über die Leugnung der väterlichen Taten halten lässt. Er wählt seine Erinnerungen an den Vater, den er selbst kaum kennengelernt hat, daher aus denjenigen seines in der Bundesrepublik lebenden Onkels zu speisen. Im Gegensatz zur Mutter leugnet dieser Onkel die Schuld seines Bruders nicht nur, sondern ficht dessen Todesurteil vor einem Gericht an. Die Tatsache, dass er den Prozess in der Bundesrepublik gewinnt, konkretisiert auch, dass sich in der DDR und in der Bundesrepublik grundsätzlich unterschiedliche institutionelle Gedächtnisse formieren: In der DDR als Kriegsverbrecher geahndet, wird Gerhard Müller in der Bundesrepublik als unrechtmäßig zum Tode Verurteilter selbst zum Opfer. Gunthard, der sich konsequent gegen das offizielle Erinnern, beziehungsweise Anklagen seines Vaters in der DDR wehrt und sich gleichzeitig den Begrenzungen, die er als sein Sohn erfährt, beugt, gelingt in der DDR nicht nur die Nachfolge seines Vaters als Leiter dessen ehemaliger Gummiwerke, sondern er profitiert nach dem Mauerfall auch von dessen umfangreichem Erbe. Im Gegensatz zu seinem Bruder Konstantin nimmt er dieses leichterhand entgegen und steigt zum anerkanntesten Bürger der Stadt auf.

Die Mutter von Konstantin und Gunthard akzeptiert die Schuld ihres Mannes hier hingegen gänzlich. Dennoch etabliert sie ein manifestes Schweigen über ihren Ehemann den Söhnen gegenüber. Dieses Schweigen – „Mutter sprach nicht über ihren Ehemann, unseren Vater. Sie wehrte alle Fragen ab,

[13] Ebd., S. 54f.

gab vor nicht mehr von ihm zu wissen, alles vergessen zu haben" – basiert jedoch nicht nur auf Scham, sondern stellt vor dem Hintergrund der zu erwartenden und tatsächlichen Repressalien einen Schutzreflex dar.[14] Der Umgang mit den Erinnerungen bzw. die verhinderte Aufarbeitung der väterlichen Gräueltaten wird somit als Reaktion auf einen gewissen institutionell gesetzten Rahmen geschildert: „Damals dachte ich, dass ich mit euch und dem neuen Namen wegziehe, irgendwohin, wo keiner von diesem Gerhard Müller weiß".[15] Das Schweigen erfolgt auf der Antizipation der tatsächlich eintretenden Sündenbockrolle, die den Kindern des hingerichteten NS-Täters nicht zuletzt auch zugunsten einer ostdeutschen Identitätsbildung auferlegt wird. Letztgenannte basierte dabei auf einer (DDR-)Geschichtsdeutung, nach der das ostdeutsche Volk im Wesentlichen als Opfer des NS galt, das „verführt" bzw. „missbraucht" wurde.[16] Die wahren Täter, so das historische Narrativ, waren entweder bestraft worden oder hatten im kapitalistischen, imperialen Westen Zuflucht gesucht.[17] Wenngleich Heins Roman historische Referenzen ausspart und der subjektiven Wahrnehmung des Ich-Erzählers verpflichtet bleibt, manifestiert sich in *Glückskind mit Vater* gleichwohl eine Kritik an der politischen Handhabe des nationalsozialistischen Erbes von Seiten des DDR-Regimes. Für die Taten des Vaters wird von der Familie des Täters nicht nur Rechenschaft im Sinne einer Verantwortungsübernahme gefordert; sie werden auch aktiv bestraft: Während die Mutter nicht mehr als Lehrerin arbeiten darf, werden den Söhnen aufgrund ihrer Abstammung jegliche Chancen auf höhere Ausbildung versagt; sie dürfen weder die Oberschule besuchen noch Sportgymnasien und Hochschulen. Die Problematik, die diesen pauschalen Sanktionierungen unterliegen, wird dabei immer wieder thematisiert. Konstantin, der die Schuld des Vaters unbestritten annimmt, versucht aufgrund der erfahrenen Repressionen in Bezug auf seine berufliche Zukunft seinem Schicksal mit einer illegalen Ausreise nach Frankreich, wo er zwei Jahre als Übersetzer arbeitet und das Gymnasium besucht, konsequent zu entfliehen. In Marseille wird er mit den ‚Opfern' des Krieges und somit mit den Taten des Vaters erneut konfrontiert und erkennt, dass die räumliche Flucht eine vergebliche bleiben muss. Nach seiner Rückkehr in die DDR im Jahr des Mauerbaus wird ihm weiterhin und trotz seiner in Frankreich abgeschlossenen Ausbildung und seinen sehr guten Fremdsprachenkenntnissen der Weg in eine

[14] Ebd., S. 57.
[15] Ebd., S. 78.
[16] Ulrich Herbert: *Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*. München 2014. S. 603.
[17] Dass es sich hierbei um einen Mythos handelt, wird bereits an der Tatsache ersichtlich, dass bereits 1946 30 % der Mitglieder in SED-Ortsgruppen ehemalige NSDAP-Parteimitglieder waren (vgl. hierzu Henry Leide: *NS-Verbrecher und Staatssicherheit: Die geheime Vergangenheitspolitik der DDR*. Göttingen 2017. S. 45f.).

Zukunft mit Aussicht auf gesellschaftliche Anerkennung verstellt: Immer wieder wird dabei deutlich, dass Konstantin als Sündenbock einer verfehlten Identitätspolitik fungiert. Trotz seiner Aufnahme an der Filmhochschule Babelsberg darf er dort nicht studieren und dies nicht zuletzt, da andere mithilfe der Bestrafung des Sohnes eines ehemaligen Kriegsverbrechers politische Integrität erlangen. So begründet der Rektor der Filmhochschule Konstantins Ablehnung wie folgt:

> Im Vertrauen Konstantin, der Minister ist angreifbar, und das weiß er und versucht sich zu schützen. Er war zwar auch im Exil, aber nicht in der Sowjetunion wie seine Kollegen, sondern in England. […] Wenn ein „West-Emigrant" einen Fehler macht, steckt immer eine böswillige und parteifeindliche Absicht dahinter, schlimmstenfalls ist man Werkzeug des Klassenfeindes. […] Den Sohn eines hingerichteten Kriegsverbrechers, eines Mannes, der in Polen und in der Sowjetunion barbarisch wütete, kann er nicht fördern.[18]

Der Aufstieg zum Rektor an dem Gymnasium, an dem Konstantin aufgrund seiner fachlichen Kompetenz und seines Engagements zwar als Stellvertreter fungierte, wird ihm jedoch wiederum aufgrund aktueller politischer Ereignisse verwehrt. Im März 1989 verlangt „die politische Situation des Landes […] klare, unmissverständliche Signale, um feindliche Kräfte zurückzuweisen" und Konstantin wird, trotz aller Referenzen, vertröstet.[19] Das Potential des Täter-Kindes, vor allem in Bezug auf die gesellschaftliche Stellung, die ihm als Hochgebildetem hätte zufallen können, wird nie individuell betrachtet, sondern pauschal negiert.

Deutlich wird die Kritik an der Prägung des öffentlichen Gedächtnisses durch den Umgang mit Täterkindern als Symbolpolitik auch in der Gegenüberstellung von Konstantin und dem Bezirksschulrat Berger. Letztgenanntem kommt als Sohn eines kommunistischen Widerständlers in der Gruppe um Max Hoelz, ein unverdienter und unerwünschter ‚transgenerationaler Ruhm' zu. Seine Schuhmacherausbildung qualifiziert ihn keinesfalls für seine Position; Berger quält sich mit ihm kontinuierlich unterlaufenen Bildungslücken, die ihm den konsequenten Spott seiner Mitarbeiter und wenig Freude an seiner Aufgabe einbringen.[20] Die Gegenüberstellung dieser beiden Figuren verdeutlicht einmal mehr, dass das politische Ziel der SED einer ostdeutschen,

[18] Hein: *Glückskind mit Vater*, S. 390.
[19] Ebd., S. 472.
[20] So berichtet ein Kollege Konstantins über Berger: „Vor ein paar Jahren hat er sich auf einer Schulkonferenz unglaublich blamiert. Vor den versammelten Direktoren des Bezirks erzählte er, er sei in irgendeiner Angelegenheit ins Ministerium bestellt worden und habe nun den schweren Gang nach Casanova anzutreten" (ebd., S. 445).

möglichst schuldlosen Staats- und Identitätsbildung in der Praxis nicht nur zu gesellschaftlichen Missständen führt, sondern auch eine besondere Erinnerungspolitik forciert. Denn mitunter resultierte die pauschale Sanktionierung der Täterkinder nicht zwangsläufig in eine Aufarbeitung der NS-Verbrechen, sondern provozieren Schweigen und Leugnen.

3. Reinhard Kaiser-Mühleckers *Roter Flieder*

Während Heins Roman zeigt, inwiefern – um mit Karl Jaspers früherer Formulierung zu sprechen – die kriminelle, politische und moralische Schuld eines NS-Täters an der nachfolgenden Generation politisch-institutionell erinnert und bestraft werden, handelt Reinhard Kaiser-Mühleckers Roman *Roter Flieder* von einer metaphysische Schuld.[21] Diese vierte Schuldform, die Jaspers in seiner Schrift *Die Schuldfrage* aufruft, vererbt sich leise und im Verborgenen. Erzählt wird in *Roter Flieder* von der in Oberösterreich ansässigen Familie Goldberger: Ferdinand Goldberger denunziert als NS-Ortsgruppenführer Regimegegner und ist sich dabei keiner Schuld bewusst. Da Österreich zum ‚Reich' gehöre, „das Reich aller Deutschen, an das er glaubte", sei das Melden von Dissidenten nicht weniger als seine Pflicht.[22] Das, was Goldberger jedoch unvermittelt ergreift, als er sich zu der Erschießung eines polnischen Zwangsarbeiters fünfzehn Minuten verspätet, ist der Gedanke daran, dass er für das unerträgliche Warten des Mannes auf seinen Tod von Gott bestraft werden würde. Seine Gottesfürchtigkeit steigert sich noch, als sein Schwager Alfred ihm andeutet, seine Taten würden „bis ins siebte Glied" gesühnt werden.[23] Fortan meint Goldberger, Zeichen zu erkennen, die Alfreds Vorahnung vidimieren: Seine Tochter Martha verstummt und als sein Enkel Paul während

[21] Jaspers prominenter Versuch, die Frage nach der Kollektivschuld zu klären, mündete in den Versuch, die Schuld in verschiedene Formen zu kategorisieren und die jeweiligen Institutionen zur Klärung der jeweiligen Schuld zu nennen. Jaspers führt vier Schuldbegriffe an: 1) die kriminelle Schuld in Form von Gesetzesverstößen, die der Klärung vor Gericht unterliegt; 2) die politische Schuld, die sich auf Handlungen, an denen man mittels Staatsbürgerschaft und der politischen Verantwortung mitverantwortlich wird, erstreckt und die durch Gewalt bzw. den Sieger eines Krieges geklärt wird; 3) die moralische Schuld die beispielsweise im Ausführen befohlener Handlungen, die dennoch in der Verantwortung des Individuum liegen, besteht und lediglich durch das individuelle Gewissen geklärt werden kann; 4) die metaphysische Schuld als Mitverantwortung für alles Unrecht in der Welt, das man nicht zu verhindern weiß, und dessen Klärungsinstanz Gott allein ist. Vgl. Karl Jaspers: *Die Schuldfrage*. München 1979. S. 54.

[22] Reinhard Kaiser-Mühlecker: *Roter Flieder*. Frankfurt/M. 2014. S. 16.

[23] Ebd., S. 161. – Hierbei bezieht er sich auf das 2. Buch Mose, 34,6 „Der HERR ist geduldig und von großer Barmherzigkeit und vergibt Missetat und Übertretung, aber er lässt niemand ungestraft, sondern sucht heim die Missetat der Väter an den Kindern bis ins dritte und vierte Glied".

seiner Internatszeit nicht nur zum Bettnässer wird, sondern sich auch psychisch stark verändert, ahnt Goldberger, dass auch er von dem Fluch betroffen sei.

Nach dem Tod Goldbergers erfährt sein Sohn Ferdinand aus einem vom Vater angelegten Heft von dem vermeintlichen Unsegen, der auf der Familie liegt. Auch er beginnt daraufhin angesichts der Kinderlosigkeit seiner eigenen Kinder und des psychischen Zusammenbruchs seines Sohnes Paul daran zu glauben, die Familie würde von Gottes Hand bestraft werden. Ruhe findet er erst wieder, als er von Pauls Tod erfährt und damit Gewissheit hat, die Abstammungslinie und der Fluch seien nunmehr gebrochen:

> Als nun die Karte ausblieb, wurde Ferdinand zunehmend lebhaft und heiter, und eines Tages, kurz bevor er mit Anna in die Oberpfalz fuhr, ging er zur Schottergrube und schrieb in das kleine graue Heft: Vermisst, vermutlich gefallen. Keines seiner Kinder würde wieder Kinder zeugen. Die Kette des Unglücks war abgerissen oder einfach zu Ende; vielleicht zählte die Kinderlosigkeit als eigene Strafe – und das siebte Glied war erreicht.[24]

Der Glaube an die Missgunst Gottes bleibt im Roman ein stummer, im Schweigen erstickter, der immer erst nach dem Tod eines Familienmitgliedes in ein anderes einzieht. Die Schuld des Großvaters, des Täters, wird dabei nie kommuniziert, sondern verbleibt im gottesfürchtigen Dunkeln. Schattenhaft umrissen durch ungeklärte Ereignisse wie dem Angriff polnischer Zwangsarbeiter auf Goldberger nach Kriegsende, der ihn fast das Leben kostete, etabliert sich ein Schweigen über die Schuld, das den Figuren in Kaiser-Mühleckers Roman konsequent die Möglichkeit nimmt, auf sie zu reagieren. Sie verbleiben in passivem Aushaaren und Abwarten auf die nächste Katastrophe. Die Frage danach, wie das (Ver-)Schweigen Familien über Generationen hinweg prägt, wird in *Roter Flieder* anhand von vier Generationen auf psychische, das Bewusstsein modellierende Kriterien hin geprüft: Der Fokus, den die zwischen auktorialer und personaler wechselnde Erzählstimme setzt, liegt nicht auf den eigentlichen Verbrechen, von denen niemand – auch der Leser nicht – genaue Kenntnis hat, sondern auf dem individuellen Umgang der Figuren mit dem Unartikulierten.

Die Frage nach der transgenerationalen Schuld wird folglich bei Kaiser-Mühlecker ganz anders gestellt als bei Hein. Im *Roten Flieder* ist es nicht politische Willkür und die Bestrafung einer kriminellen, politischen oder moralischen Schuld, die nicht die nicht die eigene ist, sondern das gottesfürchtige (Ver-)Schweigen, das jegliches Aufarbeiten unmöglich macht und einer Mythenbildung Auftrieb gibt, die sich schrittweise in eine selbsterfüllende Prophe-

[24] Kaiser-Mühlecker: *Roter Flieder*, S. 519.

zeiung verwandelt. Gleichwohl gibt es in beiden Romanen auch Überschneidungspunkte. Sowohl bei Hein als auch bei Kaiser–Mühlecker wird zwar von dem Druck, der aus dem sozialen Umfeld erfolgt, erzählt, die primären Quellen der aktiven Bestrafung sind in beiden Werken jedoch die gesellschaftlichen Institutionen.[25] Während bei Hein der Staat, mit seinen Ämtern und unauslöschlichen Akten, das ‚Täterkind' für die Verbrechen des Vaters sühnen lässt, fungieren bei Kaiser-Mühlecker der Glaube und die Kirche als Institution als ‚Türhüter', der Buße fordert und maßregelt. Immer wieder wird in *Roter Flieder* explizit Kritik an den Methoden der praktizierenden Priester geübt: Der Bettnässer Paul wird im katholischen Internat dazu gezwungen, seine Laken – selbstentblößend – aus dem Fenster zu hängen, was ihn tief traumatisiert. Später in Bolivien wird er von einem Priester als Hexer verleugnet, daraufhin von einer Dorfgemeinschaft ermordet und verbrannt. Ferner zeigt der Roman, wie der Glaube, beziehungsweise der Aberglaube so tief die Gesellschaft eingedrungen sind, dass sie sich selbst institutionalisiert haben. Nicht nur die Bewohner des bolivischen Städtchens, die den vermeintlichen Hexer töten, sondern auch die Mitglieder der Familie Goldberger fallen auf ihrer Suche nach Erlösung und Sühne, immer wieder einer – vor allem emotionalen – Gewalt anheim, die ihre Taten lenkt und deren Ursprung, – anders als bei Hein – nicht mehr sichtbar ist. Ihr Glaube an den vermeintlichen Fluch Gottes bewegt sie beispielsweise zur Freude über die Kinderlosigkeit der eigenen Kinder, unter der wiederum die Betroffenen und ihre Partner massiv leiden. Kaltherzigkeit und Schweigen über die eigenen Sorgen dominieren das Familienleben.

Beide Romane erzählen auf ihre Weise von einem Gefühl der Machtlosigkeit. Weder *Glückskind mit Vater* noch *Roter Flieder* sind Selbstermächtigungsnarrative. Berichtet wird stattdessen von einem Rückgebundensein, von dem es kein – auch kein geografisches, wie Konstantins und Pauls Fluchtversuch ins Ausland bezeugen – Entrinnen gibt. Das einzige Mittel, dass beide Protagonisten der Übermacht ihres (groß-)väterlichen Erbes entgegenzusetzen haben, ist die Wahl ihrer eigenen Kinderlosigkeit, für die sich sowohl Konstantin als auch Paul entscheiden.[26]

---

[25] Von Konstantin wird beispielsweise von seinen Lehrern, Mitschülern und anderen Dorfbewohnern in Bezug auf seine Abstammung immer wieder Rechenschaft verlangt, und auch bei Kaiser-Mühlecker scheinen Missgunst und Misstrauen der Dorfgemeinschaft in Bezug auf die als ‚hartherzig' geltende Familie Goldberger durch.

[26] Vgl.: „Nein, Konstantin Boggosch durfte keine Kinder zeugen, er durfte nicht der Vater eines Kindes werden, dem er eine solche Erbschaft mitgeben musste" (Hein: *Glückskind mit Vater*, S. 448). „Bevor ich mich erschieße, muss ich lernen zu vergeben. Ich muss es lernen und ich darf keine Kinder zeugen. Ich weiß nicht, der Wievielte ich in der Kette bin, aber noch nicht der letzte. Nur wenn ich keine Kinder zeuge, kann ich sie vielleicht abreißen lassen. Denn wer soll dann noch gestraft werden" (Kaiser-Mühlecker: *Roter Flieder*, S. 458f.).

Desto bedeutsamer ist die Tatsache, dass zumindest Kaiser-Mühlecker, zum Ende seines Romans Pauls Sohn Ferdinand, von dessen Existenz der Vater nichts ahnt, in die Romanhandlung einführt. Als Erstem in der Familie gelingt es Paul den (Aber-)Glauben daran, dass auf der Familie ein Fluch läge, im theodizitischen Sinne in Frage zu stellen:

> Hin und wieder dachte er [Ferdinand; A. S.] an die Zeilen aus einem Zigeunerlied […]: ‚Doch sei weise / nächstes Mal, / wenn du neu / die Welt erschaffst' und Ferdinand war, als liege darin mehr Klarheit, als er von allein erlangen konnte. Schon als Kind in K. hatte er festgestellt, wie jeder Pater auf wieder eigene Weise von Gott sprach. Es schien also trotz der Bibel keine letzte Wahrheit über Ihn zu geben, und das zeigte Ferdinand nur, wie groß Er sein musste. Ja: groß! Unermesslich groß! Und nicht klein! Er sollte die Sünden der Väter bis ins siebte Glied verfolgen? Das Größte, was es im Universum gab, sollte ein Häscher sein! Wo stand das überhaupt geschrieben! Dieser Gedanke schien ihm dermaßen lächerlich und verachtenswert, ja eigentlich sogar gotteslästerlich […].[27]

Ferdinands Zweifel an einem Bann manifestieren sich darüber hinaus in dem Erkennen der Familienmitglieder bzw. ihrer Abgründe und Tugenden. Seinen Onkel, beispielsweise erkennt er als jemanden, der „nur auf sich schaut […], auf seinen Vorteil", der „taktiert" und sich „rücksichtslos […] von anderen n[immt], was er braucht".[28] Das metaphysische Moment einer Schuld erscheint Ferdinand unwahrscheinlich; vielmehr sucht er nach menschlichen, charakterlichen Ursachen für beispielsweise das Verstummen seiner Tante oder die Psychose seines Vaters. Dennoch kann auch er das ‚siebte Glied', das über Jahrzehnte entsponnene Geflecht des Schweigens nicht auflösen. Auch Ferdinand – damit endet der Roman – löst sich letztendlich von seiner Familie und wendet der Heimat den Rücken zu.[29]

Der Prozess des Erinnerns und des Verdrängens wird dabei als individueller Prozess erkennbar – *ein* großes Narrativ, allein durch die Vielperspektivität mit der die Erzählperspektive zwischen verschiedenen Romanfiguren variiert, als Illusion verworfen. Auch das Fragmentarische des Erinnerungsprozesses wird anhand von Leerstellen im Text konkret: Die manifeste Unabgeschlossenheit kann hier sinnbildlich auf das Gedächtnis im Ganzen übertragen werden; die Unvollständigkeit, die sich im Schweigen und im Vergessen, in den Leerstellen versinnbildlicht, entspricht dem (Familien-)Gedächtnis der Familie Goldberger.

[27] Kaiser-Mühlecker: *Roter Flieder*, S. 597.
[28] Ebd., S. 578.
[29] Ferdinands Geschichte erzählt Kaiser-Mühlecker in dem Folgeroman *Schwarzer Flieder* (2014).

4. Schlussbetrachtung

Beide Romane zeigen auf verschiedene Art das auf, was mit Welzer einleitend als das Hineinwagen in „unbewußte Wahrnehmungs- und Gedächtnisbildungsvorgänge" bezeichnet wurde.[30] Erinnerungs- und Verdrängungsprozesse werden sowohl bei Hein als auch bei Mühlecker ganz konkret an den Versuch und den Wunsch nach Identitätsstiftung geknüpft. Inhaltlich wird dies immer wieder an der Darstellung von Vertuschungsversuchen, Lügen und (absichtlichem) Verschweigen und/oder Verdrängen konkretisiert. In beiden Romanen zeigt sich außerdem, dass die Erinnerungssphären der Öffentlichkeit und des Privaten sich gegenseitig bedingen. Jeweils auf ihre Art konkretisieren die Werke inwiefern die Institutionen an den innerfamiliären Erinnerungs- und Aufarbeitungsprozessen, insbesondere in Bezug auf die Aufarbeitung und dem Verdrängen von Schuld, Anteil haben. Während bei Hein deutlich wird, wie politische Sanktionen ein interfamiläres Schweigen kultivieren, zeigt Kaiser-Mühlecker wie der institutionalisierte (Aber-)Glaube das eigene Handeln und die Auseinandersetzung mit der Schuld lähmt. Beide Texte veranschaulichen, auf welche Art literarische Texte als Mittler zwischen Erinnerungssphären fungieren. Konkret verbinden sie das, was Lenz und Welzer mit den Begriffen des „Albums" und des „Lexikons" zu fassen versuchen. Während das „Album", im Sinne eines Fotoalbums, eine emotionelle Darstellung von Vergangenheit repräsentiert, in der Momentaufnahmen tradiert werden und die vor allem innerhalb der Familie kommuniziert wird, wirft das „Lexikon" einen auf Wissen fundierten Blick zurück.[31] Als Medium, in dem beide Erinnerungssphären miteinander in Verbindung treten können, wird Literatur tatsächlich zum Seismografen eines kommunikativen Gedächtnisses, das Phänomene wie die Weitergabe von transgenerationaler Schuld innerhalb von Familien in all ihrer Ambivalenz in Erscheinung treten lässt.

[30] Welzer: *Das kommunikative Gedächtnis*, S. 16.
[31] Lenz, Welzer: „Opa in Europa. Befunde einer vergleichenden Tradierungsforschung". S. 42f.

Inez Müller

Zu den Unwägbarkeiten des Erbes – Unzuverlässiges Postmemory-Erzählen in den Gesellschaftsromanen *Das flüssige Land* von Raphaela Edelbauer und *Dunkelblum* von Eva Menasse

1. Einleitung

Die 2019 und 2021 erschienenen Werke *Dunkelblum* und *Das flüssige Land* gedenken der Menschen, die 1944/1945 und 1946 im österreichischen Burgenland als displaced persons, Vertriebene und Kriegsgefangene Opfer von zahlreichen Endkriegsverbrechen wurden.[1] Zu den displaced persons gehörten jene KZ-Insassen, die von der SS auf Todesmärsche durch Deutschland und Österreich gezwungen wurden. Beide Romane verlegen diese historisch-reale Wirklichkeit der End- und Nachkriegszeit an die erfundenen Provinzorte „Dunkelblum" und „Groß-Einland".[2] Metonymisch ist auf die von den Nationalsozialisten besetzte ‚Ostmark' Bezug genommen. Zeitgeschichtliche Referenzen auf das burgenländische Rechnitz sind evident,[3] wobei jedoch auch andere Orte und Räume Mittel- und Osteuropas mitgedacht werden können.[4] Die literarisch

[1] Vgl. Eva Menasse: *Dunkelblum*. Roman. 6. Aufl. Köln 2021. Im Fließtext in Klammern abgekürzt mit der Sigle *D* samt Angabe der Seitenzahl. – Raphaela Edelbauer: *Das flüssige Land*. Roman. München 2022 [2019]. Im Fließtext in Klammern abgekürzt mit der Sigle *L* samt Angabe zur Seitenzahl. – Eva Menasse weist auf die historischen Orte von „Endphaseverbrechen im östlichen Österreich" hin (Eva Menasse: „Vorlesung: Treppen, Rampen, Räume – Über Romanstruktur". In: Dorothee Kimmich, Philipp Alexander Ostrowicz (Hg.) unter Mitarbeit von Sara Bangert: *Eva Menasse, Thomas Hettche: Roman und Raum: Wie sich Zeit erzählen lässt. Tübinger Poetik-Dozentur 2021*. Künzelsau 2022. S. 7–26, hier S. 19.

[2] Der sprechende Namenstitel „Dunkelblum" geht auf den jüdischen Familiennamen eines mit den Eltern der Autorin Eva Menasse befreundeten Ehepaares zurück (vgl. Menasse: „Vorlesung", S. 21).

[3] Vgl. Interview von Denis Scheck mit Eva Menasse in „Druckfrisch" vom 12.9.2021. https://www.ardmediathek.de/video/druckfrisch/die-sendung-vom-12-september-2021/das-erste (5.12.2023).

[4] An dem gegen die vorrückende sowjetische Armee erbauten Südostwall konnten bislang einhundertundzwanzig Verbrechensorte ausfindig gemacht werden (vgl. Menasse: „Vorlesung", S. 17–22).

konstruierte Topographie zielt darauf ab, nach Überzeitlichkeit und Allgemeingültigkeit der dargestellten Ausgrenzungs- und Gewaltgeschichte zu fragen. Darüber hinaus werden ‚blinde Flecken' der Erinnerungs- und Gedenkkultur ausgeleuchtet. Carsten Gansel und Manuel Maldonado-Alemán haben bereits 2018 auf die literarische Inszenierung fragmentarischen Erinnerns und Gedenkens in der deutschsprachigen Postmemory-Literatur der Gegenwart hingewiesen.[5]

In *Dunkelblum* steht die ungarisch-österreichische Grenzregion mit fiktional erzählten Einzelschicksalen letzter aus Budapest kommender, überlebender Juden[6] des Holocaust und deren Erschießung durch die österreichische Polizei und das Militär an dem 1944/45 von Juden in Zwangsarbeit errichteten Südostwall im Mittelpunkt. Die austrofaschistisch geprägte Figur Georg Horka überwacht, nachdem er ein Zwangsarbeiterlager befehligt hat, überlebende Juden und „*Fremdarbeiter*[], hauptsächlich Frauen und ältere Kinder" (*D*, 84; kursiv i. O.). Insgesamt handelte es sich realhistorisch in den Jahren 1944–1946 um 30.000 bis 40.000 betroffene Menschen (vgl. *D*, 84–86). In *Dunkelblum* und *Das flüssige Land* wird über den zeithistorischen Kontext hinausweisend nachgefragt, wie sich in Österreich trotz der historischen Erfahrungen rechtspopulistisches Gedankengut hat halten können. In beiden unzuverlässig vermittelten Darstellungen ist von historischer Dokumentation abweichend metapoetologisch gestaltete Postmemory-Erzählung an die Stelle von Erinnerungs- und Gedenklücken hinsichtlich der Gewaltereignisse im direkten Anschluss an den Zweiten Weltkrieg getreten.[7] Im Mai 1945 setzte nicht ein Frieden ein, vielmehr schlossen sich vielfältige Vertreibungsgeschichten an.[8] Die Romane *Dunkelblum* und *Das flüs-*

[5] Carsten Gansel, Manuel Maldonado-Alemán: „Geschichte erinnern. Zur Inszenierung von Vergangenheit in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 und 1989 – Vorbemerkungen". In: Dies. (Hg.): *Literarische Inszenierungen von Geschichte. Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 und 1989*. Wiesbaden 2018. S. 1–8, hier S. 1.

[6] Vgl. Menasse: „Vorlesung", S. 19f.; vgl. auch Eva Pfister: „Raphaela Edelbauer *Das flüssige Land – Abgründe, die niemand sehen will*". In: Deutschlandfunk Büchermarkt, 4.10.2019. https://www.deutschlandfunk.de/raphaela-edelbauer-das-fluessige-land-abgruende-die-niemand-100.html (5.12.2023).

[7] Hans und Tobias Hochstöger haben in ihrem Langzeit-Dokumentarfilm (86 Min.) *Endphase* von 2020 die Massenerschießungen der SS in der niederösterreichischen Gemeinde Hofamt Priel an zweihundertachtundzwanzig jüdischen Zwangsarbeitern auf dem Todesmarsch in der Nacht auf den 3. Mai 1945 recherchiert und dokumentiert. 2021 erhielt diese Filmdokumentation *Endphase* den Preis für Interkulturellen Dialog des Jüdischen Filmfestivals von Berlin-Brandenburg.

[8] Hingewiesen sei auf die vom Centre Marc Bloch in Kooperation mit dem Fernsehsender ARTE produzierte historische Filmdokumentation *Kontinent der Vertreibung – Europa nach 1945. Ein Film von Kurt Mayer (90 Min.)*. Deutschland 2022. Dokumentarisch ist die Bedeutung des Burgenlandes als Transitregion auf der Fluchtroute jüdischer Überlebender über Ungarn, Österreich nach Italien aus erinnerter Kinderperspektive letzter überlebender Zeitzeugen festgehalten.

sige Land handeln des Weiteren von der verspäteten Entdeckung jüdischer Identität. In literarischen Langzeitperspektiven ist von dem Übergang der Endkriegszeit in die Nachkriegszeit bis in das erste und zweite Jahrzehnt des 21. Jhds. erzählt. Die Frage, was von der Kriegs- und Nachkriegsgeschichte geblieben ist, wird in diesen Romanen von jeder Figurengeneration neu gestellt, anders eingeordnet und entsprechend bewertet. Somit sind die Romane *Dunkelblum* und *Das flüssige Land* nach Dora Osborne zum kulturellen „Post-Holocaust Archiv" der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zu zählen, da diese Perspektiven der Postmemory (Marianne Hirsch) vermitteln.[9] Raphaela Edelbauer formuliert zugespitzt, wenn sie ihren Roman *Das flüssige Land* als eine Darstellung der „Unerinnerungskultur Österreichs" vorstellt.[10] Es ist festzustellen, dass sich in diesem Jahrzehnt die Postmemory-Literatur von Autoren der dritten und vierten Nachkriegsgeneration verstärkt mit der Thematisierung des Vergessens und des Negierens der NS-Vergangenheit sowie dem erinnernden Erzählen weiter ausdifferenzierend zuwendet.[11] Unzuverlässiges Erzählen erzeugt in der Postmemory-Literatur auch Irritationsmomente und zielt hiermit auf ein Infragestellen von eindimensionalen Geschichtsnarrativen ab, wie Matthias Aumüller mit seinem Team dezidiert aufzeigt.[12] Unzuverlässiges Erzählen hebt als „erzählerische Struktur" Ambivalenz und Komplexität bei der textuellen Welterzeugung hervor.[13] Textimmanente Vermittlungsstrategien der Erzählinstanzen sowie erfundene bzw. verschwundene Objekte und Dokumente sind darin als textkonstitutive Merkmale mit zu beachten.[14]

[9] Vgl. Dora Osborne: *What Remains – The Post-Holocaust Archive in German Memory Culture*. Rochester, New York 2020.

[10] Raphaela Edelbauer prägt im Verlagsinterview auch die Formulierung „Neue, Alte Rechte" („Interview mit Raphaela Edelbauer über ihr Buch ‚Das flüssige Land'". Ohne Ort und Datum. https://www.klett-cotta.de/personen/raphaela-edelbauer-p-917 [5.12.2023]).

[11] Vgl. Meike Herrmann: „Erinnerungsliteratur ohne sich erinnernde Subjekte oder Wie die Zeitgeschichte in den Roman kommt. Zu Erzähltexten von Katharina Hacker, Thomas Lehr, Tanja Dückers und Marcel Beyer". In: Erhard Schütz, Wolfgang Hardtwig (Hg.): *Keiner kommt davon – Zeitgeschichte in der Literatur nach 1945*. Göttingen 2008. S. 251–265, hier S. 251f.

[12] Vgl. Matthias Aumüller: *Unzuverlässiges Erzählen – Studien zur deutschsprachigen Nachkriegsliteratur*. Mit einem Kapitel von Tom Kindt, Dana Kissling und Victor Lindblom. Heidelberg 2023.

[13] Ebd., S. 7; vgl. S. 53.

[14] Vgl. ebd., S. 53.

2. Von Neudeutungs- und Umschreibungsprojekten von Zeitgeschichte in „Gross-Einland“

Die dreißigjährige Wissenschaftlerin Ruth Schwarz unterbricht für ein paar Jahre die Arbeit an einer Habilitationsschrift zur theoretischen Physik, als sie die Nachricht vom plötzlichen Tod der Eltern erreicht. Die Auskunft, dass die Eltern in der Heimatgemeinde Groß-Einland beerdigt werden wollten, ist für die Tochter neu. Diese lässt sich auf eine Reise an diesen Ort Groß-Einland im „Nirgendwo“ (*L*, 13) ein. Groß-Einland, der Heimatort von Ruth Schwarzens Eltern, ist weder auf einer Landkarte verzeichnet noch lässt sich dieser von der Protagonistin in einem Grundbuch auffinden. Es liegt daher nahe, dass das imaginäre Groß-Einland von der Erzählerin und impliziten Autorin Ruth Schwarz aus dem Verdrängen und Vergessen heraus welterzeugend halluziniert ist.[15] Die Protagonistin begibt sich von der Hauptstadt Wien in Richtung österreichische Provinz und kehrt, wie diese angibt, erst nach 3 Jahren (*L*, 323), im Widerspruch dazu, wie von Ruth Schwarzens Tante behauptet, erst nach Ablauf von 6 Jahren (*L*, 332), nach Wien zurück. Differierende Zeitangaben deuten auf instabile Kohärenz und Stringenz in Erzähl- und Figurenrede hin, was auf eine mangelnde Evidenz der dargestellten Weltwirklichkeit in *Das flüssige Land* schließen lässt[16] und somit dem unzuverlässig vermittelten Erzählverfahren entspricht.[17] Szenen, in denen explizit geträumt oder auch halluziniert wird, sind von Aumüller als unterdeterminiertes Erzählen differenzierend kategorisiert.[18] Die in *Das flüssige Land* unterdeterminiert vermittelte Ich-Position ist auf Symptome einer Desorientierung, die auf einer Angstpsychose infolge von Vorahnungen eines Ökozids beruhen, zurückzuführen: „Etwas, das mich bisher in der Welt gehalten hatte, war aus den Angeln gedreht worden. Das ganze Land stieg unter mir auf; ich befuhr die Wellenzüge einer flüssigen Masse“ (*L*, 13). Die Protagonistin Ruth Schwarz reagiert auf eine Folge von Krisen mit abwechselndem Konsum von Psychopharmaka und Opioiden. Die Protagonistin therapiert sich selbst mit stimmungsdämpfenden und aufhellenden Medikamenten, was in innere und soziale Abhängigkeiten führt. Da der Ich-Position keine kritische Außenperspektive an die Seite gestellt ist, relativieren sich die Kategorien hinsichtlich Wahrscheinlichkeit und Plausibilität in Richtung einer eher unglaubwürdigen Inszenierung, was auf der Metakommentarebene des Romans auch mitdiskutiert ist.[19] Zu Beginn

[15] Zur Unterscheidung zwischen durchgängig unzuverlässiger Erzählweise und der gemischten Variante mit Traumsequenzen, Halluziniertem vgl. ebd., S. 15.
[16] Vgl. ebd., S. 11.
[17] Vgl. ebd., S. 15.
[18] Vgl. ebd.
[19] Die metatheoretischen Textpassagen mit Zitaten aus naturwissenschaftlichen, philosophischen und historischen Schriften sind in *Das flüssige Land* kursiv hervorgehoben (vgl. *L*, 280f.).

vertraut Ruth Schwarz darauf, die Umstände des Unfalltodes der Eltern logisch-kausal klären zu können. Die Tatsache, dass ihre Eltern, wie von Dritten behauptet, „am 21. September 2007" (*L*, 5) mit kopierten und gestohlenen Dokumenten zur Geschichte Groß-Einlands der Vertreibung und Flucht, von der Ruth Schwarzens Großeltern mit betroffen waren, nach Wien aufgebrochen seien, wo Ruth Schwarzens Eltern jedoch nie ankamen, macht die Situation für die Protagonistin immer krisenhafter. Als sie damit beginnt, dem Verschwinden der Eltern nachzugehen, fächert sich für Ruth Schwarz erstmalig die Nachkriegsgeschichte Groß-Einlands mit der Familiengeschichte auf. In *Das flüssige Land* sind das Verschwinden von Überresten in Form von Spuren und Dokumenten und das Erzählen von Verlusterfahrungen wichtig. Ruth Schwarzens Entdeckungen bezüglich der eigenen jüdischen Zugehörigkeit wie auch derjenigen des Großvaters Leopold, väterlicherseits, bringen Gewissheiten ins Wanken. Dass Ruth Schwarzens Großvater Leopold Ende des Zweiten Weltkrieges auch ein Opfer des in Groß-Einland verübten Massakers war (vgl. *L*, 274f., *L*, 195), ruft in der Enkelin das Gefühl der persönlichen Verantwortlichkeit hervor. Ruth Schwarz fühlt sich zur Aufdeckung und Aufarbeitung verpflichtet. Ruth Schwarz ist außerdem die Rettung des Vaters vor dem Holocaust, der in Groß-Einland im Haus der Großeltern mütterlicherseits, Familie Schalla, sein Versteck hatte, verschwiegen worden. Diese komplexen und widersprüchlichen Zusammenhänge der Shoah und der Kollaborationsverbrechen mit vereinzelt geglückten humanen Hilfsaktionen in Groß-Einland sind der Protagonistin als Vertreterin der zweiten Nachkriegsgeneration bislang unbekannt gewesen. Mit ihren Recherchen und Aufzeichnungen möchte Ruth Schwarz, wie bis zum Schlussteil des Romans von ihr behauptet, Kritik an einer über Jahrzehnte ausbleibenden Aufklärung dieser Endkriegsverbrechen in Groß-Einland üben. Licht in das Dunkel dieser Unrechtsgeschichte zu bringen, wird Ruth Schwarz nicht gelingen.

Die Protagonistin tritt unvorbereitet in die Fußstapfen der Kriegs- und Nachkriegsgeneration, als sie gegen den Willen des Adels und der Bürger in Groß-Einland Nachforschungen zum Geheimnis der beiden Familienzweige Schwarz und Schalla anstellt und im Zuge dessen auch zu dem Massaker 1944 in Groß-Einland recherchiert. Dieser Themenkomplex zum transgenerationellen Leugnen und Beschweigen ist im Roman *Das flüssige Land* mit der Konstruktion eines postfaschistischen Opfer-Narrativs der Nachkriegszeit verknüpft. Vaterländisch-populistische Ideologie, die eine „homogene Narration" (*L*, 87; vgl. *L*, 88) einschließlich ausgrenzender Konzepte von ‚Heimat' und ‚Nation' zur Verharmlosung und Verschleierung der Gewaltgeschichte des Zweiten Weltkrieges beinhaltet, wird in Groß-Einland politisch zur Manipulation der Bevölkerung eingesetzt. Das Rätsel, wie Groß-Einland, wo „[s]iebenhundertfünfzig verschwundene Menschen und eine Gemeinde, die quasi

über Nacht zur Monarchie zurückgekehrt war" (*L*, 194), nach 1945 als Ort der Ahnungslosigkeit hat weiter existieren können, bleibt am Ende des Romans offen. Die von der zugereisten Ich-Erzählerin Ruth Schwarz den Groß-Einländern zugeschriebene retrograde Amnesie wird von dieser als ein Mangel an Demokratieverständnis kritisiert. Das überwiegende Bedürfnis nach Entlastung habe angesichts schwerer historischer Schuld in Groß-Einland dominiert, daher sei ein Anerkennen der Notwendigkeit von Aufarbeitung und Entschädigung verdrängt worden. Ruth Schwarz unterschätzt und unterschlägt dabei die eigene Anfälligkeit für Demokratieapathie.

Die geologische Beschaffenheit des Untergrunds im erfundenen Groß-Einland steht sinnbildlich für die Abgründigkeit der Orts- und Heimatgeschichte. Die Erdreich- und Bergwerksmetaphorik in *Das flüssige Land* steht, wie im Übrigen auch im Roman *Dunkelblum*, quer zum gräflich finanzierten Projekt der ‚Entsorgung' von in dieser Heimat nicht erwünschten Menschen. Das „Loch" (*L*, 345) als Metapher für die Erfahrungs- und Erinnerungslücke repräsentiert die transgenerationelle Verweigerung von Aufklärung und Sühne. Die Metaebene des Romans *Das flüssige Land*, bestehend aus Kommentartexten und Exzerpten der Protagonistin aus wissenschaftlichen Schriften (vgl. *L*, 347), widerspricht diskursiv der von Ruth Schwarz vermittelten Erzähl- und Deutungsversion. Die Protagonistin ist metafiktional als unzuverlässig vermittelnde Instanz kenntlich gemacht. Der Roman *Das flüssige Land* vermittelt, wie angesichts von zum Schweigen gebrachten Zeitzeugen in Groß-Einland Neu- und Umdeutungen von Zeitgeschichte Glauben geschenkt wird. Die Schlossgräfin, die in Groß-Einland autoritär regiert, setzt ein zeitgeschichtliches Zensur- und Umdeutungsprojekt um. Die Protagonistin Ruth Schwarz wird daher aufgefordert, in einem Umschreibungsvorhaben ein national-patriotisches und völkisches Neudeutungsnarrativ zu erfinden, das die in Groß-Einland vermeintliche Unschuld der Bürgerschaft und des Adels an den Endkriegszeitverbrechen bestätigen soll. Diesem finanziell einträglichen Auftrag kommt Ruth Schwarz in zweifacher Hinsicht mit der Patententwicklung eines Betonfüllmittels zur Beseitigung aller Spuren der unterirdischen Verbrechensstätten und mit dem Verfassen eines rechts-national aufgeladenen Festredenmanuskripts zum Tag des Heimatfests in Groß-Einland nach. Die Protagonistin ist insofern wie auch die Mehrheit des Figurenpersonals ambivalent und schillernd als Manipulierte und als Mittäterin gestaltet. Am Tag des Heimatfestes flieht Ruth Schwarz aus dem von sintflutartigen Überschwemmungen heimgesuchten Groß-Einland. Nachdem Ruth Schwarz mitgeteilt worden ist, dass ihre Eltern Groß-Einland mit einer Aktentasche verlassen hätten, die ausschließlich weiße Blätter enthalten hätten, entschließt sich Ruth Schwarz, 2010, oder auch 2013 (?), ihrerseits einen Schlussstrich unter eine Aufklärung und Aufarbeitung der Kriegsverbrechen in Groß-Einland zu ziehen (vgl. *L*, 345f.).

Die von Ruth Schwarz erstellten Mappen, die sie „im Loch" (*L*, 345) verschwinden lässt, enthalten der Protagonistin zufolge Blätter mit „weiße[m] Inhalt" (ebd.). Ob Ruth Schwarzens fiktionale „Folianten" (*L*, 346) in der fiktionalen Wirklichkeit je existiert haben, spielt keine Rolle, denn im Auftrag der Gräfin ist am Tag des Heimatfestes in Groß-Einland offiziell die Nachkriegsepoche für beendet erklärt. Diese Groteske *Das flüssige Land* über Projekte der Entsorgung von Schuldgeschichte endet offen. Auch in Dunkelblum, einem Ort, an dem das Erinnern und Gedenken für unerwünscht erklärt ist, sind historische Gebäude, Liegenschaften, Dokumente und Nachlässe nur noch von eigentumsrechtlicher Bedeutung.

3. Erzählte Geschichtsklitterung am Ort „Dunkelblum" und in „Gross-Einland"

Der Roman *Dunkelblum* ist hinsichtlich der Erzählkonstruktion von Uneinheitlichkeit und permanentem Wechsel zwischen internen Fokalisierungen wechselnder Figuren mit Lowetz im Zentrum bestimmt. Dem Erzählerbericht sind olympische Erzählerkommentare einer außenstehenden, wie behauptet, umfassend informierten Instanz an die Seite gestellt. Die vermeintliche Objektivitätsinstanz kommentiert jedoch tendenziös und betont unsachlich:

> Es ist zwar unwahrscheinlich, aber denkbar, dass einer der späten Nachfahren dieses ausgewanderten Bruders [des Jüngsten der Horka Brüder; I. M.], ein pausbäckiges Mädchen aus Litchfield/Ohio oder ein weißblonder Junge aus Irving/Arizona, dort am anderen Ende Geschichte studiert, den Fall Dunkelblum entdeckt und einen privilegierten Augenblick lang vor moralischer Abscheu gezittert hat. (*D*, 79)

Im Roman *Dunkelblum* ist nicht an allen Textstellen zwischen dem Erzählerkommentar und dem Erzählbericht aus Lowetzens Perspektive unterscheidbar, beispielsweise, wenn ironische und misogyne Äußerungen einfließen:

> Das Kopfruckeln sollte heißen, dass sein Lachen[20] bemerkt und missbilligt worden war. Was bei den Echsen [im Postbus mitfahrende alte Frauen;

[20] Der Protagonist Lowetz lacht im Postbus über die aus der Dunkelblumer Regionalzeitung zitierte kritische Feststellung, *„[e]in Hitlergruß im Urlaub ist ein Reisemangel, der zur Preisminderung berechtigt, ein entferntes Badetuch aber nicht"* (*D*, 18; kursiv i. O.). Diese Pressenotiz nimmt Bezug auf die Figur Dr. Alois Ferbenz, den ehemaligen ‚Gauleiter' der ‚Ostmark', der 1965 unbehelligt nach Dunkelblum hatte zurückkehren können. Dr. Alois Ferbenz klagt nach einem Ägyptenurlaub mit Erfolg dagegen, dass ägyptische Animateure deutsche Reisende und auch ihn als Österreicher mit dem Hitlergruß in Empfang genommen hätten.

> I. M.] fast das Gleiche bedeutet: Sobald sie etwas bemerken, missbilligen sie es. Aber damit hätten sie ruhig einmal früher anfangen sollen, sagen wir vor fünfzig Jahren … (*D*, 21)

Die olympische Erzählinstanz verfolgt die Ereignisse in der Kleinstadt Dunkelblum mit Argwohn in unheilvoller Erwartung, „[m]an wünschte Gott, dass er nur in die Häuser sehen könnte und nicht in die Herzen" (*D*, 9). Die Kommentarebene ist täuschend unzuverlässig vermittelt, indem gegen die Bevölkerung Dunkelblums Partei ergreifend tendenziös erzählt ist. Die Behauptung, Gott habe mit dem Teufel Dunkelblum als „Modellstädtchen[]" (*D*, 9) für Engstirnigkeit, Herzlosigkeit und Grausamkeit erschaffen, ist anklagend und urteilend vorgetragen. Auf Dunkelblum scheint aufgrund von Geschichtsvergessenheit ein Fluch zu lasten.[21] Der Haupteinwand der olympischen Erzählposition gegen die Dunkelblumer Gesellschaft besteht darin, dass die am Ort zahlreich an Zugewanderten verübten Kriegsverbrechen und auch die nach 1945 bis zur erzählten Gegenwart 1989 begangenen Straftaten kaum aufgedeckt, geschweige denn zur Anzeige gebracht worden sind. Die Mehrheit der Bevölkerung habe schweigend hingenommen, dass zwischen 1944 und 1946 und darüber hinaus bis 1989 aus Deutschland über Ungarn nach Dunkelblum kommende Menschen abgelehnter ethnischer Zugehörigkeiten, unter diesen Roma und Slowenen, zu Opfern von Endkriegsverbrechen und rassistischen Überfällen geworden sind. Xenophobe und antisemitische Gewaltexzesse hätten in Dunkelblum über die Endkriegszeit hinaus eine lange Tradition entfaltet. Miterzählt ist im Roman *Dunkelblum* vom Einmarsch der Sowjets zur Zeit der Niederschlagung des Volksaufstandes 1956 in Ungarn, als wiederum Kolonnen von Geflüchteten über das ungarisch-slowenisch-österreichische Grenzgebiet nach Dunkelblum gelangten. Die Vertuschung der dunklen Kapitel der Dunkelblumer Regionalgeschichte des 20. Jhds. wird mehrheitlich von der Bevölkerung mitgetragen. In Dunkelblum scheint die Gier nach enteignetem jüdischem Besitz in Form von Liegenschaften und Immobilien, genannt sind das Hotel Tüffer, der Lebensmittelladen Grün und die „Stadl"-Liegenschaft, zu dominieren. Mit Antritt des mütterlichen Erbes, der Stadl-Liegenschaft und Eszters Haus, würde die Hauptfigur Lowetz symbolisch auch die historischen Ereignisse der Shoah in Österreich nach 1938 mit erben. Während die olympische Erzählposition im anklagenden Ton kommentiert, versucht Lowetz eine nicht nachtragende und vorverurtei-

[21] Historische Referenz ist der Geschichtskomplex 1918, 1940, 1944/45 und 1956 in der Region Mittel- und Osteuropas vor und hinter dem Eisernen Vorhang. Die Dunkelblumer Ressentiments wenden sich gegen Auswärtige und Zugereiste: „[…] dieses Monster mit den vielen Namen, hátar, meja, hranica, die alle zu harmlos sind, […]. […] Nur eines ist sicher: Etwas Gutes ist noch nie von ihr gekommen, von der Grenze" (*D*, 17).

lende Haltung einzunehmen. Diese tolerante Einstellung kann mit der Entdeckung von Restitutionsfällen und Betrugsfällen sowie von widerrechtlichen Neuverkäufen und Fällen nicht restituierter Immobilien und Liegenschaften nicht aufrechterhalten bleiben. Mittels Multiperspektivität und Mehrdimensionalität entsteht im Roman *Dunkelblum* eine „Einschätzung darüber hinaus", was den von der auktorialen Instanz als statisch und beschränkt vermittelten Denk- und Wertehorizont der Dunkelblumer Bevölkerung in einem komplexeren und noch düstererem Licht erscheinen lässt, als dies Lowetz erwartet hätte.[22] Die olympische Erzählinstanz scheint dem Protagonisten Lowetz, was den Kenntnisstand über die Dunkelblumer Verhältnisse anbelangt, überlegen zu sein, denn Lowetz hatte Dunkelblum wegen seiner jüdischen Herkunft im Alter von achtzehn Jahren verlassen müssen. Die dem Roman *Dunkelblum* zugrunde liegende narrative Widerspruchsstruktur aus abweichend vorgetragenen Haltungen neben berichtenden Wiedergaben und Schlussfolgerungen macht den Diskurscharakter dieses Werkes aus.

Der miterzählte historische Hintergrund reicht als *Schatten der Geschichte* (Aleida Assmann) vom ‚Anschluss' Österreichs an das NS-Reich 1938–1944/45 und von 1952 bis 1989 zur Öffnung der ungarisch-österreichischen Grenze. Im Roman ist von der DDR als Osten die Rede, als 1989 Menschen in Gruppen auf der Durchreise über Österreich weiter nach Westdeutschland eingereist sind. In der erzählten Gegenwart kehren „Anfang August 1989" (*D*, 17) Lowetz und Fritz Kalmar, Sohn der seit 1945 in Dunkelblum als psychisch erkrankt geltenden, hochbetagten Agnes Kalmar, kehren nach über fünfzig Jahren Abwesenheit gleichzeitig in die Heimatstadt zurück. Die gemeinsame Heimat- und Grenzregion war bis 1918 in der Vielvölkerstaatengemeinschaft unter der ungarisch-österreichischen Monarchie von sprachlichem und kulturellem Austausch mit dem Slowenischen, Ungarischen[23] und Tschechischen geprägt. Diese transnationale Tradition gilt am Ort Dunkelblum der erzählten Gegenwart als nicht erwünscht (vgl. *D*, 78). Von vergessenen und verschwiegenen Einzelschicksalen, die von Ausgrenzung und Gewaltausübung durch die Dunkelblumer betroffen waren, so beispielsweise dem Sinto und „Wanderarbeiter namens Miklos Jobbagy" (*D*, 82) und den Ereignissen am Tag des ‚Anschlusses' an das Deutsche NS-Reich ist im Roman ausführlich Bericht erstattet (vgl. *D*, 82–84). Auch die erste von vielen Mordtaten des sadistisch veranlagten Austrofaschisten Georg Horka wird Jahrzehnte verspätet erzählt. Die Figur Horka kam durch ein falsch ausgestelltes polizeiliches Protokoll,

[22] Aumüller: *Unzuverlässiges Erzählen*, S. 16.

[23] Im Erzählerbericht ist die ungarische Sprache als die historische Unterrichts- und Verwaltungssprache am Ort Dunkelblum erwähnt und erscheint gegenwartsbezogen als „Drüberisch" (*D*, 78) sprachlich negativ konnotiert.

das von Dr. Alois Ferbenz unterzeichnet wurde, zunächst unbehelligt davon. Georg Horka steht im Roman *Dunkelblum* stellvertretend für die austrofaschistische Tätergruppe von Handlangern und Mitläufern im Verbund mit der deutschen Reichswehrmacht und der NS-Besatzungspolizei. Vom Mitläufertum versprach sich Horka in Dunkelblum zurecht Anerkennung und sozialen Aufstieg. In der Dunkelblumer Mythenbildung der erzählten Gegenwart erscheinen die Schulkameraden Horka, Graun und die NS-Kollaborateure zu Helden stilisiert, welche die Heimat vor der vorrückenden alliierten Roten Armee bewahrt hätten (vgl. *D*, 91–94).[24] Dieses austrofaschistisch geprägte Kriegsnarrativ der Kriegs- und Nachkriegszeit ist im Roman als eine Täter-Opfer-Umkehrung kritisch angezeigt. Diesem verklärenden Heldenmythos zum Jahr 1944/45 ist von der olympischen Position der Bericht über die Gegenwehr seitens der Dunkelblumer Bürgerwehr gegen die Befreiung Österreichs durch die Westalliierten und der vorrückenden sowjetischen Armee mit einer Bilanz von vielen Toten, zerstörten Häuser und dem Brand des Dunkelblumer Schlosses kritisch entgegengesetzt:

> Stattdessen kamen die Deutschen in unerwarteter Verbandsstärke zurück. Die Waage riss also den rechten Arm noch einmal hoch, sie hatte einen speziellen Humor. […] So jedenfalls wurde es später erzählt, denn die Geschichte von der Jagd auf die abziehenden Russen wurde oft hervorgekramt, […]. (*D*, 92; vgl. *D*, 93)

Die Dunkelblumer Altnazis kündigen 1944/1945 an, „wir werden wiederkommen" (*D*, 92). Der Roman erzählt jedoch davon, dass die Austrofaschisten mit ihren Seilschaften nie weg gewesen sind. Dies zeigt sich auch an dem Handlungsstrang zum Lowetz-Erbe.

Lowetz, Jahrgang 1954, kehrt unvorbereitet und unwissend in seine Heimat zurück, aus der dieser 1972 vorsorglich von seiner Mutter fortgeschickt worden war. Mit zum potentiellen Erbe der Mutter gehört der im Zuge einer Vertreibung illegal Zugewanderter abgebrannte „Ehrenfelder Stadel" (*D*, 67) in Grenznähe zu Ungarn, auf den Leonore Malnitz und Dr. Alois Ferbenz gleichzeitig Besitzanspruch erheben. Mit seiner Ankunft gerät Lowetz in eine Dauerfehde um eine an der Grenze gelegene Scheune samt brisantem Grundstück, auf dem sich ein noch unentdecktes Massengrab der Endkriegszeit befindet. Der Postbus befördert „[d]e[n] ältere[n] Herrn" (*D*, 35) in dessen durch den olympischen Erzählerkommentar mit schwarzem Humor ambivalent konnotierte Heimatregion:

[24] 1946 wurde Graun mit seinem Hund von Georg Horka erschossen. Die Überreste wurden verbrannt (vgl. *D*, 94).

> Der Postbus holperte über die Fugen der Fertigbetonteile, die eine Zeitlang so beliebt im Straßenbau waren und leider noch nicht gänzlich ausgetauscht werden konnten, genauso wenig wie die Asbestfasern, die noch überall drinstecken, genauso wenig wie die alten Nazis. (*D*, 18)

In Dunkelblum quartiert sich Lowetz zunächst im Hotel Tüffer ein. Von der Unrechtsgeschichte der Enteignung des Hauses Tüffer und vom tragischen Schicksal der Vorbesitzer des Hotels hat Lowetz keine Kenntnis. Über die wahren Umstände dieser Enteignungsgeschichte nach dem Anschluss Österreichs an das NS-Reich ist aus der Perspektive des sich in die Jugenderinnerung zurückversetzenden Lowetz verkürzt und verharmlosend berichtet:

> Es war schon lange nicht mehr im Besitz der Gründerfamilie, sondern von den Reschens übernommen worden, die immerhin verständig genug gewesen waren, ihrer Trophäe nicht nur den Namen, sondern auch den eleganten rosafarbenen Schriftzug aus den Zwanzigerjahren zu lassen. (*D*, 25)

Wie über die Familie Tüffer ist in Dunkelblum auch über Lowetz, den Sohn eines assimilierten Juden und der eingewanderten Slowenin Eszter, die kollektive Erinnerung weggegangen. Diese lokale Geschichtsvergessenheit ist Gegenstand ätzender Kritik: „Sie machten einfach weiter nach dem Krieg, wie alle, jedenfalls wie die meisten. Wie alle, denen das Weitermachen nicht verwehrt war, zum Beispiel, weil sie schon tot waren" (*D*, 28). Die vorgetäuschte Dunkelblumer Heimatidylle gerät zu dem Zeitpunkt ins Wanken, als dort Täter und Opfer samt deren Nachfahren wieder aufeinander treffen. Retrospektiv erzählend ist im Roman *Dunkelblum* die gemeinsame deutsche und österreichische Geschichte des Antijudaismus und Antiziganismus als Teil der europäischen Geschichte von Ausgrenzung, Flucht und Vertreibung behandelt (vgl. *D*, 29–31). So auch das Schicksal des Eisen-Edi, eines Rom, Lovarers und nomadisch lebenden Scherenschleifers, dessen Sprache in Dunkelblum als „komische[r] Dialekt" (*D*, 30) auf Ablehnung stößt. Die Figur Eisen-Edi kann nach einem Überfall auf offener Straße nur knapp einer rassistisch motivierten Hetzjagd entkommen, weil sich der gewaltbereite Dunkelblumer Mob an dem historischen Tag, dem 12. März 1940, dem Tag des ‚Anschlusses' Österreichs an das NS-Reich ‚ablenken' lässt.[25] Der so genannte Anschluss Österreichs an das Dritte Reich ist im Roman *Dunkelblum* nicht als militärischer Überfall durch die deutsche Wehrmacht dargestellt, vielmehr ist von einem begeisternden „Trubel nach der Ankunft des Führers" (*D*, 31) die Rede. Der Deutung der offiziellen Dunkelblumer Chronik sind im Roman mündliche

[25] 1940 wurde das Arbeits- und Konzentrationslager Mauthausen bei Linz konzipiert und eingerichtet, ehe die Planungen für das Vernichtungslager Auschwitz aufgenommen wurden.

Zeugenaussagen einzelner Romanfiguren an die Seite gestellt, die besagen, dass es den Dunkelblumern darum gegangen sei, in vorauseilendem Gehorsam die weißen Flaggen vor der benachbarten Gemeinde Kirchenstein zu hissen (vgl. *D*, 31). Lowetz lernt den Reiseunternehmer Rehberg kennen, der sich vergeblich von Lowetz Auskunft „zu den ganz alten, den wirklich hässlichen Geschichten Dunkelblums" (*D*, 40f.) erhofft. Zu diesen in Dunkelblum verschleierten Kapiteln der Heimatgeschichte zählt die lange Tradition des offenen Judenhasses. Der von der olympischen Erzählposition formulierte Gegenkommentar zur offiziellen Darstellung der Ortsgeschichte legt Antisemitismus offen:

> Hier, im Südosten, blieben die Juden über zweihundertfünfzig Jahre geschützt und unbehelligt, sie lebten so heimelig und sicher, dass sie besonders überrascht waren, als diese Zeit vorbei war. Dass sie ganz besonders naiv und wehrlos waren. (*D*, 68)

Die sich zwischen Rehberg und Lowetz wie später auch mit der Volksschullehrerin Flocke Malnitz, Jahrgang 1964, entwickelnde Freundschaft sorgt für Unruhe, als diese sich gemeinsam der Dunkelblumer Regionalgeschichte und der Pflege von verwahrlosten jüdischen Gräbern zuwenden. Die nach 1945 in Dunkelblum verweigerte Diskussion (vgl. *D*, 35f.) zu Konzepten für eine lokale Erinnerungs- und Gedenkkultur und auch zu Begegnungen als Suche nach möglicher Aussöhnung wollen Rehberg, Lowetz und Flocke Malnitz wieder aufnehmen. Solche Aktivitäten gelten in Dunkelblum seit den siebziger Jahren mit der als beendet betrachteten Auseinandersetzung mit einem „Geschichtsforscher" (*D*, 71) als nicht konsensfähig. Mit den regionalgeschichtlichen Recherchen und der Diskussion über ein Heimatmuseum und dem von Flocke Malnitz vorgetragenen Vorschlag für ein Grenzmuseum leben in Dunkelblum diese ungelösten Konflikte erneut auf. Es setzt ein revisionistischer, rechtspopulistischer Kulturkampf ein. Erst, als mit der Entdeckung des Massengrabes und mit dem Fund des Nachlasses von Eszter Lowetz die Dunkelblumer Kollaborations- und Schuldgeschichte nicht mehr zu leugnen ist, wird in Dunkelblum politisch eine endgültige Verabschiedung der Nachkriegsgeschichte versucht. Wie dieser Versuch enden wird, bleibt im Roman offen, denn Lowetz und Rehberg werden Dunkelblum nicht verlassen. Der rechtsnationalistischen Geschichtsdeutung in Bezug auf die Endkriegs- und Nachkriegsgeschichte liegt eine Täter-Opfer-Umkehrung zugrunde, die Eva Menasse poetologisch sowohl als ein „Listen machen, Listen vertauschen, *Abrakadabra*" erklärt, was wiederum im Roman *Dunkelblum* ironisch verfremdend, spiegelnd und dekonstruierend zum Einsatz kommt.[26] Es handelt sich

[26] Menasse: „Vorlesung", S. 23 (kursiv i. O.).

dabei um ein Vertauschen und Verschieben im „Figurenverzeichnis“ (*D*, 522–[526]) des Romans *Dunkelblum* als zentrales Element des unzuverlässigen Erzählens, das eine symbolische und kulturelle Umdeutung und Neubewertung der Tätergruppe und der Gruppe der Leidtragenden der deutschen und austrofaschistischen Kriegs- und Nachkriegsgeschichte bedeutet. Die Opferfiguren der Geschichte sind im Figurenverzeichnis subversiv zu „Hauptfiguren“ (*D*, 522) und damit fiktional zu den Akteuren der Geschichte erklärt. Die zahllosen anonymen Opfertoten sind hiermit aus dem Vergessen würdigend ins Licht der Wahrnehmung gerückt. Die politischen Akteure der Endkriegszeit erscheinen dagegen im Roman *Dunkelblum* als Tätergruppe zu „Nebenfiguren“ (*D*, 523) abgestuft. Der fiktionale österreichische Provinzort Dunkelblum verweist im Roman auf eine von vielen realen Landschaften Deutschlands, Österreichs und Osteuropas, die bis heute von ungeklärten Kriegsverbrechen gezeichnet sind. Die Burgenlandregion ist im Roman *Dunkelblum* zugleich als ein zentraler „Massaker-Ort“[27] karikiert überzeichnet:

> Alles war verkleidet, weggezaubert waren Rechnitz, weg Eisenstadt, Mattersburg, Güssing, Jennersdorf, all die echten Orte, in die man fahren könnte, ohne etwas anderes zu finden als langweiliges Burgenland. Und auf der anderen Seite die recht wahllos, nur nach Klang notierten Ortsnamen, in denen Gewaltverbrechen stattgefunden hatten.[28]

Hätten das Burgenland und der Verbrechensort Rechnitz im Roman namentlich Erwähnung gefunden, wäre dies Eva Menasse zufolge einer unverdienten Aufwertung gleichgekommen.

Im Roman *Dunkelblum* wird der dritten Nachkriegsgeneration seitens der olympischen Erzählposition vorschnell unterstellt, zu einer ernsthaften Auseinandersetzung mit der Gewaltgeschichte Dunkelblums nicht imstande zu sein. Tatsächlich verwendet Flocke Malnitz auf den verwilderten Teil des Friedhofs mit dem jüdischen Gräberfeld verweisend eine anonymisierende, euphemistische Redeformel, als sie vom „dritte[n] Friedhof“ (*D*, 101) spricht. Dennoch stellt Flocke Malwitz mit Ausdauer in Dunkelblum die notwendigen kritischen Nachfragen zur Kriegszeit. Aus diesem Grund wird sie als Jägerin von Kriegsverbrechern kategorisiert (vgl. *D*, 111). Mit dem ersten Leichenfund auf der Rotsteinwiese (vgl. *D*, 113f.) beginnt in Dunkelblum eine erste öffentliche Aufarbeitung, woran Flocke Malnitz entscheidenden Anteil hat, denn sie ist diejenige, die Lowetz auf die von dessen Mutter Eszter in einem Versteck gesammelten Interviews, Zeitungsausschnitte und Gerichtsakten zum Dunkelblumer Mordfall Graun 1946 und auf das spurlose Verschwinden des

[27] Menasse: „Vorlesung“, S. 22.
[28] Ebd., S. 23.

Horka erst aufmerksam macht. Eszters Materialsammlung bildet die Stoffsammlung für den Gesellschafts- und Gegenwartsroman *Dunkelblum*. In Anbetracht zahlreich vernichteter Quellen, Zeugenaussagen und Tatbeweise können die Spurensuche wie auch der heterogene Diskurs über die Restbestände und Folgewirkungen der Kriegszeit nur unzuverlässig und mit offenem Ende erzählt werden.

Im Roman *Das flüssige Land* übernimmt die zweite Nachkriegsgeneration die Verhaltensmuster des Schweigens und Verdrängens von Gewaltgeschichte in direkter Nachfolge der Eltern- und Großelterngeneration. Die Protagonistin Ruth Schwarz begründet ihren politischen Opportunismus mit der Hoffnung, sich eines Alpdrucks und der Bürde generationeller Erinnerung entledigen zu können: „[…] ja: Probleme verlangten nicht nach einer Lösung, sondern nach einer vollkommenen Verflüchtigung, einer Vernichtung" (*L*, 348). Um des verordneten Scheinfriedens willen wird in Groß-Einland mit der Protagonistin Ruth Schwarz an der Spitze eine kulturelle Rückabwicklung der regionalen Kriegs- und Kollaborationsgeschichte rituell als Bierzelt- und Komödienstadlfest veranstaltet. Die individuell und kollektiv vorherrschende Sehnsucht nach einem „ewige[n] Präsens" (*L*, 349) wird in Groß-Einland mit einer inszenierten Illusionswirklichkeit aus Volkstümlichkeit, die ein homogenes Nationenverständnis vermitteln und stärken soll, bedient. Unzuverlässig im Modus Konjunktiv I sprechend wird, wie es Max Czollek hinsichtlich des Nachkriegsnarrativs der deutschen Selbstentlastung formuliert hat, eine „Neuerfindung des Selbstbilds"[29] geprägt: „Als würde ich mich versichern, dass […] Nichts schwankte, alles an seinem Ort, und ich endlich an dem meinen[]" (*L*, [350]). Die Schlusszeile, die in *Das flüssige Land* vom Fließtext abgehoben erscheint, „Nichts, was im Unklaren verblieben wäre[]" (ebd.), ist auf die Gesamtaussage des Romans bezogen als Einspruch einlegendes, ironisches Fazit zu lesen.[30]

4. Zusammenfassung

Die Romane *Das flüssige Land* und *Dunkelblum* erzählen unzuverlässig von der Abgründigkeit der postfaschistisch geprägten Gesellschaft Österreichs, indem aus heterogenen Perspektiven der Nachkriegsgenerationen vielstimmig sprechend auf die Zeit der Kriegsgeschichte und auf die immer noch nachwirkende Verunsicherung zurückgeblickt wird. Die Lückenhaftigkeit des kollek-

[29] Max Czollek: „Versöhnungstheater. Die dritte Phase der Erinnerungskultur". In: Ders. (Hg.): *Versöhnungstheater*. 2. Aufl. München 2023. S. 17–28, hier S. 24.
[30] Vgl. Aumüller: *Unzuverlässiges Erzählen*, S. 37.

tiven und individuellen Bewusstseins zu den Aspekten der deutschen, österreichischen und europäischen Gewalt- und Schuldgeschichte führt zu sozialen und politischen Auseinandersetzungen um die Deutungsmacht dieser Geschichte.[31] Raphaela Edelbauers und Eva Menasses Romane rücken die ethnisch diversen Opfergruppen von Verfolgung und Vertreibung des 20. Jahrhunderts würdigend in das kulturelle Bewusstsein. Sowohl die Täter- als auch die Leugnungsperspektiven der Geschichte und Gegenwart kommen in diesen Werken mit zu Wort. Abweichend erzählte Erinnerungs- und Gedenkversionen der Kriegs- und Nachkriegsgeschichte schließen teils irritierende und provozierende Sprecherpositionen mit ein. Praktiken und Wirkmechanismen geschichtsklitternder, rechts-nationaler, populistischer Mythenbildung sind in *Dunkelblum* und *Das flüssige Land* in ihrer Entstehung erzählt und zugleich literarisch dekonstruiert. Diese speziellen Erzählweisen zu Bedeutungskonstruktionen und Inszenierungen bezüglich möglicher Nachkriegsnarrative mit deren poetisch-ästhetischen Gegenrede zeichnen *Das flüssige Land* von Raphaela Edelbauer und *Dunkelblum* von Eva Menasse als vielschichtige Gesellschaftsromane der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur aus.

[31] Vgl. Herrmann: „Erinnerungsliteratur“, S. 53, 257 u. 263.

Maike Schmidt

„Das wäre ein Roman gewesen, und Romanfiguren waren wir ja gerade nicht". Metahistoriographische Elemente in Ursula Krechels Roman *Landgericht* (2012)

1. Einleitung

„Die Schriftstellerin holt in *Landgericht* die verlorenen Erinnerungen der Bundesrepublik der Nachkriegszeit hervor",[1] heißt es in *Die Zeit* über Ursula Krechels im Jahr 2012 erschienenen Roman,[2] für den sie im selben Jahr mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichnet wird. So greift der Roman auf der Ebene der *histoire* am Beispiel der einzelnen Mitglieder der Familie Kornitzer Themenfelder auf, die in der unmittelbaren Nachkriegskultur und -literatur marginalisiert worden sind: die Lebensbedingungen von jüdischen Remigranten und ihre (vergeblichen) Bemühungen um Restitution in einer noch immer von Antisemitismus geprägten Nachkriegsgesellschaft (Richard), die Rückständigkeit der gesellschaftlichen Position von (Haus-) Frauen in der neu gegründeten Bundesrepublik im Vergleich zum großstädtischen Leben in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren (Claire) sowie die traumatischen Auswirkungen der Kindertransporte nach England auf die Identität der Betroffenen und die familiären Gefüge nach Kriegsende (Georg und Selma). Gemeinsam mit *Shanghai fern von wo* (2008) und *Geisterbahn* (2018) entwirft Krechel so eine „Trilogie der Ausgegrenzten während der Zeit des Nationalsozialismus und der frühen Bundesrepublik".[3] Eine Verbindung zwischen *Shanghai fern von wo* und *Landgericht* existiert auch deshalb, weil beide Romane jüdische Exilanten in den Mittelpunkt stellen:

[1] Ulrich Rüdenauer: „Ursula Krechel. Die Archivarin des Verdrängten". In: *Zeit online*, 9.10.2012, einzusehen unter: https://www.zeit.de/kultur/literatur/2012-10/buchpreis-2012-ursula-krechel (19.2.2024).

[2] Ursula Krechel: *Landgericht. Roman.* 7. Auflage. München 2014 [2012]. Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

[3] Christine Arendt: „Zwischen Fiktion und Zitat. Migration und Remigration in Ursula Krechels Roman ‚Landgericht'". In: *Wirkendes Wort*. 2, 2022. S. 315–332, hier S. 315.

Das historische Vorbild für Richard Kornitzer aus *Landgericht*, Robert Bernd Michaelis, lebte während des Krieges wie der Protagonist aus *Shanghai fern von wo* in Shanghai im Exil und nicht auf Kuba.

Mit dieser thematischen Ausrichtung steht der Roman exemplarisch für ein zunehmendes Einschreiben der Geschichte jüdischer Remigranten (und anderer bisher marginalisierter Personengruppen der Nachkriegsgesellschaft) in die Literatur und Erinnerungskultur seit der Jahrtausendwende[4] sowie für die Beobachtung, dass die Literatur der 2010er Jahre „die *Fünfziger* [Jahre] wieder auferstehen" lasse.[5] Die literaturwissenschaftliche Forschung über *Landgericht* hat bisher das Spannungsfeld zwischen Fakten und Fiktion in den Mittelpunkt gestellt,[6] das sich aus der Einbindung einer Vielzahl von (jeweils kursiv gedruckten) historischen Dokumenten wie Archivalien, Zeitungsartikeln, Briefen, Gesetzestexten, Eintragungen aus den Personal- und Wiedergutmachungsakten von Robert Bernd Michaelis oder der Autobiographie seiner Tochter Ruth Barnett[7] einerseits und andererseits Fiktionalisierungen der Familiengeschichte von Michaelis sowie intertextuellen Allusionen auf literarische Werke aus dem Zeitraum von den 1930er Jahren bis in die 1970er Jahre

[4] Vgl. Joanna Jabłkowska: „‚Angekommen, aber wo'. Über die Vergangenheit, die nicht vergeht. Zu Ursula Krechels ‚Landgericht'". In: Monika Wolting (Hg.): *Neues historisches Erzählen*. Göttingen 2019. S. 97–113, hier S. 102–105; Carsten Gansel: „Erinnerungskulturen zwischen Verdrängen und Vergessen. Ursula Krechels ‚Landgericht' und die ‚verlorenen Erinnerungen' der Nachkriegszeit". In: *Der Deutschunterricht*. 6, 2019. S. 32–43, hier S. 33. Wie in *Landgericht* erwähnt, kamen nur fünf Prozent der Emigranten nach Kriegsende wieder zurück (vgl. 381). Zur Remigration siehe Marita Krauss: *Heimkehr in ein fremdes Land. Geschichte der Remigration nach 1945*. München 2001; Werner Bergmann: „‚Wir haben sie nicht gerufen'. Reaktionen auf jüdische Remigranten in der Bevölkerung und Öffentlichkeit der frühen Bundesrepublik". In: Irmela von der Lühe, Axel Schildt, Stefanie Schüler-Springorum (Hg.): *„Auch in Deutschland waren wir nicht wirklich zu Hause". Jüdische Remigration nach 1945*. Göttingen 2008. S. 19–39.

[5] Jochen Vogt: „Vermischte Nachrichten aus den ‚falschen Fuffzigern'. Generationsgeschichten von Christoph Meckel, Hans Ulrich Gumbrecht, Karl Heinz Bohrer, Ursula Krechel und Michael Rutschky". In: Ders.: *Erinnerung, Schuld und Neubeginn. Deutsche Literatur im Schatten von Weltkrieg und Holocaust*. Oxford 2014. S. 409–425, hier S. 410.

[6] Vgl. z. B. Sandra Binnert, Janette Dittrich: „Zwischen ‚Fakt' und Fiktion. Erinnerungsliteratur und Romanadaption. Ruth Barnetts ‚Nationalität Staatenlos' / Ursula Krechels ‚Landgericht'". In: Marcin Gołaszewski, Leonore Krenzlin, Anna Wilk (Hg.): *Schriftsteller in Exil und innerer Emigration. Literarische Widerstandspotentiale und Wirkungschancen ihrer Werke*. Berlin 2019. S. 364–377; Alexandra Vasa: „Aus dem Archiv. Die Transformation von Dokumenten in der literarischen Fiktion". In: *TEXT + KRITIK Sonderband. Ins Archiv, fürs Archiv, aus dem Archiv*. XI/20, 2021. S. 85–97; Arendt: „Zwischen Fiktion und Zitat"; Eva-Maria Konrad: „‚Was aber feststand, waren ein paar Daten, Fakten' – Dokufiktion als Grenzfall". In: Agnes Bidmon, Christine Lubkoll (Hg.): *Dokufiktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion*. Berlin 2022. S. 71–89.

[7] Ruth Barnett: *Person of No Nationality. A Story of Childhood Separation, Loss and Recovery*. London 2010; dt.: Ruth Barnett: *Nationalität Staatenlos. Die Geschichte der Selbstfindung eines Kindertransportkindes*. Berlin 2016. Auf die Verwendung dieser Quelle weist allerdings erst die zweite Romanauflage hin. Vgl. Binnert/Dittrich: „Zwischen ‚Fakt' und Fiktion".

– vor allem der Dokumentarliteratur der 1960er Jahre – ergibt.[8] *Landgericht* ist deshalb als historischer dokufiktionaler Familienroman bzw. als „fiktionalisierte[r] biographische[r] Dokumentarroman“ rezipiert worden.[9] Die Beiträge zeigen u. a. die „inszenierte *Gleichzeitigkeit* von dokumentarischen und nichtdokumentarischen Praktiken“ und „das bewusste Ineinanderblenden von Faktualität und Fiktivität“ auf, was sich für dokufiktionale Literatur seit den 2000er Jahren als charakteristisch erweist.[10] Die metahistoriographischen Elemente in *Landgericht* sind von der Forschung bisher jedoch noch nicht eingehender analysiert und auf ihre Funktionen hinterfragt worden.

Gegenüber der Einordnung des Romans in die fünf Typen des historischen Romans nach Ansgar Nünning bietet der Fokus auf die dokufiktionale Schreibweise von *Landgericht* einen entscheidenden Vorteil.[11] Nach Nünning stellen der dokumentarische historische Roman und die historiographische Metafiktion die beiden Pole seiner Typologie des historischen Romans dar:

> Bei dieser graduellen Skalierung von Gattungsausprägungen verlagern sich zum einen die Dominanzverhältnisse von links nach rechts zwischen

[8] Vgl. z. B. Hans-Jürgen Heinrichs: „Dokumentarische Literatur – die Sache selbst?“ In: Heinz Ludwig Arnold, Stephan Reinhardt (Hg.): *Dokumentarliteratur*. München 1973. S. 13–34. So erinnert der Anfang von *Landgericht* im Bahnhof von Lindau an die Romananfänge zum einen von W. G. Sebalds *Austerlitz* (2001) und zum anderen von Peter Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands* (1975–1981). In *Landgericht* finden sich darüber hinaus u. a. Verweise auf Alfred Döblin (187f.), dessen Erfahrungen mit dem Nachkriegsdeutschland Parallelen zu Kornitzer aufweisen („Und als ich wiederkam, da – kam ich nicht wieder“; Alfred Döblin: „Abschied und Wiederkehr“. In: Ders.: *Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen*. Hg. von Edgar Pässler. Olten, Freiburg i. Br. 1980. S. 427–435, hier S. 431) und der sich auch selbst mit dem Genre des historischen Romans befasst hat (vgl. Alfred Döblin: „Der historische Roman und wir“. In: Ders.: *Aufsätze und Literatur*. Hg. von Walter Muschg. Olten, Freiburg i. Br. 1963. S. 163–180).

[9] Vogt: „Vermischte Nachrichten aus den ‚falschen Fuffzigern'“, S. 419; vgl. auch Jabłkowska: „‚Angekommen, aber wo'. Über die Vergangenheit, die nicht vergeht“, S. 98.

[10] Agnes Bidmon: „Dokufiktion – Neue Formen realistischen Erzählens in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“. In: Carsten Gansel, Peter Braun (Hg.): *Dokumentarisches Erzählen – Erzählen mit Dokumenten in Literatur, Theater und Film*. Berlin 2020. S. 103–130, hier S. 106. Siehe zu unterschiedlichen Spielarten der Dokufiktion auch die Beiträge des Sammelbands von Agnes Bidmon, Christine Lubkoll (Hg.): *Dokufiktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion*. Berlin 2022.

[11] Vgl. Ansgar Nünning: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Band 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier 1995. Siehe auch Ansgar Nünning: „Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion: Bausteine für eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorie, Typologie und Geschichte des postmodernen historischen Romans“. In: Daniel Fulda, Silvia Serena Tschopp (Hg.): *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin 2002. S. 541–569; Ansgar Nünning: „Historiographische Metafiktion als Inbegriff der Postmoderne? Typologie und Thesen zu einem theoretischen Kurzschluß“. In: Anselm Maler, Ángel San Miguel, Richard Schwaderer (Hg.): *Europäische Romane der Postmoderne*. Frankfurt/M. 2004. S. 9–35.

> Heteroreferenzialität und Autoreferenzialität, zwischen Geschichtsdarstellung und Reflexion der Geschichte sowie zwischen der Schilderung eines ereignishaften historischen Geschehens auf der diegetischen Ebene zur metafiktionalen Reflexion über geschichtstheoretische Probleme auf der extradiegetischen Ebene. Zum anderen verringern sich sowohl der Grad an Kongruenz zwischen dem jeweils entworfenen fiktionalen Geschichtsmodell und dem Wissen der Historiographie über die geschichtliche Wirklichkeit als auch die Intensität der Primär- und Erlebnisillusion.[12]

Der dokumentarische historische Roman verzichte laut Nünning weitgehend „auf metafiktionale Elemente und andere Fiktionalitätsindikatoren".[13] Dieser Argumentation folgt auch Carsten Gansel, wenn er *Landgericht* „dem Modell der ‚dominant heteroreferentiellen' Fiktionalisierung von Geschichte" zuordnet: „Krechel geht es […] um die möglichst authentische Einbettung des Geschehens in seinen historischen Kontext. […] Es geht Ursula Krechel also gerade nicht um einen autoreferentiellen […] Text".[14] Mögen in Krechels Roman die metahistoriographischen Elemente auch nicht dominieren, wie es Nünning für die historiographische Metafiktion fordert, weist *Landgericht* doch auffällig viele autoreferentielle Verweise und Metaisierungsstrategien (z. B. in Form von Metanarration und Metafiktion) auf.[15] Der Roman entzieht sich damit der Einordnung in Nünnings Typologie des historischen Romans vom dokumentarischen, also heteroreferentiellen Roman mit dominanten Verweisen auf den außertextuellen Referenzbereich, „ohne Aufmerksamkeit auf die Erzählinstanz oder die Prozesse der narrativen Strukturierung und Sinnbildung zu ziehen",[16] hin zur historiographischen Metafiktion, „deren autoreferentielle Selektionsstruktur eine ausgeprägte Dominanz der fiktionalen und metafiktionalen Elemente gegenüber Elementen der außertextuellen Realität aufweist":[17] *Landgericht* zeichnet sich vielmehr durch ein Nebeneinander sowohl

---

[12] Nünning: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, S. 257.

[13] Ebd., S. 260.

[14] Gansel: „Erinnerungskulturen zwischen Verdrängen und Vergessen", S. 37.

[15] Metaisierung wird hier im Sinne Werner Wolfs als Metaebene mit illusionsstörender Wirkung verstanden, von der aus innerhalb des gleichen semiotischen Systems Referenzen auf die Objektebene erfolgen. Mit Wolf gesprochen setzen Metareflexionen bzw. metareferenzielle Selbstreflexionen „ein Systembewusstsein (im Werk wie im Rezipienten) in jedem Fall voraus bzw. verstärken oder kreieren es […] ebenso wie die Annahme einer Ebenendifferenz zwischen Aussage und Objekt, denn sie beinhalten ihrem Wesen nach Aussagen über eben dieses System und damit Zusammenhängendes" (Werner Wolf: „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien". In: Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning, Henning Peters (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen — Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Berlin 2007. S. 25–64, hier S. 31 u. 35).

[16] Nünning: „Historiographische Metafiktion als Inbegriff der Postmoderne?", S. 16.

von hetero- als auch auto- bzw. metareferentiellen Verweisen aus, wie es Agnes Bidmon für die dokufiktionale Schreibweise postuliert hat.[18] Sie stellt heraus, dass in der „Abkehr von Darstellungsverfahren“ der Postmoderne, „die *histoire* […] wieder salonfähig“ wird und „eine Neuaufwertung gegenüber dem *discours* [… erfährt], indem in dokufiktional verfahrenden Texten beide Instanzen als *gleichberechtigt* erachtet werden“.[19] Als charakteristisch für eine dokufiktionale Schreibweise erweist sich also das Herausstellen des artifiziellen Konstruktcharakters des Textes beispielsweise „durch einen Aufbruch der Chronologie, durch die Verwendung metafiktionaler Elemente, durch ironische Distanznahme“ einerseits sowie andererseits durch eine „Ernsthaftigkeit als Haltung gegenüber dem Erzählen wie dem Erzählten gleichermaßen“, wodurch „auf die unüberbrückbare Differenz zwischen Erzählen und Erzähltem verwiesen wird“.[20] In Erweiterung von Nünnings Typologie soll Krechels *Landgericht* deshalb hier als dokufiktionaler historischer Roman gelesen werden.

Ausgehend von dieser Beobachtung gilt es im Folgenden, die in den Arbeiten über Krechels *Landgericht* bisher vernachlässigten autoreferentiellen Referenzen und Metaisierungsstrategien herauszuarbeiten und zu zeigen, dass die dokufiktionale Schreibweise im Roman selbst reflektiert wird. Dazu soll zunächst in aller Kürze die *histoire* vorgestellt werden, um einen Überblick über die raumzeitlichen Handlungsebenen zu geben. Im Anschluss sollen die autoreferentiellen und metafiktionalen Textstellen analysiert werden, um die Funktion dieser Referenzen hinsichtlich des dokufiktionalen Erzählens über die Nachkriegsgesellschaft herauszuarbeiten.

2. Ursula Krechel: *Landgericht*

Der 2017 durch das ZDF verfilmte Roman *Landgericht* erzählt in 13 Kapiteln anachronisch die Geschichte der Familie Kornitzer, die eng an die Biographien der Familie von Robert Bernd Michaelis angelehnt ist und sich auch sonst breiter Referenzen auf historische Dokumente und Archivalien bedient. Die erzählte Zeit deckt den Zeitraum zwischen den 1920er und den frühen 1970er Jahren ab und setzt bei der Rückkehr von Richard Kornitzer aus dem kubanischen Exil nach Deutschland im Jahr 1948 ein. Erzählt wird der berufliche Aufstieg des jüdisch-stämmigen, den Glauben aber nicht praktizieren-

[17] Ebd.
[18] Vgl. Bidmon: „Dokufiktion“, S. 105.
[19] Ebd., S. 109 (Herv. i. O.).
[20] Ebd., S. 116.

den Richard Kornitzer zum Gerichtsassessor (44) in der Zeit der Weimarer Republik, bis er von den Nationalsozialisten auf Grundlage des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums" entlassen wird und nach fortschreitenden Repressionen durch die so genannten Nürnberger Gesetze (248) und der Kündigung durch die private Krankenversicherung („*so ist für Juden kein Platz mehr in Deutschland*"; 274; Herv. i. O.) schließlich 1939 ins Exil nach Kuba geht. Seine Frau Claire Kornitzer verweigert die Scheidung und ist dadurch ebenfalls Repressalien ausgesetzt: Sie muss ihre Werbefilm-Firma verkaufen (vgl. 266–268). Da sie kein Visum mehr für Kuba erhält, verbringt sie die Zeit des Zweiten Weltkriegs in Berlin und in Lindau. Ihre Kinder Georg (*1932) und Selma (*1935) kann das Ehepaar noch vor Kriegsausbruch über einen Kindertransport der Quäker im Dezember 1938 nach England bringen. Als 1948 der Kontakt zu den Eltern wiederhergestellt wird, haben sich die beiden von ihren Eltern und ihren deutsch-jüdischen Wurzeln so weit entfremdet, dass eine dauerhafte Rückkehr zu den leiblichen Eltern scheitert. Richard Kornitzers Kampf um Entschädigung für das während des Nationalsozialismus erlittene Leid setzt ihn in eine mit Michael Kohlhaas vergleichbare Position, was schon das erste Motto des Romans alludiert: „Mitten durch den Schmerz, die Welt in einer so ungeheuren Unordnung zu erblicken, zuckte die innerliche Zufriedenheit empor, seine eigne Brust nunmehr in Ordnung zu sehen" (5).[21] Kurz vor seinem Tod resigniert Kornitzer in seinem Konflikt mit den Wiedergutmachungsbehörden und den immer neuen Aufforderungen, Nachweise über das erlittene Unrecht zu erbringen, und stimmt der Zahlung eines kaum nennenswerten Schadensersatzes zu (vgl. 499f.).

3. Metahistoriographische Elemente in *Landgericht*

Erzählt wird der Roman von einer heterodiegetischen Erzählinstanz mit wechselnder interner Fokalisierung auf die einzelnen Familienmitglieder (vor allem auf Richard Kornitzer), zum Teil auch mit externer Fokalisierung. Durch die collageartige Einbindung der verschiedenen historischen Quellen zeichnet sich der Roman darüber hinaus durch Multiperspektivität aus. Charakteristisch für die narrative Struktur des Romans sind – überwiegend in Klammern gesetzte – Kommentare, die das zuvor Erzählte, häufig an historische Quellen Angelehnte, aus der Gegenwart heraus bewerten oder das eigene Erzählen

[21] Kornitzer wird zwar nicht wie Kohlhaas zum „Mörder und Räuber", allerdings verbindet beide die beharrliche, das Leben dominierende Suche nach Gerechtigkeit. Das zweite Motto des Romans aus dem Johannes-Evangelium („Er kam in sein Eigentum, aber die Seinen nahmen ihn nicht auf" (5)) verweist auf die Problematik des Heimatverlustes und der Entfremdung.

selbst metahistoriographisch bzw. metafiktional reflektieren. Nicht immer ist hier eindeutig, ob es sich um nullfokalisierte Kommentare der Erzählinstanz handelt oder ob sie aus der Innensicht der Figuren beschrieben sind, weil entsprechende Marker fehlen.[22] Am Beispiel dieser Kommentare soll im Folgenden gezeigt werden, 1. wie Erzählerzeit und erzählte Zeit zueinander ins Verhältnis gesetzt werden, was die Neubewertung der Nachkriegszeit aus der erzählten Gegenwart heraus vor Augen führt, und 2. wie „im Medium des Romans jene historiographischen Probleme strukturell beleuchtet oder explizit erörtert [werden], mit denen sich die Geschichtstheorie bzw. Historik auseinandersetzt“.[23] Dabei sollen die Textstellen im Vordergrund stehen, die explizit als Erscheinungsformen von historiographischer Metafiktion bzw. von metahistoriographischer Fiktion zu lesen sind.[24]

Die Neubewertung der Nachkriegszeit aus der erzählten Gegenwart heraus findet in *Landgericht* auf unterschiedliche Weise statt. So hebt der Roman am Beispiel des Generationenkonflikts zwischen Georg und seinem Vater durch einen Erzählerkommentar die Relevanz von Zeugenschaft von historischen Ereignissen für die Gegenwart hervor, was sich in der Konstruktion des Romans in der Zeitzeugenschaft der einmontierten historischen Dokumente spiegelt. Sowohl Kornitzer als auch Georg behalten aufgrund ihrer Kriegserfahrungen eine „transitorische Existenz“ (8) bei. Das Gefühl der Heimatlosigkeit bleibt bei der Rückkehr nach Deutschland für beide bestimmend, was sich auch in der Wiederholung der ersten beiden Romansätze zeigt: „Er war angekommen. Angekommen aber wo“ (7), heißt es bei Kornitzers Ankunft am Bahnhof von Lindau, bei seinem Sohn Georg, der sich konsequent George nennt: „Er war angekommen. Angekommen aber wo?“ (503) Indem Georg nach Kornitzers Tod Informationen hinsichtlich eines Artikels in dem „Biographischen Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933“ (501) über seinen Vater verweigert, manifestiert sich der tiefe Bruch zwischen den Generationen. Die Erzählinstanz kommentiert hier wertend aus der zeitlichen Distanz heraus: „Er [Georg] verstand nicht, daß er Zeuge war, Zeuge für das Leiden und den Hochmut seines Vaters“ (508), aber auch Zeuge für die kriegsbedingte Entfremdung einer Generation von ihren Eltern, Zeuge für ein

[22] Eva-Maria Konrad, die ebenfalls kurz auf einige dieser Textstellen eingeht, hebt hervor, dass hier eine für Dokufiktion charakteristische Unsicherheit vorliegt, ob eine fiktive Erzählinstanz oder etwa die Autorin zu Wort komme. Vgl. Konrad: „‚Was aber feststand, waren ein paar Daten, Fakten‘ – Dokufiktion als Grenzfall“, S. 83f.

[23] Nünning: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, S. 284.

[24] Nünning verwendet in Anlehnung an Linda Hutcheon den Terminus der historiographischen Metafiktion, der sich durchgesetzt hat, wenngleich der Begriff der metahistoriographischen Fiktion das gemeinte Phänomen präziser beschreibt (vgl. ebd., S. 284f.; Nünning: „Historiographische Metafiktion als Inbegriff der Postmoderne?“, S. 14f.).

transgenerationelles Gefühl der „Unzugehörigkeit" (505) bzw. Wurzellosigkeit (vgl. 502). Es zeigt sich, dass erst aus der zeitlichen Distanz heraus ein Bewusstsein für die Signifikanz von Zeitzeugenschaft entsteht, die den Protagonisten selbst noch fehlt.[25] Dadurch, dass der Roman hier von den historischen Tatsachen abweicht,[26] verschiebt sich der Fokus noch stärker als in der außerliterarischen Realität auf diesen wichtigen Aspekt der Historiographie: der Erkenntnis der historischen Relevanz von (überlieferter) Familiengeschichte für das kulturelle Gedächtnis angesichts der Tatsache, dass die Erinnerungen der Kriegsgeneration biologisch bedingt aus dem kommunikativen Gedächtnis verschwinden.[27]

Eine Neubewertung von Ereignissen aus der erzählten Gegenwart heraus findet aber beispielsweise auch mit Hilfe von historischen Dokumenten statt,[28] die einen ideologische Bedeutungsverschiebungen demonstrierenden Sprachwandel herausstellen. So handelt es sich bei Kornitzers Verlust der Staatsbürgerschaft im Sprachgebrauch der Nationalsozialisten um eine „*Ausbürgerung*" (51; Herv. i. O.), die die Alliierten als Zwangsemigration anerkennen. Im Schriftverkehr mit den Wiedergutmachungsbehörden ist in den 1960er Jahren hingegen davon die Rede, dass Kornitzer *aus Deutschland ausge-*

[25] Das zeigt sich auch daran, dass die Familienmitglieder über ihre Erfahrungen während der Kriegszeit zunächst schweigen. („Er unterließ es zu fragen: Claire, wie ist es dir ergangen? Die Frage setzte eine größere Vertrautheit voraus, eine Frage, die Zeit zu einer langen, romanhaften Antwort brauchte, und vor allen Dingen Zuhörzeit, ein ruhiges, entspanntes: Erzähl doch mal" (10f.)). Das Schweigen als Strategie der Verdrängung, das sich im Roman als charakteristisch für die familiären Gefüge der Nachkriegszeit erweist, konterkariert allerdings alle Bemühungen, Geschichte zu erzählen: „Das wäre ein Roman gewesen, und Romanfiguren waren wir ja gerade nicht" (204f.).

[26] Anders als im Roman behauptet (509) gibt es im *Biographischen Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933–1945* einen wenige Zeilen langen Artikel über Robert Michaelis (vgl. Werner Röder, Herbert A. Strauss: *Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration nach 1933–1945. Band I: Politik, Wirtschaft, Öffentliches Leben*. Hg. vom Institut für Zeitgeschichte, München und von der Research Foundation for Jewish Immigration, Inc., New York. Unveränderter Nachdruck der gebundenen Ausgabe von 1980. München 1999, S. 501). Vgl. auch Arendt: „Zwischen Fiktion und Zitat", S. 329.

[27] Vgl. Aleida Assmann, Ute Frevert: *Geschichtsvergessenheit – Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart 1999.

[28] Ein weiteres Beispiel hat Christine Arendt herausgearbeitet: Philipp Auerbach überlebte den Zweiten Weltkrieg in verschiedenen Konzentrationslagern und war von 1946 bis 1951 Staatskommissar für rassisch, religiös und politisch Verfolgte. 1951 wurde er wegen des Vorwurfs der Unterschlagung von Staatsgeldern verhaftet und von ehemals nationalsozialistischen Richtern zu zweieinhalb Jahren Haft verurteilt. Arendt weist nach, dass Kornitzers Urteil zum Fall Auerbach (vgl. 189–197) die historische Einschätzung von Wolfgang Kraushaar paraphrasiert, die über das damalige Wissen der Beteiligten hinausgeht und die antisemitischen Vorurteile der westdeutschen Mehrheitsgesellschaft entlarvt (vgl. Wolfgang Kraushaar: „Die Auerbach-Affäre". In: Julius H. Schoeps (Hg.): *Leben im Land der Täter. Juden im Nachkriegsdeutschland (1945–1952)*. Berlin 2001. S. 208–218). Siehe dazu Arendt: „Zwischen Fiktion und Zitat", S. 325.

wandert" (404; Herv. i. O.) sei, was suggeriert, dass er diesen Schritt aus freien Stücken unternommen habe und nicht, um seiner Ermordung durch die Nationalsozialisten zu entgehen.[29] Die Relativierung der historischen Tatsachen, die sich aus der Bedeutungsverschiebung von ‚Zwangsemigration' zu ‚Auswanderung' ergibt, führt *Landgericht* als Beispiel an, um die Kontinuität des Antisemitismus in der deutschen Nachkriegsgesellschaft offenzulegen und „eine Positionierung dieser Realität gegenüber ebenso ein[zu]nehmen wie ein[zu]fordern."[30] Indem *Landgericht* die jeweiligen Termini aus historischen Dokumenten tradiert, stellt der Roman zum einen einen Sprachwandel heraus, der provoziert, und löst zum anderen eine Reflexion über die verwendeten Begriffe und ihre Implikationen aus. Das aufgeführte Beispiel, das hier nur exemplarisch für eine Vielzahl weiterer stehen kann,[31] übernimmt die Funktion, die vorherrschenden, überwiegend positiven Geschichtsbilder über die Nachkriegsgesellschaft (Demokratisierung, Wiederaufbau, Wirtschaftswunder) zu hinterfragen bzw. ihre Überprüfung hinsichtlich der Kontinuitäten von Antisemitismus und Marginalisierung einzufordern.[32] Der Roman greift also Themenfelder auf, die die vorherrschenden Geschichtsbilder aussparen, und trägt damit zum Wandel des kulturellen Gedächtnisses bei.

Die nun folgenden Beispiele zeigen, dass sich *Landgericht* ebenso durch Merkmale der historiographischen Metafiktion auszeichnet, indem der Roman „den Prozess der Fiktionalisierung einsehbar" macht und „nach komplexeren Verfahren der literarischen Inszenierung des Vergangenen such[t]".[33] So schildert die Erzählinstanz zunächst über mehr als zwei Seiten Kornitzers Zusammenbruch bei dem Versuch, sich kurz nach seiner Ankunft in Kuba bei einem Rechtsanwalt eine Anstellung zu verschaffen (vgl. 288–290). Daran schließt sich folgendes Zitat an:

---

[29] Gleiches gilt für die Differenz in der Wertung der historischen Ereignisse, die mit der Verwendung von „polnische[r] Knecht" bzw. „Zwangsarbeiter" (21) einhergeht. Auf diese beiden einschlägigen Beispiele verweist schon Rosa Pérez Zancas: „‚Die Flüchtlinge trugen eine Vergangenheit in sich, die keinen Ort mehr fand.' Figurationen der Nicht-Verortung im Werk von I. Keun und U. Krechel." In: Linda Maeding, Marisa Siguan (Hg.): *Utopie im Exil. Literarische Figurationen des Imaginären*. Bielefeld 2017. S. 123–138, hier S. 133.

[30] Bidmon: „Dokufiktion", S. 109f.

[31] Vgl. Gansel: „Erinnerungskulturen zwischen Verdrängen und Vergessen", S. 39, der die Verwendung des Begriffs „*pressure group*" (106; Herv. i. O.) für die Gruppe 47 und die damit einhergehende Wertung durch die Erzählinstanz diskutiert.

[32] In einer verkürzenden Rückschau könnte der „Prozess der nationalen Selbstverständigung als lineare Erfolgsgeschichte" gedeutet werden (Roxanne Narz: *Kultur im Widerstreit. Das Feuilleton der Frankfurter Allgemeinen Zeitung 1949–73*. Paderborn 2022. S. 141).

[33] Vgl. Monika Wolting: „Einleitung. Geschichte(n) erinnern – Formen ‚historisch-fiktionalen Erzählens' in der deutschsprachigen und polnischen Gegenwartsliteratur nach 1989". In: Dies. (Hg.): *Neues historisches Erzählen*. Berlin 2019. S. 9–13, hier S. 12.

> Selma berichtete viele Jahre später von einem anderen Nervenzusammenbruch. Ihr Vater sei aus Kuba zunächst nach Berlin gereist. Und als er die Zerstörungen der Stadt gesehen habe, sei er zusammengebrochen und habe in einer Klinik behandelt werden müssen. *Aber woher wusste sie das?* Nur ihr Vater konnte ihr das gesagt haben. Aber er war doch von Havanna nach Lindau gereist. Hatte er einen Umweg über Berlin gemacht? *Das schien nicht glaubwürdig* – […] Daß die Ankunft in Havanna, weißes Schiff, blauer Himmel, am Ziel der Flucht, ihren Vater durchgerüttelt und entsetzt hatte, daß er am Ende war ganz am Anfang, konnte sie sich nicht vorstellen, *und so mußte sie wohl oder übel oder unbewußt den Familienroman umdichten, niemand konnte ihr widersprechen, wollte ihr widersprechen.* Und war es nicht auch gleichgültig, wann und wo ihr starker, vernünftiger Vater einen Nervenzusammenbruch erlitten hatte? *Es soll auch nur beiläufig erwähnt werden.* (291; Herv. M. S.)

Dieses Zitat betont über die Relativierung der Gültigkeit von Erinnerungen die „Kluft, die zwischen vergangenen Ereignissen und deren retrospektiver Aneignung, Rekonstruktion und Darstellung durch die Historiographie besteht".[34] Die im Roman zuvor geschilderte Situation, der Zusammenbruch Kornitzers bei Ankunft im Exil, wird von Selma auf die Rückkehr ins zerstörte Nachkriegsdeutschland übertragen, weil ihr ein Zusammenbruch des Vaters angesichts der Trümmer plausibler erscheint als kurz nach seiner Rettung nach Kuba. Selmas Erinnerungen zeigen sich hier als subjektabhängige Konstrukte, die ihre Versuche offenlegen, die Familiengeschichte zu rekonstruieren. Allerdings lässt sich Selmas Version der Geschichte nicht mit dem Reiseweg des Vaters in Einklang bringen, so dass sich hier die Unzuverlässigkeit von Rekonstruktionen der Vergangenheit mittels Erinnerungen zeigt.[35] Damit reflektiert *Landgericht* die Bedingungen der Geschichtsschreibung, Widersprüche in der Rekonstruktion von Geschichte mittels Erinnerungen sowie die Unzuverlässigkeit einer historischen Wahrheit und vollbringt so „neben der metareferentiellen auch eine dezidiert meta[]historiographische Reflexionsleistung".[36]

Der Verweis auf das Genre Familienroman lässt sich darüber hinaus als metafiktionales Element verstehen: Selmas ‚Umdichtung' der Familienge-

[34] Nünning: *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, S. 284.

[35] Die Frage nach der Unzuverlässigkeit von Selmas Erinnerungen thematisiert der Roman auch an anderer Stelle explizit, wenn Kornitzer seinem Sohn einen Brief schreibt, um Selmas Aussagen durch ihn beglaubigen zu lassen. Dieser bestätigt Selmas Erinnerungen: „Es fiel Kornitzer schwer, Selma zu glauben. Übertrieb sie nicht maßlos, malte sie nicht alles schwarz, was auch grau oder in Pastelltönen hätte skizziert werden können?" (168f.).

[36] Stephanie Catani: „‚Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument.' Zum historisch-fiktionalen Erzählen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur". In: Monika Wolting (Hg.): *Neues historisches Erzählen*. Göttingen 2019. S. 15–37, hier S. 26.

schichte steht unter dem Zeichen der Fiktion und betont ihre Deutungsmacht in der Konstruktion des ‚Romans', die auch Ruth Barnett in der autobiographischen Rekonstruktion ihrer Kindheitserinnerungen zusteht. Bei *Landgericht* wiederum handelt es sich explizit um einen (Familien-)Roman, der die Geschichte der Familie Michaelis fiktionalisiert. Mit anderen Worten: In *Landgericht* findet eine Kommentierung der dokufiktionalen Schreibweise des Romans selbst statt, indem die Auswahl, Anordnung und Aufbereitung des dokumentarischen Materials zu einem Roman autoreferentiell zum Thema gemacht werden. Dies zeigt sich auch in einer Reflexion aus der Innensicht des Ehepaars Kornitzer:

> Anonymisierung, Geheimhaltung war das eine, Vergessen und Verdrängen und das Umwidmen der Motive war das andere, das eine Biographie ausmachte. Hatten sie selbst eine Biographie? Oder war schon das Wort in Zweifel zu ziehen? Hinter die Stirnen und hinter die Motive blickte niemand, die Geschichte, auch die der Personen, schwieg. (384)

Landgericht lenkt auch hier die Aufmerksamkeit zum einen auf die eigene Literarizität, was die erzählstrukturelle Anlage und das nichtlineare Erzählen zusätzlich unterstreichen, und zum anderen explizit auf die Schwierigkeiten, die mit dem Erzählen von Lebensgeschichte einhergehen.

Aber auch die Offenlegung von „literarischen Konventionen von Fiktion in rückbezüglicher Weise"[37] steht in *Landgericht* über metafiktionale Elemente im Fokus, wenn der Protagonist ein Bewusstsein davon zu haben scheint, Teil eines fiktionalen Textes zu sein: „Am Abend […] kam ihm sein Leben wie ausgedacht vor. Als hätte er gar keinen Charakter und kein Leben, sondern wäre eine hin- und hergeschobene Figur, die sich zu dieser passiven Bewegtheit vorzüglich eignete" (84).[38]

Das folgende Zitat zeigt über die von der Erzählinstanz gestellten Fragen, dass eine kritische Beschäftigung mit dem historischen Material stattfindet:

> In seiner [Kornitzers; M. S.] Personalakte finden sich in dieser Zeit die Einträge: *Dr. Kornitzer fühlt sich in seiner Eigenschaft als rassisch Verfolgter zurückgesetzt; zwischen ihm und seinen Kollegen haben zeitweise Spannungen bestanden, bei denen vielleicht persönliche Empfindlichkeit eine Rolle spielt.* Und: *Der Gesundheitszustand des Richters, der etwas massig wirkt, war in letzter Zeit mehrfach gestört.* Hatte das Justizministerium seinem Vorgesetzen, dem Landgerichtspräsidenten, seinen Antrag weitergereicht und um Stellung-

[37] Nünning: „Von der fiktionalisierten Historie zur metahistoriographischen Fiktion", S. 548.

[38] Vgl. auch: „Und er konnte sich selbst als eine Romanfigur vorstellen […]" (68); „Es war ihm unmöglich, sich als Teil einer großen (kollektiven) Erzählung zu begreifen" (46).

> nahme gebeten? Vermutlich. […] Warum steht etwas über seinen Leibesumfang in seiner Akte? Wen geht das etwas an? Sind solche Eintragungen in einer Personalakte überhaupt erlaubt? Vermutlich nicht. Nein, gewiß nicht. (416f.; Herv. i. O.)[39]

Die Erzählinstanz zeigt sich hier explizit als Vermittler der historischen Quellen, indem diese kommentiert oder hinterfragt werden, und konstruiert über die Auswahl und Anordnung des Quellenmaterials das vermittelte Narrativ. Die Fragen der Erzählinstanz leiten eine Reflexion über die Parteilichkeit von historischen Quellen ein und stören die Geschehensillusion, während die Erzählillusion in den Vordergrund tritt. Aus der erzählten Gegenwart heraus implizieren die Fragen eine Reflexion bzw. Wertung der historischen Dokumente („wer soll das glauben?", 435), indem die Perspektivgebundenheit der Rezipienten dieser Dokumente vor Augen geführt wird – eine eindeutige Rekonstruktion der Ereignisse auf Grundlage des vorhandenen Quellenmaterials ist nicht möglich, sie muss letztlich spekulativ bleiben.

Auch die Zufälligkeit der historischen Überlieferung bzw. die Schwierigkeiten bei der Aneignung und Rekonstruktion von Geschichte problematisiert der Roman über Kommentare der Erzählinstanz: „[V]ielleicht hofft sie auf die Hilfe ihres Juristen-Mannes" (29), „[w]ar [der Brief] deshalb erhalten geblieben?" (109), „warum waren [die Vernehmungen] nicht dokumentiert?" (439) Die Authentizität, die das Zitieren von historischen Dokumenten erzeugt – das zeigt die Wiederholung des Adverbs ‚vermutlich' –, wird durch Fragen konterkariert, die auf die Unsicherheit von historischen Quellen hinweisen, was ein stetiges Oszillieren zwischen Geschehens- und Erzähllillusion zur Folge hat. Die Erzählinstanz verschweigt oder füllt Lücken in der Geschichtsschreibung nicht,[40] sondern stellt diese explizit heraus und weist so auf den Konstruktionscharakter des Textes, aber auch der Geschichtsschreibung hin:

> Und er [Kornitzer; M. S.] zitierte: *Niemand darf wegen seines Geschlechtes, seiner Abstammung, seiner Rasse, seiner Sprache, seiner Heimat und Herkunft, seines Glaubens, seiner religiösen und politischen Anschauungen benachteiligt oder bevorzugt werden*. Kornitzer machte eine kleine Pause, blätterte im Grundgesetz und schob dann den Artikel 97 des Grundgesetzes nach: *Die Richter sind unabhängig und nur dem Gesetze unterworfen*. […] Landgerichtsdirektor Zeh erhob sich […]. Für kurze Zeit hielt er sich noch im Beratungszimmer

[39] Vgl. ein ähnliches Beispiel *Landgericht*, S. 466f.

[40] Vgl.: „(Woher weiß er [Kornitzer] von Vergünstigungen? Mit wem steht er in Kontakt? Was liest er in der untätigen Zeit?)" (46f.). Ähnliche Beispiele für Fragen, die die historischen Hintergründe hinterfragen, durchziehen den Roman. Vgl. u. a. *Landgericht*, S. 76, 466f., 499.

> auf. Sprach er mit den dort Anwesenden über den Vorfall? Das ist nicht bekannt. Telephonierte er mit dem Landgerichtspräsidenten? Setzte er sich sogleich mit dem Oberlandesgericht in Koblenz in Verbindung? Auch das ist nicht bekannt, aber stark zu vermuten, denn die Ereignisse überschlugen sich. (427f.; Herv. i. O.)

Die Textstelle ist deshalb so zentral, weil Kornitzers „Tat“ (424), das Verlesen des 3. und 97. Artikels des Grundgesetzes, als „*Verstoß gegen Dienstpflichten*“ (443; Herv. i. O.) gewertet wird und seinen vorzeitigen Eintritt in den Ruhestand einläutet, nachdem er schließlich noch die Position des Senatspräsidenten am Oberlandesgericht Koblenz erhält. Als Reaktion auf die ‚Tat‘ Kornitzers finden sich in *Landgericht* in den Text einmontierte Schreiben, die multiperspektivisch aufzeigen, wie der Vorgang von den Zeitgenossen interpretiert wurde (vgl. 429–444). Gleichzeitig zeigt sich in dem oben angeführten Zitat der dezidierte „Prozess der imaginativen [historiographischen] Rekonstruktion von Vergangenheit“,[41] indem es offenlegt, dass über das, was die Geschichtsschreibung nicht überliefert, in der erzählten Gegenwart nur spekuliert werden kann. Hier stellt der Text die Probleme heraus, die sich für die Erzählinstanz in der Funktion des Spurensuchers, des Autors bzw. des Historikers in der Arbeit mit den historischen Dokumenten ergeben. In der für *Landgericht* charakteristischen Verbindung von historisch überliefertem und fiktivem Material, von Auto- und Heteroreferenzialität erzeugt der Roman eine „Oszillation der Relation von Fakt und Fiktion“[42] und stellt den Prozess der Rekonstruktion von Vergangenheit ebenso heraus wie die Artifizialität des Erzählens.

4. Fazit

Der Roman *Landgericht* zeigt, dass die literarische Aufarbeitung der unmittelbaren Nachkriegszeit noch nicht abgeschlossen ist:[43] Mit dem historisch belegbaren, aber fiktionalisierten Text über die Familie Kornitzer/Michaelis schreibt der Roman das Schicksal von bisher marginalisierten Personengruppen in die kollektive Erinnerung ein: den jüdischen Remigranten und den (nicht nur jüdischen) Kindern, die über die Kindertransporte zwar in Sicherheit gebracht, aber von ihren Familien (auch über die Kriegszeit hinaus) getrennt wurden. In Anschluss an Adornos Beobachtung vom „Nachleben des Faschismus in der Demokratie“[44] betont der Roman die Kontinuität von nationalsozialistischen Biographien in der Nachkriegszeit. Die ersten Nachkriegs-

[41] Nünning: „Historiographische Metafiktion als Inbegriff der Postmoderne?“, S. 13.
[42] Bidmon: „Dokufiktion“, S. 119.
[43] Zu diesem Ergebnis kommen auch Binnert/Dittrich: „Zwischen ‚Fakt‘ und Fiktion“, S. 366.

jahre markieren, das zeigt das Schicksal Kornitzers, keine ‚Stunde Null', keinen ‚Kahlschlag', sondern einen fortgesetzten unterschwelligen Antisemitismus. Der Roman fällt folgendes Urteil, das einer gegenwärtigen Einschätzung der Nachkriegszeit entspricht und über das zeitgenössische Figurenwissen hinausgeht: „Dass diejenigen, die gelitten haben wegen ihrer Überzeugungen, in der neuen Gesellschaft von neuem an den Rand gedrängt worden sind, ihre Überzeugungen verbergen oder verschweigen müssen, gehört zu den unbefriedigenden Ergebnissen der Bundesrepublik." (483) Ganz in diesem Sinne problematisieren und modifizieren auch die metafiktionalen und metahistoriographischen Elemente in *Landgericht* das Geschichtsbewusstsein bzw. das Schreiben über die Nachkriegszeit.

Kennzeichnend für Krechels *Landgericht* ist eine dokufiktionale Schreibweise: Historische Quellen finden Eingang in den Text und sind durch kursive Hervorhebungen dezidiert als Zitate ausgestellt. In der Forschung über den Roman ist überwiegend in einer Art Faktencheck gezeigt worden, bei welchen Details es sich um Fakten oder Fiktion handelt. Dass der Text das eigene Erzählen kommentiert und somit den Konstruktionscharakter des dokumentenorientierten Erzählens von Nachkriegsgeschichte reflektiert, ist hingegen bisher vernachlässigt worden. Die vorliegende Analyse hat gezeigt, dass sich *Landgericht* ebenso wie durch dokumentarische auch durch explizite metahistoriographische und metafiktionale Elemente auszeichnet. Der Roman problematisiert eine Vielzahl von Schwierigkeiten, die mit der Rekonstruktion und dem Erzählen von Geschichte einhergeht und zwar unter Berücksichtigung des unsicheren Status von historischen Quellen, ihrer Neubewertung aus der zeitlichen Distanz durch die Erzählinstanz, die die Funktion des Spurensuchers bzw. des Vermittlers von Geschichte übernimmt, sowie der narrativen Struktur, in der sich die Erzählung konkretisiert.

[44] Theodor W. Adorno: „Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit [1959]". In: Ders.: *Gesammelte Schriften Band 10: Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe, Stichworte, Anhang*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1977. S. 555–572, hier S. 555f.

Bärbel Westphal

Entheimatet. Zwangsarbeiterkind im Nachkriegsdeutschland in Natascha Wodins *Irgendwo in diesem Dunkel* (2018)

1. Einleitung

Die Nachkriegszeit in Deutschland ist nicht nur eine Geschichte von Trümmern, Entnazifizierung, Wiederaufbau und dem Wirtschaftswunder, sondern auch von Menschen, die durch die Wirren des Krieges an den Rand der Gesellschaft gedrängt wurden. In Natascha Wodins autofiktionalem Werk *Irgendwo in diesem Dunkel* von 2018 geht die Thematik von der Situation ehemaliger Zwangsarbeiter aus dem Osten aus, die nach Kriegsende erst recht gehasst wurden und deren Existenz in der Nachkriegszeit massiv verdrängt wurde. Die Ich-Erzählerin beschreibt rückblickend ihre randständige Kindheit und Jugend von den 1940ern bis in die 1960er hinein in einer bei Nürnberg liegenden kleinen Stadt. Wodins eigener Geburtsort ist Fürth, sie wird dort 1945 geboren. Wodin knüpft mit der Thematik an vorangegangene Romane an, die jeweils unterschiedliche Aspekte ihrer Lebensgeschichte beleuchten, so an *Die gläserne Stadt* von 1983, in der sie abgesehen von Teilen ihrer Kindheitsgeschichte die Berufstätigkeit als Übersetzerin in Russland und ihre Verbindung zu einem russischen Schriftsteller schildert. Parallelen ergeben sich auch mit *Einmal lebt ich* von 1989, wo damals schon der Vater porträtiert wurde. Der Vater hat eine bewegte Lebensgeschichte, die in *Irgendwo in diesem Dunkel* nachgezeichnet wird. Er war ursprünglich Buchhalter und Ehemann einer jüdischen Frau mit zwei Töchtern – sie waren vermutlich dem Holocaust zum Opfer gefallen. Mehr erfährt die Erzählerin darüber nicht, denn auch der Onkel, den sie später auffindet, schweigt sich aus. Nach dem Zerfall der ersten Familie geht der Vater mit seiner neuen jungen Frau auf die Flucht und wird in die Zwangsarbeit nach Deutschland getrieben.

Ein Zusammenhang findet sich auch mit Wodins preisgekröntem dokumentarischen Erfolgsroman *Sie kam aus Mariupol* (2017), in dem das Schicksal der Mutter genauer verfolgt wird. Erst als 67-Jährige kann Wodin das Leben ihrer Mutter nachzeichnen, deren Hintergrund ihr durch die zunächst versuchsweise begonnene Suche auf einem Genealogieportal im Internet zugäng-

lich wird. Es stellt sich heraus, dass die Mutter aus einer wohlhabenden, teils adligen und dann enteigneten ukrainisch-italienischen Familie kommt. Am Beispiel dieser Familie wird zugleich die gesamte Gewaltgeschichte des Ostens gerafft dargestellt. Zusammen mit dem um 20 Jahre älteren Ehemann flieht die Mutter aus unhaltbaren Verhältnissen und gerät mit ihm kurz danach in die erniedrigende Zwangsarbeit für den Rüstungsbetrieb der Firma Flick in Leipzig in Deutschland, einem Land, in dem man ihnen eine bessere Zukunft versprochen hatte. Das Schicksal der gepeinigten Familie wird ein Jahrzehnt nach dem Krieg mit dem tragischen Selbstmord der Mutter besiegelt.

Die narrative Struktur von *Irgendwo in diesem Dunkel* lässt mehrere Perspektiven aus dem vorhergehenden Fundus einfließen und ist nicht chronologisch angelegt. Die Erzählerin arbeitet mit Vor- und Rückblicken und drei Erzählsträngen: der Jetztzeit 1989, dem Jahr, in dem der Vater fast 90-jährig verstirbt, der Vorgeschichte des Vaters und der Eltern bis 1945, sowie der eigenen Kindheit und Jugend ab 1945 bis in die 1960er hinein. So beginnt der Text 1989 mit dem Blick auf das Neubaugebiet, das die nun abgerissenen „Häuser", so nannte man die einfachen Blöcke für die Heimatlosen, ersetzt hat. Bei Wodin stehen sie immer in Anführungszeichen, es sind aus ihrer Sicht Behausungen, keine Häuser, es ist ein geächtetes Wohnviertel. Dieser im Text nicht benannte Ort stellt mit größter Wahrscheinlichkeit Forchheim dar, denn dort liegt die Wohnsiedlung der ehemaligen *displaced persons* dieser Region.

2. Erzählen von der Nachkriegszeit

Natascha Wodins Romane sind autobiographisch und autofiktional zugleich. Dementsprechend trägt das vorliegende Werk keine Genrebezeichnung. Nach Isabella von Treskow balanciert Wodin „auf dem Grat zwischen Autobiographie und Fiktion".[1] Da Wodins Texte aber „paratextuell [nicht] als Autobiographien bezeichnet" werden, so Weertje Willms, seien ihre „Bücher ganz offensichtlich aus dem Stoff des eigenen Lebens geschöpft […], aber doch mit dem Ziel ‚Belletristik' zu verfassen".[2] Doch auch die Bezeichnung Roman ist auf dem Umschlag nicht zu finden, womit Wodins Text sich in die Reihe der autofiktionalen Gegenwartsliteratur einschreibt, die nach Heribert Tommek und Christian Steltz eine „Umwertung der Autobiographie mit Mitteln der literarischen

[1] Isabella von Treskow: „Fremdheitserfahrung und Fremdheitseffekte bei Natascha Wodin und Hélène Cixous". In: Heribert Tommek, Christian Steltz (Hg.): *Vom Ich erzählen. Identitätsnarrative in der Literatur des 20. Jahrhunderts.* Frankfurt/M. 2016. S. 212–232, hier S. 212.

[2] Weertje Willms: „Natascha Wodin – autobiografisches Erinnern zwischen Russland, Ukraine, Sowjetunion und Deutschland". In: *Acta Germanica*. 50, 2022. S. 258–270, hier S. 260.

Fiktionalisierung" darstellt.[3] Das Fiktive an Wodins Texten ist indessen nicht nur grundlegend poetologisch zu verstehen, sondern auch dem Umstand geschuldet, dass sie selbst thematisiert, wie wenig sie von ihrer eigenen Herkunft und der Vergangenheit überhaupt weiß und demnach Vermutungen anstellen und Lücken füllen muss. Gudrun Heidemann spricht von der grundsätzlichen „Latenz" in Darstellungen vergangener Traumata und „familiärer Erinnerungslücken".[4] Im vorliegenden Werk sind indessen Erinnerung und Rekonstruktion sich ergänzende Größen. Der typische Erzählton Wodins, der trotz der häufig vorkommenden Brutalität geschilderter Ereignisse poetisch überformt und eingängig lesbar bleibt, entsteht durch die reflektierende Distanz, die das pendelnde Erzählen zwischen dem erlebendem und dem erzählendem Ich grundsätzlich ausmacht. Für Paul de Man rückt die Autobiographie „in die Nähe einer Fiktion", aber „eine Situation, die dem Autor von außen durch die Geschichte oder die Tradition aufgezwungen und daher (für ihn) nicht fiktional ist, … lässt im Leser den Eindruck einer *genetischen* Kausalität entstehen".[5] Die Situierung der Protagonistin in einer Nachkriegswelt, die durch historische Quellen verbürgt ist, lässt sich dergestalt mit einer kontextuellen Sichtweise auf das Textgeschehen vereinbaren, dass die geschichtliche Folie einen Erklärungshorizont für die dargestellte Welt bieten kann.

Das bei Wodin beschriebene Nachkriegsdeutschland lässt sich mittels sozialer Umstände, anhand topologischer, historischer und kulturspezifischer Merkmale ablesen. Es gibt aber auch Lücken in der Wahrnehmung des erlebenden Ichs, was auf das geringe Alter und Unwissen der Hauptfigur zurückzuführen ist. Dieser Umstand wird rückblickend vom erzählenden Ich thematisiert, denn die Ich-Erzählerin weiß zum Zeitpunkt ihrer Adoleszenz nichts von der faschistischen und verbrecherischen Vergangenheit Deutschlands. In diesem Land anzukommen und integriert zu werden ist aufgrund ihrer eingeengten Wahrnehmung ihr höchster Wunsch. Indem sie in einer historischen Ausnahmesituation aufwächst und lange uninformiert bleibt, sind ihr auch die besonderen Bedingungen der Nachkriegszeit nicht bekannt, die sie als solche gar nicht erkennen kann. Die Schilderung der Nachkriegszeit bietet in diesem Text deshalb einen ausnehmend individuellen und quasi geschichtslosen

[3] Heribert Tommek, Christian Steltz: „Vom Ich erzählen. Identitätsnarrative in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Einleitung". In: Dies. (Hg.): *Vom Ich erzählen,* S. 7–26, hier S. 11.

[4] Gudrun Heidemann: „Eingeblendete NS-Opfernarrative: Generationsübergreifende Latenz-Effekte in Literatur (Rymkiewicz, Wodin) und Comic (Hoven)". In: Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hg.): *Medien und kulturelle Erinnerung. Opfernarrative in transnationalen Kontexten.* Bd. 3. Berlin, Boston 2020. S. 21–48, hier S. 24.

[5] Paul de Man: „Autobiographie als Maskenspiel". In: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen.* Hg. von Christoph Menke. Frankfurt/M. 1993. S. 131–146, hier S. 133. Auslassung und Kursivierung im Original.

Blick auf die gesellschaftlichen Verhältnisse und ihre eigene Position in ihr, solange das erlebende Ich das Wort führt.[6]

Das Dunkel der Vorgeschichte bei Wodin wird zwar – vor allem im Hinblick auf den Vater – teilweise erhellt, es wird aber auch mit der Perspektivlosigkeit ihrer Kindheit und Jugend verbunden. Sie beschreibt Erlebnisse in der deutschen Nachkriegsgesellschaft, die nicht nur in finsteres Schweigen verfallen ist, sondern auch, wenn überhaupt, über die gerade überstandene Zeit vor allem Kriegsmythen und Desinformation verbreitet. Als Nachfahrin von Russen, die den Krieg angezettelt haben sollen, wird die Ich-Erzählerin angefeindet und ausgestoßen, denn die Ideologie der NS-Gesellschaft wirkt weiter nach. Wohnverhältnisse und Kinderfürsorge waren damals für die meisten prekär; für die Protagonistin stellen sich aber besondere Schwierigkeiten ein, da der Vater nach dem Suizid der jungen Mutter die Zehnjährige und ihre jüngere Schwester in wechselnde Obhut gibt. Selbst reist er mit einem so genannten Don-Kosakenchor durch ganz Europa. Erst als sein Alkoholismus eskaliert, nimmt er die Kinder wieder zu sich, vernachlässigt und drangsaliert sie aber auf brutalste Weise. Für die Erzählerin stellt sich in diesem Text das Problem der eigenen Identitätssuche und des Überlebens zwischen dem dysfunktionalen Zuhause und einem Deutschland, das sich in sich selbst zurückzieht. Es ist zudem ein zerrissenes Land, wo sich veraltete Strukturen und bis dato vorherrschende und noch nicht abgelegte Denkweisen mit einer sich schnell entwickelnden Modernität überschneiden.

3. Historischer Kurzabriss

Die Zahl ausländischer Zwangsarbeiter in der deutschen Kriegsgesellschaft wird nach Jens-Christian Wagner auf etwa 13 Millionen geschätzt.[7] Sie unterlagen strengen Vorschriften im Sinne der nationalsozialistischen Rassenhierarchie. Nord- und Westeuropäer standen an der Spitze der Pyramide, slawische Arbeitskräfte galten „als rassisch minderwertig und waren deshalb rechtlos", während den Juden und Sinti „die NS-Ideologie das Lebensrecht absprach".[8] Alle Gruppen mussten Abzeichen der Herkunft tragen, wurden stark diskrimi-

[6] Die Dauer der Nachkriegszeit lässt sich nicht fest umreißen, nach Wolfgang Brenner kann sie aber zwischen 1945 und 1965 abgesteckt werden, denn sie wird „ganz offiziell erst in den sechziger Jahren als beendet erklärt. […]. Nämlich zwanzig Jahre nach Kriegsende, am 10. November 1965, als Ludwig Erhard zu Beginn seiner zweiten Kanzlerschaft dies in seiner Regierungserklärung behauptete". Wolfgang Brenner: *Zwischen Ende und Anfang. Nachkriegsjahre in Deutschland.* München 2016. S. 14.

[7] Jens-Christian Wagner: „Zwangsarbeit im Nationalsozialismus – ein Überblick". In: Volkart Knigge, Rikola-Gunnar Lüttgenau, Jens Christian Wagner (Hg.): *Zwangsarbeit. Die Deutschen, die Zwangsarbeiter und der Krieg.* Essen 2012. S. 182–195, hier S. 182.

[8] Ebd., S 183.

niert und brutal behandelt.[9] Der Umgang mit Deutschen war abgesehen von der Zusammenarbeit am Arbeitsplatz strikt untersagt. Auch durften sie z. B. keine öffentlichen Verkehrsmittel nutzen.[10] Es wurde auch darauf hingewiesen, dass der Ausländereinsatz als Massenphänomen von der einheimischen Bevölkerung kaum zu übersehen war.[11] Ein Großteil der einheimischen Arbeitskräfte war ja eingezogen. In Industrien, im Bergbau, in vielen Betrieben und in der Landwirtschaft gab es einen hohen Ausländeranteil. Sie „machten damit 22 % der Beschäftigten aus. In der Landwirtschaft […] erreichte der Ausländeranteil unter den Beschäftigten 1944 sogar 46,4 %".[12]

Die Zwangsarbeiter wurden in Lagern, in primitiven Baracken untergebracht und Wagner weist darauf hin, dass „das gesamte Reichsgebiet […] mit einem dichten Lagernetz überzogen [war], das bis in die kleinsten Ortschaften reichte. Die Lager und ihre Insassen gehörten damit zum Kriegsalltag der deutschen Bevölkerung".[13] Die deutsche Wirtschaft und Industrie konnte deshalb auch in den Kriegsjahren weiter florieren, denn „das Wunder der Steigerung in der deutschen Rüstungsproduktion" ist „fast ausschließlich dem massiven Einsatz von Zwangsarbeit" zu verdanken.[14] Nicht zu vergessen sind die vielen Todesopfer in dieser Gruppe zu jener Zeit.[15] Trotz der unübersehbaren Anwesenheit aller dieser Verschleppten im Land ging das Gros der deutschen Bevölkerung offenbar geflissentlich über deren Existenz hinweg. Als die ersten alliierten Bombenangriffe kamen, kümmerte man sich hauptsächlich um das eigene Davonkommen. Außerdem, so Wagner, war die „Ablehnung des ‚Bolschewismus' und generell der ‚Russen', auch in solchen Bevölkerungskreisen verbreitet […], die dem Nationalsozialismus eher distanziert gegenüberstanden".[16] Diese Denkmuster sollten noch lange nachwirken, zur Verdrehung und Verfälschung historischer Tatsachen beitragen und im Kalten Krieg wieder aktualisiert werden.

---

[9] Es gab die „Kennzeichnungspflicht mit ‚Volkstumsabzeichen'. Polen mussten deutlich sichtbar ein ‚P', Ostarbeiter ein ‚OST' tragen" (Elsbeth Bösl, Nicole Kramer, Stephanie Linsinger: „Die vielen Gesichter der Zwangsarbeit". In: Andreas Heusler, Mark Spoerer, Helmuth Trischler (Hg.): *Rüstung, Kriegswirtschaft und Zwangsarbeit im „Dritten Reich"*. München 2010. S. 149–162, hier S. 154).

[10] Ebd., S. 154.

[11] Vgl. ebd., S. 153.

[12] Ebd., S. 151.

[13] Wagner: „Zwangsarbeit", S. 189.

[14] Andreas Heusler, Mark Spoerer, Helmuth Trischler: „Rüstung uns Zwangsarbeit im ‚Dritten Reich'. Eine Einführung". In Dies.: *Rüstung*. S. 1–14, hier S. 7.

[15] „Insgesamt starben […] zwischen 1933 und 1945 etwa 2,7 Millionen Zwangsarbeiter an den Folgen von auszehrenden Arbeitsbedingungen, Hunger, Mord, unzureichenden hygienischen Bedingungen, mangelnder medizinischer Betreuung sowie Misshandlungen durch deutsche Aufsichtskräfte" (Wagner: „Zwangsarbeit", S. 191).

[16] Ebd.

4. Die frühe Nachkriegszeit

Nach dem Krieg waren die heimatlosen Ausländer auf einen Schlag eine Belastung. Sie wurden mit dem englischen Begriff *displaced persons* benannt; Menschen also, die in der deutschen Kriegsindustrie unter unmenschlichen Bedingungen hatten mitarbeiten müssen und sich nun am falschen Ort befanden. Die „organisierte Meisterleistung der Alliierten", so Wagner, bestand 1945 darin, die Versorgung und Repatriierung der ehemaligen Zwangsarbeiter sicherzustellen: „Bereits im September 1945 waren 80 % der westeuropäischen und polnischen ehemaligen Zwangsarbeiter in ihre Heimat zurückgekehrt".[17] Schwieriger war es für die sowjetischen, die in „ihrer stalinistisch regierten Heimat unter Generalverdacht der Kollaboration mit den Deutschen standen".[18] Etliche kamen in Arbeitslager, andere wurden in die Rote Armee einberufen und viele kamen im Gulag um.[19] In Wodins Text wird dies so formuliert:

> Sowjetische Zwangsarbeiter werfen sich westlichen Alliierten zu Füßen und flehen darum, sie in Deutschland bleiben zu lassen oder zu erschießen. Andere haben sich bereits an Barackenbalken erhängt – aus Angst vor Stalins Rache. […] Nur wenige schaffen es, sich der Zwangsrepatriierung zu entziehen und in Deutschland zu bleiben.[20]

Diese Beobachtung entspringt nicht Wodins eigener Erinnerung, war sie damals doch gerade erst geboren. Hier, wie an vielen anderen Stellen, greift das erzählende Ich ein, so dass die nachträgliche Recherche deutlich wird. Wodins Eltern konnten wohl durch amtliche Nachsicht in Deutschland bleiben. Sie hatten ihren letzten Aufenthaltsort mit Krakau angegeben. Das war eine Lüge, die den Behörden sogar bekannt war, aber sie durften bleiben, da Polen nicht zwangsrepatriiert werden mussten. Die in Deutschland Verbliebenen aber und deren Kinder waren Paria, unerwünscht und ausgegrenzt. Sie stellen in der Nachkriegszeit das schlechte Gewissen der Nation dar, denn „kein anderes Verbrechen war auf einer derart breiten gesellschaftlichen Basis begangen worden wie das der Zwangsarbeit".[21] Das schlechte Gewissen der Deutschen, wo es denn bestand, wurde in den Nürnberger Prozessen gegen die Hauptschuldigen zunächst stellvertretend befriedet: „Mit dem erhofften schnellen Prozess und dem anschließenden Tod der Bande sei die Sache kurz und

[17] Ebd., S. 193f.
[18] Ebd., S. 194.
[19] Vgl. ebd.
[20] Natascha Wodin: *Irgendwo in diesem Dunkel*. Hamburg 2022. S. 184. Im Folgenden stehen die Seitenangaben aus der Primärliteratur direkt nach dem Zitat in Klammern.
[21] Wagner: „Zwangsarbeit", S. 195.

schmerzlos für alle erledigt, und man könne sich ungestört den Aufgaben des Alltags widmen, der bedrückend genug sei".[22] Dass die Deutschen nicht miteinander abrechnen wollten, sich „gegenseitig die Naziverbrechen verziehen" und die Überzeugung vertraten, „dem Nationalsozialismus wie einem betäubenden Gift zum Opfer gefallen zu sein",[23] ist der Hintergrund für die bei Wodin geschilderten Verhältnisse, die für sie und alle anderen in ähnlicher Situation als eine undurchdringliche Mauer der Abwehr erscheinen musste.

5. Wohnungsnot und Wiederaufbau

Frühkindliche Erinnerungen und rekonstruierte Geschehnisse lassen die prekäre Wohnsituation der Familie nach Kriegsende erkennen. Als die russischen Besatzungstruppen den Osten Deutschlands einnehmen, flieht die Familie weiter gen Westen und landet bei Nürnberg, wo sie sich in einem unverschlossenen Lagerschuppen einnistet, in dem sie dank des freundlichen Fabrikbesitzers tatsächlich länger unterkommt. Es ist *displaced persons* eigentlich nicht erlaubt, den Wohnort frei zu wählen. Sie werden schließlich auch von den Amerikanern entdeckt, die aber zunächst davon absehen, sie in das berüchtigte Valka-Massenlager für *displaced persons* einzuweisen, da sie die schöne Stimme des Vaters entdecken, der nun die amerikanischen Soldaten mit russischen Volksliedern unterhält und dafür in Naturalien bezahlt wird.[24] Die Familie ist also in dieser Situation gut versorgt. Die Alliierten hatten gleich 1945 ausdrücklich betont, dass sie die „*Displaced persons und ehemalige Kriegsgefangene […] mit angemessener Nahrung, Kleidung, Unterkunft, sowie medizinisch und finanziell versorgen*" würden.[25] 1950 hat das unkontrollierte Leben im Schuppen für die Familie allerdings ein Ende, indem sie schließlich mit 4000 anderen Bewohnern doch in einer Lagerhölle landen, die noch schlimmer ist. Sie ziehen dort in eine Baracke ein:

> Die Baracke, in dem wir ein Zimmer bekommen, ist in noch schlechterem Zustand als unser Schuppen. Das verzogene Fenster schließt schlecht, der Ofen raucht, sodass wir ständig husten müssen, und wenn es regnet, stellen wir schnell Gefäße auf, weil das Dach undicht ist. […] Die ganze Nacht

[22] Harald Jähner: *Wolfszeit. Deutschland und die Deutschen 1945–1955*. Hamburg 2022. S. 392.
[23] Vgl. ebd., S. 389 u. 384.
[24] Der Name kommt von der durch den Ersten Weltkrieg in zwei Teile geteilten lettisch-estnischen Grenzstadt Valka. https://de.wikipedia.org/wiki/valka-lager (11.1.2024).
[25] Dokumente der Alliierten vom 5. Juni 1945, zitiert nach Hagen Stöckmann: „Displaced persons in Göttingen". In: Maren Büttner, Sabine Horn (Hg.): *Alltagsleben nach 1945. Die Nachkriegszeit am Beispiel der Stadt Göttingen*. Göttingen 2010. S. 243–260, hier S. 246 (kurs. i. O.).

> nagen Mäuse an dem alten Holz, morgens sind wir zerstochen von Wanzen. Immerhin gibt es hier Strom […] einen Wasserhahn und eine Toilette für alle. (190)

Hagen Stöckmann weist darauf hin, dass die Militärverwaltung Lager als die „beste Unterbringungsform" zur „Sicherstellung der Ernährung und Gesundheit" der *displaced persons* betrachtete.[26] Dabei sprachen die Alliierten eigentlich nicht von Lagern, sondern von Sammelzentren (Assembly Centers), was „auf den temporären und den auf die kommende Rückführung hinweisenden Charakter verweist".[27] Lagerleben und höchst provisorische Unterkünfte mit miserablen hygienischen Einrichtungen waren aber auch für viele andere Millionen, die in den Wirren der damaligen Zeit unterkommen mussten, eine erbarmungslose Realität.[28]

Bis weit in die 1960er hinein wird stetig neuer Wohnraum geschaffen – so werden z. B. die letzten Barackenlager für Vertriebene erst 1966 geschlossen[29] – und die heimatlosen Ausländer ziehen in die eigens für sie gebauten Häuser, wo die meisten bis zu ihrem Lebensende bleiben: „[…] an einem Fluss namens Regnitz […] hatte man vier zweistöckige, im Karree angeordnete Blocks gebaut, […] die ‚Häuser' – für die meisten der etwa zweihundert ehemaligen osteuropäischen Zwangsarbeiter, die hier einzogen, die Endstation" (192). Die einfache Wohnung in den am Rande der Stadt liegenden Wohnblocks wird für die Erzählerin in ihrer frühen Jugend zu einem Gefängnis und einem Ort des Schreckens. Hier wird sie vom Vater misshandelt, sexuell belästigt und zwischenzeitlich eingesperrt, bis sie fast verhungert wäre, hätte ihr nicht die Schwester heimlich etwas zugesteckt. Die inhärente Gewalttätigkeit scheint sich noch in den neuen Häusern widerzuspiegeln:

> Bis heute wird man in ihnen [den Siedlungen; B. W.] das Gefühl nicht los, in der misstrauischen Heimelichkeit, zu der diese uniformen Häuser zusammengerückt sind, das Trauma der Gewalt zu spüren, mit der sich das ‚Jahrhundert der Vertreibungen' an den Menschen ausgetobt hatte.[30]

Die von Wodin beschriebene Familiensituation ist indessen innerhalb der Siedlung eine Parallelwelt, denn bei den Nachbarn zeigen sich schon die Güter des Wirtschaftsbooms, da die ehemaligen Zwangsarbeiter nun als legale Arbeitskraft zuhauf gebraucht werden: „Ein erstes Auto parkte im Hof, ein

[26] Ebd., S. 247.
[27] Ebd., S. 247.
[28] Vgl. dazu weiter das dritte Kapitel „Das große Wandern" in Jähner: *Wolfszeit*, S. 61–89.
[29] Vgl. ebd., S. 104.
[30] Ebd., S. 105.

erster Fernseher lief in einer Wohnung – die Nachbarn standen Schlange, um einen Blick auf die neue Zaubermaschine zu werfen" (29). Die Währungsreform von 1948 hatte in kürzester Zeit zu einem unvergleichlichen Aufschwung geführt. Der Schwarzmarkt hörte auf und die vom Schwarzhandel zurückgehaltenen Lebensmittel waren wieder ordnungsgemäß erhältlich, so dass sich eine normale Geldwirtschaft entwickeln konnte.[31] Der Vater der Erzählerin aber stellt sich an den Rand der Gesellschaft, bleibt Hilfsarbeiter, lernt nie Deutsch und hat somit auch zu dieser Zeit keinen Anteil am Aufschwung, an dem die meisten partizipieren können. Das Land seiner Peiniger ist ein Aufenthaltsort, kein Zuhause, er ist im wahrsten Sinne des Wortes entheimatet und bietet auch seinen Töchtern kein Familiengefühl, so dass sich die Entheimatung auch auf sie überträgt. Sie leben im „*Irgendwo*", selbst nachdem der Vater von seinen zahllosen Tourneen wieder zurückgekehrt ist. Er verweigert ihnen die Geborgenheit in einem elterlichen Heim und verdammt sie damit zum Umherirren in einer ihnen feindlich gesonnenen Gesellschaft und zur Suche nach einem festen Punkt.

Die Häuser und Wohnungen der Deutschen sind deswegen erträumte Sehnsuchtsorte für die Hauptfigur. Es mag verwundern, dass zerbombte oder zerstörte Gebäude in diesem Text nicht geschildert werden, aber tatsächlich blieb die historische Bausubstanz im realen Fürth trotz der Luftangriffe zu 90 % erhalten.[32] Auch Forchheim ist mit seinen 375 bis heute erhaltenen Baudenkmälern verschont geblieben.[33] Überhaupt trügt die Vorstellung des vollständig zerbombten Deutschlands, es waren im Schnitt 45 % aller Wohnungen zerstört worden.[34] Allerdings waren einige Landstriche wesentlich stärker betroffen als andere, so natürlich das industrielle Ruhrgebiet, und die Metropolen Berlin, Hamburg und Köln bis zu 90 %.[35] In der dargestellten Welt sieht die Erzählerin „die heimeligen deutschen Fachwerkhäuser mit Geranien vor den Fenstern" (S. 51) oder die alten Häuser im Mühlviertel mit den „exakten Falten der schneeweißen Gardinen" (68) sehnsuchtsvoll an und wünscht sich dabei inbrünstig, eine „vorbildliche deutsche Hausfrau" zu werden. (51) Dass die Wirtschaftswunderzeit, „deren ‚biedermeierliches' Heute untrennbar verbunden ist mit ihrem verbrecherischen Gestern" ist der Protagonistin in dem Augenblick nicht bewusst.[36] Sie selbst erträumt sich eigentlich vielmehr eine

[31] Vgl. ebd., S. 257.
[32] Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Fürth#20._Jahrhundert (14.1.2024).
[33] Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Lise_der_Baudenkmäler_in_Forchheim (14.1.2024): „Diese Liste gibt den Fortschreibungsstand vom 20. November 2023 wieder".
[34] Vgl. Jähner: *Wolfszeit*, S. 63.
[35] Vgl. Brenner: *Zwischen Ende*, S. 96.
[36] Eva Blanchelli: „Nonkonformismus und Experiment. Einleitung". In: Elena Agazzi, Erhard Schütz (Hg.): *Handbuch Nachkriegskultur. Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945–1962)*. Berlin, Boston 2016. S. 553–596, hier S. 561.

Welt nach dem Muster des amerikanischen Lifestyles: „Ich wohnte in einer weißen Villa, die in einem Palmengarten mit azurblauem Swimmingpool stand, und wurde abends von einem meiner vielen Verehrer in einem funkelnden Cadillac abgeholt“ (51). In Deutschland wird die Architektur beim Wiederaufbau unterdessen nach praktischen, effizienten und modernen Gesichtspunkten gestaltet und hat nichts mehr mit den gemütlichen Fachwerkhäusern der alten Städte gemein. Die erste Pflegemutter der Erzählerin wohnt „im Neubauviertel der Stadt, in einem der ersten futuristischen Hochhäuser mit Lifts und bunten Balkonen“ (13). Die neuen Vorstädte und Wohnsiedlungen wurden schnell hochgezogen, um der obdachlosen Bevölkerung Wohnraum bieten zu können.

6. Gewalt und Verwahrlosung

Im Kontrast zu gut erhaltenen und neu entstandenen Gebäuden finden sich in *Irgendwo in diesem Dunkel* auch hinfällige, abgewrackte Milieus wie das Waisenhaus mit dem „rostigen Maschendrahtzaun“ und einem „großen kalten Waschraum mit vielen Wasserhähnen“ (15). Im alten Mühlenviertel stehen marode Fachwerkhäuser mit Holzbalkonen: Sie „drohten jeden Augenblick abzubrechen und ins Wasser zu fallen“ (209). Außerdem gibt es das katholische Nonnenkloster in Bamberg, in dem die Erzählerin fünf Jahre ihrer Kindheit verbringen muss. Die Klosterwelt ist ein „jenseitige[s] Reich aus Schlafsälen, Speisesälen, Lernsälen, Rosenkränzen, Messen, Hochämtern, ein Leben mit Exerzitien und immerwährenden Gebeten“ (22) und nicht zuletzt ein Reich der Brutalität. Die Kinder werden regelmäßig geschlagen – der „Rosenkranz aus schweren Holzperlen“ ist dabei ein „immer parates Züchtigungsinstrument“ (23). Auch die Nonnen drangsalieren sich gegenseitig: Sie „schienen einander aus tiefster Seele zu hassen, man hörte, wie sie sich schubsten und traten, ihr Kreischen klang, als würden sie einander den Schleier vom Kopf reißen und an den Haaren zerren“ (23). Innerhalb der Klostermauern haben sich alte Strukturen verfestigt, und überkommene Rituale und Verhaltensmuster haben trotz aller Unbill des Krieges unbehindert weiterleben können. Als christlich-human stellt sich die Klosterführung hier nicht dar. Die junge Protagonistin wird von ihrer kleinen Schwester getrennt und darf unter Androhung von Strafe auch keinen Kontakt mit ihr pflegen. Grund dafür soll die „Verderbtheit der Großen“ (24) sein, denn das größte Schreckgespenst war die aufkeimende Geschlechtsreife der Mädchen. Wegen ihres ursprünglich orthodoxen Glaubens wird die Protagonistin in dem katholischen Kloster überdies erst recht drangsaliert und bestraft:

> Hatte meine negative Besonderheit bisher immer darin bestanden, dass ich nicht deutsch war, so bestand sie jetzt darin, dass ich nicht katholisch war. Ich kannte nur das russisch-orthodoxe Kreuzzeichen, ich durfte nicht beichten, […] in der Morgenmesse, wenn die anderen zur Kommunion nach vorn gingen, blieb ich allein in der Kirchenbank zurück, ich war nie ein kleines weißes Bräutlein Christi geworden […]. (25)

Als die Protagonistin schließlich vom Vater wieder aus dem Kloster herausgeholt wird, blickt sie auf die Stadt Bamberg zurück, die „einem riesigen, aus Ewigkeitsstein gebauten Mausoleum glich" (28). Die Erleichterung diesem erbarmungslosen Milieu entwichen zu sein ist kurzlebig, denn der Brutalität entgeht sie leider nicht. Wie in einem Wiederholungszwang tut der Vater seiner Tochter dasselbe an, was ihm selbst widerfahren ist: Er schafft gefängnisartige Verhältnisse für sie, zwingt sie zu häuslicher Putzarbeit, die einem bei ihm entstandenen neurotischen Reinigungsdrang nachkommt, sie leidet an Unterernährung, er herrscht mit Drohungen und roher Gewalt. So gibt er sein erfahrenes Leiden an seine Tochter weiter:

> An den brutalen Schlägen meines Vaters traf mich vielleicht etwas von seiner Lagervergangenheit. […] Niemand weiß, wie viele Arbeiter tatsächlich erschossen und erschlagen wurden, an der Tagesordnung waren sogenannte Maulschellen, Peitschenhiebe, Essensentzug, verlängerte Arbeitszeiten, Karzer, stündliches Wecken bei Nacht und andere Strafen und Schikanen. (178f.)

Gewalt, Verwahrlosung und Straffälligkeit sind in der Nachkriegszeit auch für Einheimische und ihre Kinder eindeutige Nachwirkungen eines barbarischen Krieges. Überdies lebten die tradierten Formen des Familienpatriarchats weiter. Der Jugendschwarm aller Mädchen bei Wodin, Achim Uhland, lebt nach einer Zeit in einem Erziehungsheim bei seinem Vater, einem „Frührentner und Säufer, der ihn früher ständig verprügelt hatte, bis Achim Uhland eines Tages zurückschlug und ihm das Nasenbein brach" (210); Uhlands Mutter hatte sich schon früh in die Vereinigten Staaten abgesetzt. Achim Uhland treibt es um, und so lebt er kaum noch zu Hause: „Er schlug sich mit Gelegenheitsarbeiten und Diebstählen durch, ein Kleinkrimineller, dessen Zukunft das Gefängnis war" (96). Die Jugendverwahrlosung war in der Nachkriegszeit nicht nur Wahnvorstellung und Moralpanik konservativer Kreise, sondern auch Tatsache: „1,6 Millionen Kinder hatte der Krieg als Halb- oder Vollwaisen hinterlassen. […] Streunende Jugendliche zogen allein oder in Banden übers Land, raubten, randalierten und prostituierten sich".[37] Wie gefährlich es

[37] Jähner: *Wolfszeit*, S. 296.

für Jugendliche und vornehmlich für Frauen auch noch in späteren Jahren ist, wird Wodins Protagonistin gewahr, als sie durch die Rücksichtslosigkeit ihres Vaters auf die Straße gezwungen als Obdachlose umherzieht. Sie wird von einem Fremden vergewaltigt und nimmt danach selbst eine risikoreiche Abtreibung vor.

7. Nahrungsmangel und Futterneid

Die Alliierten hatten es sich früh zum Programm gemacht, die ausgehungerten *displaced person*s ausreichend zu versorgen: „Bewusst setzen die Alliierten den Bedarf der DPs höher an als den der Deutschen. […] Die Gesundheit besonders der ehemaligen Häftlinge war besorgniserregend. Trotz ihrer ‚Bevorzugung' […] wurden die DPs durch die Rationen wohl kaum satt".[38] In den Genuss von großzügigen Rationen kommt die gebeutelte Familie, als sie noch im Schuppen wohnt:

> Während die meisten Deutschen darben, leben wir dank der Stimme meines Vaters auf einmal wie die Maden im Speck. Er wird in Naturalien bezahlt, mit Weißbrot, Dosenkäse, Trockenmilch, Eipulver, Salzbutter, Lucky-Strike-Zigaretten, Hershey-Schokolade. Der Lohn ist so reichlich, dass er auf dem Schwarzmarkt handeln kann – für Schokolade und Zigaretten bekommt man viel Geld. Wir können Fleisch und Rote Rüben für den Borschtsch kaufen […]. (188).

Es konnte nicht ausbleiben, dass bei den Deutschen ein gewisser Futterneid entstand und man glaubte, dass die *displaced persons*

> in ihren Lagern wie im Schlaraffenland leben [würden]. Die ‚bevorzugte Behandlung' der ehemaligen Zwangsarbeiter und KZ-Entlassenen war seit der Kapitulation ein Dauerthema. Mit Neid und Empörung hatten viele Deutsche darauf reagiert, dass die Befreiten auf Anordnung der Alliierten in den Geschäften bevorzugt behandelt werden mussten.[39]

Im Valka-Lager hatte die Familie es nicht mehr so gut, denn bei Wodin heißt es: „[…] wir werden weiterhin satt, obwohl auf dem Speiseplan des Lagers meist nur pappiger Maisbrei steht" (191). Der außerordentlich einfache Speisezettel bleibt in der Familie auch nach dem Umzug in die Häuser bestehen. Der Vater ernährt sich und die Kinder hauptsächlich mit „Borschtsch und andere[n] dickflüssige[n] Suppen mit klobigen Brotstücken" (14). Diese Diät

[38] Stöckmann: „Displaced", S. 246.
[39] Jähner: *Wolfszeit*, S. 219.

wird dem verfeinerten Geschmack der Deutschen gegenübergestellt. Bei der Pflegemutter Frau Drescher gibt es Schnittchen: „Die dünn geschnittenen, präzise geviertelten Brotscheiben waren belegt mit Wurst, Gürkchen, Käse, Lachsschnitzeln oder gekochten Eiern mit Schnittlauch. […] Sie schienen mir der ureigentliche Ausdruck des Deutschen zu sein" (13f.). Das regt den sonst eher verkümmerten Appetit der Erzählerin stark an, was wiederum dazu führt, dass sie Frau Drescher, in deren Wahrnehmung die „Haare vom Kopf" isst, wofür sie, da sie auch noch für „ungezogen, faul und frech" gehalten wird, von der Pflegemutter geohrfeigt wird (14). Der Vater muss ein Aufgeld bezahlen und die Tochter bald wieder abholen. Als die Erzählerin schon zur jugendlichen Stadtstreicherin geworden ist, da es sie zu Hause nicht aushält, lernt sie ein jüdisches Mädchen kennen, mit dem sie zu deren Pflegemutter mitkommen darf. Dort essen sie „Nudelsuppe oder Bratkartoffeln mit Wirsinggemüse" (213), für die ausgehungerte Erzählerin geradezu himmlische Gerichte, aber bald wird sie als Parasit wieder hinausgeworfen, da die Pflegemutter „kein Geld hat, um auch [sie] noch durchzufüttern" (214). Die Vorstellung von gut ernährten ehemaligen Zwangsarbeitern, denen man nun zusätzlich helfen muss, wirkt offenbar weiterhin nach. Die opulente Speisekarte eines Restaurants mit regionalen Spezialitäten wie „Ziebelekas, Schäufele und blauer Karpfen" (121) kann sie als Obdachlose dann nur noch anstaunen. Nach Kriegsende kommt es also zwischen den verschiedenen Bevölkerungsgruppen zum „Kalorienkrieg".[40] Schon während des Krieges gab es Lebensmittelmarken, und mit diesen musste man lange leben. Nach dem Krieg war die Lage allerdings desolat: „Ohne Hilfe von außen wäre die Versorgung Deutschlands zusammengebrochen. […] Erst im Jahr 1951 konnten die meisten Deutschen wieder so viele Nährstoffe zu sich nehmen wie vor dem Krieg".[41] Für die Protagonistin stellt sich die Möglichkeit der Sättigung erst sehr viel später ein.

8. Die Dunkelheit und das Schweigen

Richtungsweisend ist der Titel des Buches, denn die Dunkelheit ist ein durchgehendes Motiv. Die dunklen Wohnräume, das dunkle Kloster und das dunkle, fast vermoderte Altstadtviertel der Mühlstraße stehen in Analogie zu den Dunkelmännern des Schwarzmarktes und zur rätselhaften Vergangenheit der eigenen Herkunft und der finsteren Vergangenheit der Deutschen:

[40] Brenner: *Zwischen Ende,* S. 101.
[41] Ebd., S. 106.

> Erst später begriff ich, dass ich in einem doppelten Schweigen aufgewachsen bin, dem Schweigen meiner russischen Eltern und dem Schweigen meiner deutschen Umwelt. Meine Eltern schwiegen über etwas anderes als die Deutschen, es gab zwei Wahrheiten, von denen ich nichts wusste, ich spürte nur immer und überall das Ungesagte, […] das wie ein undurchdringlicher Nebel war […]. (92)

Die Wochenschau im Kino zeigt den Aufmarsch russischer Soldaten, denen noch Ende der 1950er der Kriegsbeginn angehängt wird. Konrad Adenauer versichert den Zuschauern aber, dass „die deutsche Bundeswehr und die NATO" das Land vor der „Aggression der Russen und des Warschauer Paktes schützen" (120) würden. Fast wäre die Erzählerin in Panik aus Angst davor, als Russin erkannt und gelyncht zu werden, aus dem Kino geflohen. Zu dieser Zeit gehen der Russenhass und die Stereotype des Krieges – die Slawen wurden zuweilen mit „Schwänzen und Hörnern" (190) dargestellt – und der schon begonnene Kalte Krieg ineinander über. Die russische Besetzung der östlichen Zonen und die Auseinanderentwicklung der vier Alliierten weitete sich zu der langen währenden Feindlichkeit zwischen Ost und West aus: „Der aufziehende Kalte Krieg sorgte dafür, dass das Thema NS-Zwangsarbeit von der […] Bühne verschwand, und in Deutschland beschäftigte man sich lieber mit eigenen Opfernarrativen".[42] Aus dieser Perspektive gesehen, deutet Jähner auch das oft erwähnte Schweigen um:

> Man stellt sich das Verdrängen gern als einen lautlosen Prozess vor. […] Das Gegenteil war der Fall. Kleinste Redeanlässe […] boten Gelegenheit, sich verbal etwa mit dem ‚Mahlstrom' zu messen, in das das deutsche Volk geraten sei, ‚wie kein anderes'. […] Superlative, die das Leid der Deutschen hoch über das der übrigen Völker stellt, schwemmten durch Presse, Broschüren und Traktate. Von Verdrängung kann dabei in einem ganz wörtlichen Sinne die Rede sein.[43]

Es ist im eigentlichen Sinn kein Schweigen, das für alles gilt, sondern ein Verschweigen der Verbrechen, die im Namen des deutschen Volkes begangen worden waren. Man wollte und musste wohl auch zur Normalität zurückkehren:

> Aber das Schweigen und Verschweigen hatte seine Ursache auch darin, dass niemand – ob belastet oder unbelastet – gerne über seinen Zustand in einer Zeit sprach, in der er auf die nackte Existenz zurückgeworfen war und für die Verbrechen bezahlen musste, die die Nationalsozialisten in sei-

[42] Wagner: „Zwangsarbeit", S. 194.
[43] Jähner: *Wolfszeit*, S. 377f.

> nem Namen oder mit seiner Billigung begangen hatten. Von vielen wurde diese Zeit als Demütigung und Bloßstellung empfunden. Und so etwas gibt man ungern an seine Kinder weiter.[44]

Die Erzählerin bringt die Nachkriegszeit rückblickend auf den Punkt:

> Es war das Jahr 1961: die Zeit des dunkelsten Schweigens, vor allem in der Provinz. Eine Zeit wie in einem toten Winkel, wie vom Zifferblatt der Uhren gesprungen, wie herausgefallen aus den Kalendern. Alle rannten, rafften, verbesserten, verschönerten ihre Wohnungen und Häuser, veredelten ihre Haut mit Nylon und Trevira, aber die Zeit hatte noch nie so tief und bewusstlos geschlafen. […] Das herrschende Schweigen war noch ganz ohne Risse und Lücken – ein Land im Koma, aus dem es nicht erwachen konnte nach dem Grauen. Ich wusste nichts von diesem Grauen. Weder im Kloster noch in der Schule hatte man uns etwas davon erzählt. (S. 196f.)

Das von Wodin beschriebene Schicksal ist von den Entbehrungen und Bedingungen der Nachkriegszeit, aber auch dem Unwillen der deutschen Gesellschaft bestimmt, das Geschehene zu bereuen und Abbitte zu leisten, obwohl vor Hunderten von Spruchkammern mehrere Millionen Verdächtige vor Gericht gezogen wurden.[45] Das Verstummen und die Manipulation der Geschichte erschweren den *displaced persons* das Leben. Wodin trifft auf „Jammerdeutsche", die Ressentiment und Neid beherrscht und solche, die die NS-Ideologie noch nicht aufgegeben hatten. Die Deutschen beanspruchen Wiedergutmachung und Lastenausgleich für sich, mit der Anerkennung der Abfindung oder Wiedergutmachung für Betroffene tut man sich schwerer. Die meisten Zwangsarbeiter haben nie eine Abfindung erhalten.[46] Dagegen gab es gleich 1949 eine erste Amnestie von ehemaligen Kriegsverbrechern, die wieder im öffentlichen Leben mitwirken durften.[47] Erst mit den Frankfurter Auschwitzprozessen in den 1960ern wird das (Ver)-schweigen durchbrochen und in der deutschen Öffentlichkeit ein stärkeres Licht auf die vielen Täter geworfen, die sich mitschuldig gemacht hatten. Die Protagonistin gerät in eine doppelte Umklammerung: die der Nachkriegsgesellschaft und die der derben Misshandlung durch den Vater, der wiederum von der Gewalt der NS-Herrschaft geprägt ist und deren Grauen er stellvertretend an seine Tochter weiter-

[44] Brenner: *Zwischen Ende*, S. 12f.

[45] „Schließlich wurden 3,7 Millionen Vorgänge bearbeitet, auch wenn nur in einem Viertel davon tatsächlich ein Verfahren folgte" (Jähner: *Wolfszeit*, S. 394).

[46] Frühe Klagen „ehemaliger deutscher Zwangsarbeiter gegen ihre seinerzeitigen Arbeitgeber" wurden erfolgreich von deutschen Gerichten abgewehrt. Vgl. Heusler/Spoerer/Trischler: „Rüstung", S. 11.

[47] Vgl. Jähner: *Wolfszeit*, S. 401.

gibt. Ein Familienzusammenhalt allein hätte die Situation erheblich entschärft.

Wodins Texte sind aufrüttelnd und wichtig. Sie sind nicht nur Schilderungen der eigenen Spuren- und Identitätssuche, sondern in ihren Erzählungen werden Schicksale nachgezeichnet, die sich am Rande des Narrativs von Wiederaufbau und Wirtschaftswunder abgespielt haben. Wodin ist eine wertvolle Stimme für eine Gruppe derjenigen, die sich nicht haben artikulieren können. Damit ist ihr Schicksal keineswegs eine Ausnahme, sondern sie teilt ihre Erfahrungen mit Hunderttausenden anderen von Ausgenutzten, Geplagten und Geschändeten, die Ähnliches erfahren haben.

Stefan Neuhaus

Ein Mädchen will nach oben: Nachkriegszeit in Ulla Hahns *Das verborgene Wort* (2001)

1. Einführung: Das Wirtschaftswunder und andere Mythen der Nachkriegszeit

Hans Fallada schrieb seinen Roman *Ein Mann will nach oben* 1941 und veröffentlichte ihn erst 1953. Dieses Detail ist in vielerlei Hinsicht ein Symptom, denn: „Nach dem Krieg gab es keine Stunde null".[1] Nicht nur die Autor*innen knüpften an das an, was ihnen vor der Machtergreifung möglich war oder was sie wegen der Zensur in der Schublade verwahrten. Ebenso die Wirtschaft konnte von Diktatur auf Demokratie, von Krieg auf Frieden umstellen – auch wenn weder die Lebensläufe noch die Produktionsmittel ohne Beschädigungen waren. Trotz großer Zerstörungen, deren Bilder ins kollektive Gedächtnis eingegangen sind, war ein substantieller Teil der Infrastruktur noch intakt und das hochindustrialisierte Deutschland musste nicht von vorn anfangen. Ein gutes Beispiel ist Wolfsburg mit der Produktion des erst später so genannten Käfers, des in der NS-Zeit von höchster Stelle geforderten und geförderten KdF-Wagens (benannt nach der NS-Organisation „Kraft durch Freude"). Der Käfer wurde zum Exportschlager und zum Symbol der neuen wirtschaftlichen Leistungsfähigkeit. Die Anfänge des Autobahnbaus gehen in die Zeit der Weimarer Republik zurück und der ‚Volkswagen' sollte bereits in der NS-Zeit für Mobilität sorgen, auch und vor allem für militärische, wie seine zunächst vorzugsweise produzierten Ableger wie der „Kübelwagen" zeigten.[2] So eindrucksvoll die historischen Eckdaten sind, so leicht verdecken sie die Kontinuitäten.

Damit das ‚Wunder' möglich werden und die Wirtschaft des Kriegsverursachers wieder anlaufen konnte, mussten jedoch günstige Umstände zusammenkommen:

---

[1] Ulrike Herrmann: *Deutschland, ein Wirtschaftsmärchen. Warum es kein Wunder ist, dass wir reich geworden sind*. München 2022. S. 13.

[2] Vgl. Florian Pauls: „Das ‚rollende Wirtschaftswunder'". In: *Deutsche Mythen seit 1945. Begleitbuch zur Ausstellung im Zeitgeschichtlichen Forum Leipzig der Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, 15. Juni 2016 bis 15. Januar 2017, im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, März bis August 2018*. Redaktion Bettina Citron. Bielefeld 2016. S. 66f., hier S. 66.

> So erwiesen sich der Marshall-Plan, die Währungsreform und die Gründung eines Weststaates – also die wesentlichen Stationen der Einbindung Westdeutschlands in das sich herausbildende westliche Lager – als die entscheidenden Voraussetzungen für den wirtschaftlichen Aufstieg der Bundesrepublik.[3]

Im Grunde war das ‚Wirtschaftswunder' „eine europäische, jedenfalls eine westeuropäische Erscheinung".[4] Dass viele Mächtige der alten Eliten auch zu den Mächtigen der neuen Eliten gehörten, wurde in Kauf genommen, um die Wirtschaft anzukurbeln, und erst durch die 1968er-Protestbewegung zunehmend kritisch gesehen, die als Gegenbewegung allerdings ihre eigenen blinden Flecken hatte.[5] Einige Nazikarrieren endeten spät, aber dafür mit einem Paukenschlag. Der Schriftsteller Rolf Hochhuth (1931–2020) brachte die sogenannte Filbinger-Affäre ins Rollen, die 1978 den Rücktritt Hans Filbingers als Ministerpräsident von Baden-Württemberg wegen seiner NS-Vergangenheit zur Folge hatte. Noch 2006, also mehr als 60 Jahre nach Kriegsende, gab es ein kulturpolitisches Erdbeben, als der wohl berühmteste westdeutsche Nachkriegsschriftsteller, Günter Grass, anlässlich des Erscheinens seiner Autobiographie *Beim Häuten der Zwiebel* seine jugendliche Mitgliedschaft in der Waffen-SS offenlegte.[6] Selbst Ludwig Erhard, dessen Name untrennbar mit dem ‚Wirtschaftswunder' verbunden ist, ist zunehmend entzaubert worden, bis hin zu dem Urteil: „Erhard war ein naiver Ökonom, ein Opportunist und ein NS-Profiteur, der sich hinterher eine Widerstandslegende zusammen gedichtet hat".[7]

2. Literatur als Erinnerung

„Das Ende des Zweiten Weltkriegs im Mai 1945 – von Politikern und Historikern gern als ‚Stunde Null' bezeichnet – ist literaturgeschichtlich zwar auch ein Einschnitt, doch die Vorstellung, man habe ganz neu angefangen, trifft nur

[3] Ulrich Herbert: „Der große Aufbruch". In: *ZeitGeschichte. Epochen, Menschen, Ideen*. Themenheft: *Wunderjahre. Wie der Wirtschaftsboom nach 1945 unser Land geprägt hat*. 4, 2023. S. 16–20, hier S. 20.

[4] Ebd., S. 17.

[5] Vgl. etwa Peter Czoik, Nastasja S. Dresler (Hg.): *50 Jahre '68. „Blumenkinder" und „Revoluzzer" in Kunst, Literatur und Medien des 20. Jahrhunderts*. Würzburg 2020.

[6] Vgl. Dokumentation und Kommentar von Martin Kölbel (Hg.): *Ein Buch, ein Bekenntnis. Die Debatte um Günter Grass' „Beim Häuten der Zwiebel"*. Göttingen 2007.

[7] Herrmann: *Deutschland, ein Wirtschaftsmärchen*, S. 78f. – Für eine kontroverse Sicht auf Erhard vgl. Stefan Kolev, Albrecht Ritschl: „Der Wundermacher. Wird Ludwig Erhard überschätzt? Zwei Standpunkte". In: *ZeitGeschichte. Epochen, Menschen, Ideen*. Themenheft: *Wunderjahre. Wie der Wirtschaftsboom nach 1945 unser Land geprägt hat*. 4, 2023. S. 42–46.

teilweise zu".[8] Angesichts der, nicht zuletzt durch eine bessere Informationslage, veränderten Bewertung der Entwicklungen um und nach 1945 stellt sich die Frage, welche Sichtweisen auf die damalige Zeit von der Literatur geschaffen worden sind, nachdem sie zunächst – und wie lange eigentlich? – von „einer intellektuellen Elite" geprägt worden waren.[9] Da es an dieser Stelle um Gegenwartsliteratur geht und die Möglichkeiten eines solchen Beitrags sehr begrenzt sind, kann nur darauf hingewiesen werden, dass eine literarhistorische Aufarbeitung dieser Entwicklung weiterhin ein Desiderat darstellt. Dabei handelt es sich um ein für die Voraussetzungen der Gegenwartsliteratur ausgesprochen wichtiges, wenn nicht zentrales Thema, wenn man davon ausgeht, „dass in der Literatur nach 1989 Nationalsozialismus und Krieg, Holocaust, Flucht und Vertreibung auf neue Weise erinnert werden" und sich diese „neue Weise" auch auf die Folgen der genannten Entwicklungen in der Mitte des 20. Jahrhunderts beziehen.[10]

Wenn es nachfolgend um Ulla Hahns begeistert aufgenommenen Roman *Das verborgene Wort* gehen wird, dann soll zumindest darauf hingewiesen werden, dass ein anderer Autor kurz zuvor mit seinem Versuch, sich mit der eigenen Kindheit in der NS-Zeit aus kritischer Distanz im Medium des Romans auseinanderzusetzen, nicht so erfolgreich war. Martin Walsers *Ein springender Brunnen* (1998) konnte die Kritik nur teilweise überzeugen und dass teils- und fälschlicherweise[11] eine Erwähnung des Holocausts vermisst wurde, war mit ursächlich für Walsers berüchtigte Paulskirchen-Rede noch im selben Jahr und deren Folgen,[12] die – sieht

---

[8] Ludwig Fischer (Hg.): *Literatur in der Bundesrepublik Deutschland bis 1967*. München 1986. Unpag. [1]. (= *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 10, dtv-Taschenbuchausgabe).

[9] Ludwig Fischer: „Die Zeit von 1945 bis 1967 als Phase der Gesellschafts- und Literaturentwicklung". In: Ebd., S. 29–96, hier S. 33.

[10] Carsten Gansel, Pawel Zimniak: „Zum ‚Prinzip Erinnerung' in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989 – Vorbemerkungen". In: Dies. (Hg.): *Das „Prinzip Erinnerung" in der deutschsprachigen Literatur nach 1989*. Mit 45 Abb. Göttingen 2010. S. 11–15, hier S. 14.

[11] Vgl. Martin Walser: *Ein springender Brunnen*. Frankfurt/M. 2000. Hier z. B. S. 357: „Dann sagte der Obergefreite ganz leise, er müsse andauernd die Hunde nachmachen, weil er als SA-Mann bei der Judenverfolgung mitgemacht habe und jetzt andauernd daran denken müsse, ob er das büßen müsse".

[12] Vgl. etwa Helmut F. Pfanner: „‚Ein springender Brunnen'. Martin Walsers ‚interesseloses Interesse' an der deutschen Vergangenheit". In: *Zeitgeschichte*. 3, 2001. S. 173–180, hier S. 178. – Zur Rede und ihren Folgen vgl. Stefan Neuhaus: *Martin Walsers Roman „Tod eines Kritikers" und seine Vorgeschichte(n)*. Oldenburg 2004; online verfügbar unter https://www.uni-koblenz.de/de/philologie-kulturwissenschaften/germanistik/mitarbeiter/stefan-neuhaus/publikationen/martin-walsers-roman-tod-eines-kritikers-und-seine-vorgeschichte-n.pdf/ (23.08.2023), bes. S. 24–29. – Für eine konträre Sicht, auch des Zusammenhangs von *Ein springender Brunnen* und der Rede, vgl. Wolfram Schütte: „Nachlese. Annotate: ‚Ein springender Brunnen' oder die Friedenspreis-Rede". In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Martin Walser*. 3. Aufl., Neufassung. München 2000. S. 116–127.

man auf die Nachrufe zu seinem Tod im Jahr 2023 – bis heute nachwirken.[13]

Beide Romane schildern die Jugend ihrer Erzählerfigur aus einer subjektiven Sicht, die wegen des geringen Alters und der noch großen Unwissenheit der Figur so gut wie keine politischen Ereignisse der Zeit wiedergibt oder gar reflektiert. Auf Walsers Roman bezogen stellt Pfanner fest: „Wenn der heranwachsende Junge Johann, aus dessen Perspektive der Roman erzählt ist, von Auschwitz nichts gewußt hat, so kann er es nicht im Nachhinein als Teil seines Erinnerns ausgeben. Letztendlich ist das Werk ein Roman und kein Geschichtsbuch".[14] Hahns Roman spielt in der Nachkriegszeit und wohl auch deshalb sind solche vorgeblichen Lücken im von der Literatur verlangten kollektiven Erinnern nicht ausgemacht worden. Doch auch ganz abgesehen davon ist ein Roman eben nicht nur kein Geschichtsbuch, sondern vor allem ein Roman – also Fiktion. Die seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert verbindliche autonom-ästhetische Rezeption fiktionaler Literatur legt als einzig verbindliche Regel fest, dass sich ein fiktionaler Text seit Beginn der Moderne seine Regeln selber gibt, also seine eigene Poetik entwickelt, die zunächst einmal aus dem Text selbst heraus erschlossen werden muss.

Diese lange gültige Konvention ist zwar immer wieder ausgesetzt oder nicht beachtet worden, sie scheint seit den 1990er Jahren aber immer weniger zu gelten.[15] Ein Beispiel ist der „Realismus-Anspruch der Gegenwartsliteratur",[16] der selbst für eine „neue Gattung" wie den „neue[n[Kriegsroman"[17] gelten soll:

> Moritz Baßler diagnostiziert für die Gegenwartsliteratur die Richtung des „populären Realismus". „Populärer Realismus" bedient unsere Nachfrage nach ‚Unterhaltung und Bedeutung'. […] Die Narration gestaltet sich in solchen Texten meist einfach, der Plot ist spannend, die aufgeworfenen Rätsel werden dem Leser möglichst plausibel präsentiert.[18]

[13] Für den Versuch einer abwägend-differenzierten Rückschau vgl. Andreas Platthaus: „Zum Tod von Martin Walser: Was aber an Unruhe bleibt, stiften die Dichter". https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/schriftsteller-martin-walser-im-alter-von-96-jahren-gestorben-19064875.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2. Aktualisiert am 28.07.2023 (23.08.2023).

[14] Pfanner: „‚Ein springender Brunnen'", S. 178.

[15] Für eine Skizze dieser Entwicklung vgl. Stefan Neuhaus: „Orientierung und Kontingenz. Variablen des Diskurses über literarische Wertung und Kanonbildung". In: Ders., Uta Schaffers (Hg.): *Was wir lesen sollen. Kanon und literarische Wertung am Beginn des 21. Jahrhunderts*. Würzburg 2016. S. 39–59.

[16] Monika Wolting: „Das Heimkehrerschicksal im neuen Kriegsroman". In: Norman Ächtler, Anna Heidrich, José Fernández Pérez und Mike Porath (Hg.): *Generationalität – Gesellschaft – Geschichte. Schnittfelder in den deutschsprachigen Literatur- und Mediensystemen nach 1945. Festschrift für Carsten Gansel*. Berlin 2021. S. 573–599, hier S. 574.

[17] Ebd., S. 573.

[18] Ebd., S. 574.

Genau das trifft auf die beiden genannten Romane nicht zu, denn sie problematisieren Erinnerung durch ihre komplexe Erzählkonstruktion, die schon dadurch sichtbar wird, dass Autor*in und Hauptfigur jeweils andere Namen tragen. Beide gehen somit davon aus, dass Erinnerung nicht ein Prozess der Rekonstruktion, sondern der Konstruktion ist. Damit stellen sie sich in eine Tradition der reflexiven Auseinandersetzung mit dem individuellen und kollektiven Gedächtnis,[19] hinter die Intellektuelle nicht zurückfallen sollten. Mit anderen Worten: Der ‚populäre Realismus' mag zwar populär sein, aber er ist kein Realismus, weil er die Grenze zwischen Fiktion und Realität einebnet, den besonderen Autonomiestatus der Literatur nicht beachtet und vorgibt, dass Literatur dann besonders gelungen ist, wenn die Differenz zwischen Literatur und Realität möglichst klein ausfällt. Wer sich in der Literaturgeschichte ein wenig auskennt, wird eine gewisse Ähnlichkeit zum sogenannten ‚Kunstgesetz' des Naturalismus sehen, von Arno Holz als „Kunst = Natur – x" ausgegeben; ein Konzept, das seit rund 125 Jahren als überholt gelten kann und schon damals nicht funktioniert hat.[20]

Dazu kommt, dass es sich bei beiden genannten Romanen um hochgradig metafiktionale Texte handelt. Eine interessante Übereinstimmung kann als Beispiel dienen: In *Ein springender Brunnen* sammelt Johann auf Anregung seines Vaters komplizierte Wörter für seinen „Wörterbaum", also für sein Textgedächtnis.[21] Der früh verstorbene, ebenso vehement wie hellsichtig gegen Hitler argumentierende Vater[22] ist das Vorbild auch für den Schriftstellerberuf, wenn es heißt: „Egal, ob der Vater sprach oder Klavier spielte, es klang immer gleich schön. Und erst wenn er schrieb!"[23] Der Schriftstellerberuf wird im Roman nicht direkt angesprochen, weil es eben ein Roman ist, kann aber dennoch mitgedacht werden, wenn berücksichtigt wird, dass der Rückbezug auf die eigene Autobiographie von Martin Walser durchaus beabsichtigt ist. Eine solche dialektische Konzeption ist nicht einfach zu verstehen, aber auch nicht kompliziert oder unüblich. Schon Autoren wie Theodor Fontane oder Thomas Mann betrieben ein ausgefeiltes Spiel mit zeitgeschichtlichen und selbst autobiographischen Bezügen und mussten sich durchaus auch dafür rechtfertigen, wenn an die Fiktion Ansprüche von Realitätsnähe gestellt wurden, die sie nicht zu erfüllen beabsichtigte.

---

[19] Grundlegend nach wie vor: Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 4. Aufl. München 2002.

[20] Vgl. Stefan Neuhaus: *Grundriss der Neueren deutschsprachigen Literaturgeschichte*. Tübingen, Basel 2017. S. 163.

[21] Walser: *Ein springender Brunnen*, S. 10.

[22] Vgl. ebd., z. B. S. 59: „Hitler bedeutet Krieg".

[23] Ebd., S. 56.

Bei Ulla Hahn ist es der Großvater, der das Sprachbewusstsein der Alter Ego-Figur Hildegard (später Hilla genannt) Palm weckt, indem er mit ihr „Buchsteine" am Rheinufer sammelt.[24] Nicht zufällig lautet das dem Roman vorangestellte Motto: „*Mit Schreiben und Lesen fängt das Leben an. (Eintragung auf einer Wachstafel mit Schulübungen aus Mesopotamien, 4. bis 5. Jahrhundert n. Chr.)*" (HW, unpag. [5]; i. O. kursiv). Darunter ist eine solche Tafel zu sehen, die vom Aussehen her auch ein flacher Stein sein könnte.

3. Konzeptionelles

Geschildert wird die Kindheit eines Mädchens, beides ist zentral für die Konzeption und weil sich diese Kindheit in der unmittelbaren Nachkriegszeit im Rheinland abspielt, ist das Kind arm und als Mädchen gegenüber den Jungen strukturell benachteiligt. Im *Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* ist über den Roman zusammenfassend zu lesen:

> Diesen Königsweg der Selbsterlösung durch Lektüre beschreitet auch die Protagonistin in Ulla Hahns zweitem Roman ‚Das verborgene Wort' (2001), der als autobiografische Konfession und zugleich als exemplarischer Bildungsroman über eine Kindheit in der Adenauerzeit gelesen werden kann. Auf den fast 600 Seiten dieses monumentalen Familienepos wird die Geschichte der kleinen Hildegard (später ‚Hilla') Palm erzählt, die als Kind eines Hilfsarbeiters in das Milieu eines herzensverhärteten Katholizismus hineingeboren wird und mühevoll den Weg aus der proletarisch-analphabetischen Sphäre heraus zu den Verheißungen von Literatur und Poesie findet. Diese Geschichte einer schwierigen literarischen Emanzipation aus einem zutiefst geistfeindlichen Milieu verdankt Ulla Hahn autobiografischen Lebenskonstellationen, die sie um viele fiktive Figuren und Schicksale erweitert hat.[25]

Wie nicht nur die Kurzzusammenfassung zeigt (noch deutlicher wird dies bei der zuvor negativ beurteilten Lyrik), handelt es sich bei ihrem Autor, dem Literaturkritiker Michael Braun, um einen der wenigen erklärten Kritiker des Werks (zumindest bis zu diesem Roman, das Urteil über die späteren Werke ist durchwachsener), der dann auch feststellen muss: „Kritische Stimmen zu

[24] Vgl. Ulla Hahn: *Das verborgene Wort*. 9. Aufl. München 2012. S. 15. Für die Einführung des Kurznamens vgl. ebd., S. 191. – Der Roman wird im folgenden Text abgekürzt zitiert mit der Sigle HW und Seitenzahl.

[25] Michael Braun: „Hahn, Ulla". In: *Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. URL: https://online.munzinger.de/document/16000000198 (29.8.2023).

Ulla Hahns zweitem Roman waren jedoch die Ausnahme".[26] Schließlich hat die Autorin im Jahr nach dem Erscheinen, also 2002, für ihren Roman den Deutschen Buchpreis erhalten. Er steht am Anfang einer Reihe autobiographischer Romane (*Aufbruch*, 2009; *Spiel der Zeit*, 2014; *Wir werden erwartet*, 2017), mit denen sie am exemplarisch zu verstehenden Lebenslauf einer Figur die Entwicklung der Bundesrepublik bis nach der Studentenrevolution von 1968 nachzeichnet. Wie die emphatischen Reaktionen zahlreicher nicht zuletzt etwa gleichaltriger Leser*innen zeigen, handelt sich also deutlich weniger um eine „autobiografische Konfession" als vielmehr um einen „exemplarische[n] Bildungsroman", vor allem auch um eine Mischung aus historischem Roman über die jüngere Vergangenheit, und Zeitroman.[27] Wie um zu zeigen, dass sie auch die Hilla Palms Leben nachträglich prägende, aber von ihr nicht unmittelbar erfahrene und deshalb im Roman wenig thematisierte NS-Zeit nicht aus der kollektiven Erinnerung ausklammern möchte, hat Hahn 2003, als Seitenstück zu *Das verborgene Wort*, den Roman *Unscharfe Bilder* veröffentlicht, in dem eine alternde Studienrätin ihren alten Vater zu seiner verschwiegenen Vergangenheit im Dritten Reich befragt. Interessanterweise wird aber gerade nicht der vorhergehende autobiographische Roman *Das verborgene Wort* (wie bei Walser), sondern dieser Roman dafür kritisiert, die Vergangenheit nachträglich zu verharmlosen.[28]

Die von Braun abfällig genannten „Verheißungen von Literatur und Poesie" sind es, die den Kern des Romans ausmachen, ihn aber vor allem als metafiktional ausflaggen.[29] Der Roman macht durch das vielfältige Thematisieren und Zitieren von Literatur auch darauf aufmerksam, dass er Roman ist und das dient nicht zuletzt, wie der vom Autornamen abweichende Name der Protagonistin, als Gegengewicht zu den autobiographischen Bezügen. Die Konzeption kann, durch die gleichzeitige Erzeugung von Nähe und Distanz, dialektisch genannt werden – das Erinnerte soll als nachträgliche Konstruktionsleistung sichtbar gemacht und dadurch die Leserin und der Leser dazu

[26] Ebd.

[27] Zu der schwierigen Abgrenzung der beiden Gattungsbegriffe vgl. Stefan Neuhaus: „Zeitkritik im historischen Gewand? Fünf Thesen zum Gattungsbegriff des ‚Historischen Romans' am Beispiel von Theodor Fontanes ‚Vor dem Sturm'". In: Osman Durrani, Julian Preece (Hg.): *Travellers in Time and Space / Reisende durch Zeit und Raum. The German Historical Novel / Der deutschsprachige historische Roman*. Amsterdam, New York 2001. S. 209–225.

[28] Vgl. die Rezensionsnotizen im Magazin *Perlentaucher*, URL: https://www.perlentaucher.de/buch/ulla-hahn/unscharfe-bilder.html (29.08.2023).

[29] Es handelt sich um eine für die Gegenwartsliteratur besonders relevante Strategie des Erzählens, vgl. Stefan Neuhaus: „‚Eine Legende, was sonst'. Metafiktion in Romanen seit der Jahrtausendwende (Schrott, Moers, Haas, Hoppe)". In: Carsten Rohde, Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.): *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*. Bielefeld 2013. S. 69–88.

aufgefordert werden, sich über die Erfahrungen der Figur im Kontext der erzählten Zeit ein eigenes Urteil zu bilden.

Das geschieht dennoch nicht ohne Leser*innenlenkung. Der Roman beginnt in mehrfacher Hinsicht programmatisch:

> *Lommer jonn*, sagte der Großvater, laßt uns gehen, griff in die Luft und rieb sie zwischen den Fingern. War sie schon dick genug zum Säen, zum Ernten? Lommer jonn. Ich nahm mir das Weidenkörbchen unterm Arm und rief den Bruder aus dem Sandkasten. Es ging an den Rhein, ans Wasser. (HW, 7; kurs. i. O.)

Wie in Thomas Manns *Buddenbrooks* (1901) finden sich in den ersten Sätzen unterschiedliche Generationen zusammen und es wird dabei Dialekt gesprochen. Anders als in Manns ähnlich umfangreichem Text, der zugleich Bildungs- und Antibildungsroman ist, (a) wird die Handlung nach draußen verlagert, was – wie die ganze Szenerie – für Freiheit und nicht für kulturell überformte, patriarchalisch strukturierte Eingeschlossenheit steht, (b) wird zunächst die mittlere Generation der Eltern ausgespart, (c) herrscht ein inniges Verhältnis zwischen Alt und Jung. Sollte Hahn, was durchaus wahrscheinlich ist, auf *den* paradigmatischen Familienroman der Moderne, also *Buddenbrooks*, referieren,[30] dann werden hier, genau 100 Jahre später, deutliche Veränderungen gezeigt, nicht zuletzt darin, dass der Roman mit einem positiven Vorzeichen beginnt, das als Vorausdeutung auf ein letztlich positiv-offenes Ende verstanden werden kann, während *Buddenbrooks* den, wie bereits der Untertitel deutlich macht, „Verfall einer Familie" vorführt. *Das verborgene Wort* thematisiert hingegen, wenn auch vergleichsweise exemplarisch, die strukturellen Probleme in einer Familie und möchte nicht als satirische Abrechnung mit dem (Groß-)Bürgertum, sondern als ambivalente Bilanz kleinbürgerlicher Herkunft gelesen werden.

4. Die Nachkriegszeit aus der Sicht Hilla Palms

Geschildert werden zunächst vor allem die Zustände in dem kleinbürgerlichen Elternhaus, das patriarchalischer nicht sein könnte. Genauer in den Blick genommen werden nachfolgend die erzählte Zeit bis zum Ende der vierten Schulklasse, also bis zum zehnten Lebensjahr der Protagonistin. Ulla Hahn ist am 30. April 1945 geboren, also kurz vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs.

[30] „Es ist von der Kritik als Reminiszenz an Thomas Manns ‚Buddenbrooks' gelesen worden, dass der Roman mit der Anrede eines Großvaters an sein Enkelkind und einer Melange aus rheinischem Platt und Hochdeutsch einsetzt" (Braun: „Hahn, Ulla").

Geht man davon aus, dass auch Hilla Palm so alt ist, dann handelt es sich um die Zeit bis 1955, wobei das Kind, als die Handlung beginnt, wie sein jüngerer Bruder bereits laufen kann, also mindestens drei Jahre alt ist, eher etwas älter.

Die Toten des Krieges sind allgegenwärtig (vgl. z. B. HW, 113), aber es werden keine zukunftsweisenden Schlüsse daraus gezogen, ganz im Gegenteil. Der katholische Glauben bildet nach wie vor das Fundament und überall lauert die Erbsünde: „Allein Gebete vermochten den Menschen von Grund auf zu bessern, nur sie konnten den lieben Gott erweichen, das Strafmaß zu verkürzen“ (HW, 17). Der Roman hält mit Ironie dagegen: „Die Hölle war mir sicher. Aber erst mal eine ganze Mohnschnecke“ (HW, 17). Episodenhaft wird durch Ironie die Religion für die Katastrophen zweier Weltkriege mit in die Verantwortung genommen: „Sparen konnte sie [„Trippschers Liesjen“] sich das Beten für ihren Josef selig, der bei Stalingrad verschollen war. Helden kamen direkt in den Himmel“ (HW, 17).

In einem solchen Elternhaus ist Gewalt an der Tagesordnung, sie gilt als probates Mittel der Erziehung: „Abends zerrte mich der Vater am Großvater vorbei ins Wohnzimmer. Die Mutter hob das Röckchen hoch und hielt mich fest. Das Stöckchen sauste vierzehnmal, für jede Scherbe zweimal, einmal für Papa, einmal für Mama“ (HW, 38). Auch ist es nach wie vor üblich, dass die Männer arbeiten und die Frauen sich um den Haushalt kümmern – die Kinder lernen dieses Rollenmuster als das selbstverständliche kennen, so dass beispielsweise „die Mädchen im Hängerchen der Hausfrau halfen, den Tisch abzudecken“ (HW, 73).

Ebenso ist – wie in *Buddenbrooks* – die Schule geprägt von einer klaren Hierarchie zwischen Kindern und Lehrern, für deren Fortbestehen im Zweifelsfall Gewalt eingesetzt wird, in diesem Fall sogar sadistische Gewalt:

> Sonst ließ der Lehrer den Stock einmal, zweimal durch die Luft pfeifen, bevor er zuschlug, schmunzelnd: Unverhofft kommt oft. Heute aber traf gleich der erste Hieb sein Ziel.
> Siebentes Gebot, skandierte er, du sollst nicht stehlen. Kirschrot glühten seine Wangen aus dem gelben Gesicht, die Lippen sprühten Speichel. (HW, 128f.)

Der Lehrer zeigt sich Hilla gewogen, weil er sie am Ende des vierten Schuljahres für die höhere Schule empfiehlt, aber sein Verhalten wirkt angesichts der Auswirkungen auf die Lebensläufe der Kinder nicht nur relativ willkürlich und spätfeudal, sondern sogar ausgesprochen gefährlich:

> Neben mir saß Hannelore Pihl. Rechnen konnte sie besser als ich. Sie war die zweitbeste Schülerin unserer Klasse. Ihr Vater ungelernter Arbeiter wie der meine. An eine höhere Schule dachte bei ihr wie bei mir zu Hause

> keiner. […] Hannelore sah zu mir hoch. Ich konnte ihren Blick, der sich in einem Tumult aus Neid, Sehnsucht und Trauer von mir verabschiedete, kaum ertragen. / Hannelore stand nicht auf. Sie wurde Verkäuferin und heiratete einen Mann, der keine Kinder haben wollte. Als sie schwanger wurde und nicht abtrieb, ließ er sich scheiden. Das Kind war eine Frühgeburt und lebte nur ein paar Tage. […] Später, das war das letzte, was mir die Mutter erzählte, heiratete sie einen Witwer, der ein Rewe-Geschäft betrieb. (HW, 133f.)

Dazu kommt, dass sich auch die Kirche in der Schule von ihrer reaktionären Seite zeigt:

> Der Herr Kaplan erzählte die aufregendsten Geschichten mit teilnahmsloser, fast gelangweilter Stimme, als ginge ihn das alles im Grunde nichts an. Erst wenn er am Ende fragte, was uns der liebe Gott mit dieser Geschichte sagen wolle, geriet er in Fahrt. Überhäufte uns mit Ermahnungen für ein gottesfürchtiges Leben, malte den Vater im Himmel in so fürchterlichen Farben, daß Birgit einmal aus Angst vor seinem allgegenwärtigen strafenden Arm zu weinen anfing […]. (HW, 82f.)

Der Kaplan ist es auch, der den Kindern überhaupt erst erzählt, dass es nicht die Amerikaner oder andere ‚Ausländer' waren, die schuld am Massenmord an den Juden waren (HW, 103), allerdings widerstrebend und mit mäßigem Erfolg: „Ja, sagte der Kaplan und wandte den Kopf noch weiter dem Fenster zu, daß die Klasse ihn jetzt nur noch von hinten sehen konnte: Ja, Hitler hat die Juden umgebracht. Die Nazis. / Gott sei Dank. Nicht die Deutschen, die Nazis waren an allem schuld" (HW, 104). Ein „Aushilfskaplan" ist es schließlich, der sich beim Aufstieg auf den Glockenturm an Hilla befriedigt, das Kind also sexuell missbraucht:

> Hinter mir atmete in schweren Stößen der Aushilfskaplan. Endlich setzte Irene den Fuß auf die Plattform des Glockenturms, schon strömte Licht in den dämmrigen Aufgang, als dieses Etwas in meiner Kniekehle aufzuckte, hochpeitschte, ein nasser Stoß. Dann ein Taschentuch, hastig und rauh, ich war oben, gefolgt vom Aushilfskaplan, der auf die Uhr sah und nach dem Glockenseil griff. Seine Lippen formten das ‚Ave Maria' […]. (HW, 109)

Wenn man bedenkt, dass die Missbrauchsfälle in der katholischen Kirche erst seit jüngerer Zeit besonders beachtet werden, ist eine solche Passage in einem vor mehr als zwei Jahrzehnten erschienenen Roman ausgesprochen hellsichtig.

Der restaurative Charakter der Epoche zeigt sich ganz demonstrativ: „In diesem Frühjahr wurde die wiederaufgebaute Kirche mit einem Pontifikalamt eingeweiht" (HW, 93). Die Jahreszeitensymbolik stützt die implizite Kritik an

einer Wiederherstellung der früheren Verhältnisse. Das betrifft beispielsweise auch die Kleidung, wenn geschildert wird, dass die Frauen sich vor allem für „die Kittel" interessieren: „Es waren die Muster, an denen sich die Frauen nicht satt sehen konnten. An dieser IG Farbenpracht" (HW, 119). Die ‚I. G. (kurz für Interessengemeinschaft) Farbenindustrie AG', I. G. Farben genannt, war ein Zusammenschluss großer deutscher Unternehmen, der im Nationalsozialismus auch durch Enteignungen jüdischer Firmen zum größten Konzern Europas und zum größten Chemie- und Pharmakonzern der Welt aufstieg. Der Konzern beschäftigte zahlreiche Zwangsarbeiter*innen und betrieb im Auftrag der Regierung ein selbst errichtetes Konzentrationslager (Auschwitz III Monowitz). Kaum ein anderes Unternehmen wurde und wird so sehr mit den Naziverbrechen in Verbindung gebracht – die Anspielung ist also leicht als satirischer Seitenhieb auf das Fortdauern faschistischen Denkens zu lesen.

Das Kind entwickelt seine Individualität aus Trotz, aber auch aus einem Gespür für Sprache, das ihr Selbstbewusstsein stärkt und die später erfolgreiche Individuation ermöglicht: „[…] großartig fühlte ich mich, wenn ich immer wieder aufs neue begann, die Tafel zu füllen wie Gott Himmel und Erde in den Schöpfungstagen. Sprache war allmächtig. Allmächtiger als der liebe Gott" (HW, 62). Zunächst sind es vor allem Märchen, die eine Gegenwelt zur Erfahrungsrealität bilden und so das Kind im Wortsinn bezaubern (vgl. HW, 67f.). Die Fiktion ermöglicht eine Flucht aus der defizitären Realität: „Es gab Menschen. Sie waren Tatsachen, und man mußte so tun, als lebte man mit ihnen. Meine Seele aber lebte in den Wörtern" (HW, 85).

5. Weitere Entwicklungen

Der Roman bietet, durch die Kontakte Hillas, etwa mit Mitschüler*innen und deren Familien, ein soziales Panorama der Zeit. Die wirtschaftliche Entwicklung ist eine selbstverständliche Begleiterscheinung, ohne dass ihr, bis auf vereinzelte sachliche Bemerkungen mit Bezug zu den Figuren, besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird: „Auf dem Kiesberg, dort, wo Ferdis Bauern- zu Bauland erklärt worden war, wurde ein geräumiges, doppelstöckiges Haus gebaut" (HW, 232). Auch die nun stärker werdende Reisetätigkeit wird erwähnt, ohne dass sie besondere Konsequenzen für das Innenleben der Hauptfigur hätte:

> Familie Bötsch betrieb ein Busunternehmen. Man fuhr nach Altenberg oder Schloß Burg, in den Schwarzwald oder ins Allgäu, zur Tulpenblüte nach Amsterdam, seit zwei Jahren sogar an den Gardasee und die spanische Küste. Am beliebtesten waren Rheinfahrten, Tagestouren, nach Königswinter, St. Goar oder nach Bingen. (HW, 353)

Statussymbole mehren sich, etwa Autos wie ein „burgunderfarbene[r] Borgward" (HW, 353). Oder: „Doris' Eltern hatten sich schon vor einem Jahr einen Fernseher gekauft. Wenn ich die Freundin besuchte, saßen wir abends davor, fast so gut wie Kino" (HW, 436). Die sich verändernde, internationaler werdende Musik (HW, 520) und Mode (HW, 544) der Zeit bleiben eher Kolorit des Handlungshintergrunds.

Es sind vor allem die sozialen Beziehungen, über die mikroskopisch genau erzählt wird und für deren Verhalten dann manchmal solche Neuerungen als Katalysatoren wirken. Die Figur Hilla hat den starken Wunsch, die Moden der Zeit mitzumachen, zeichnet sich aber durch Abweichung aus, etwa wenn sie als einzige für alte Dichter („Schiller war ein Heiliger"; HW, 234) schwärmt und nur so tut, als hätte sie für die Stars der Zeit Interesse:

> Schon mit meiner Liebe zu Schiller war ich bei der Freundin nur auf bemühtes Verständnis gestoßen. Verlegen stammelte ich etwas von verlorengegangenen James-Dean-Fotos. Alle Mädchen in der Klasse sammelten Bilder von Filmschauspielern; Rock Hudson, Tony Curtis, Horst Buchholz. Ich wollte dazugehören und tat so, als interessiere ich mich für James Dean. Investierte zornigen Herzens in Glanzpostkarten und Kaugummi […]. (HW, 244)

Wichtige Etappen der Entwicklung und des Erwachsenwerdens wie die erste Periode (vgl. HW, 247) oder erste sexuelle Erfahrungen mit einer Freundin (HW, 439f.) und einem Freund (HW, 468–470) werden erzählt; es handelt sich also eher um zeitunabhängige Themen, die durch das Kolorit der Zeit (die Freundin Doris beispielsweise, mit der Hilla intim wird, hat wohlhabende Eltern und u. a. ein „eigenes Bad"; HW, 437) ihre besondere Färbung erhalten.

Abweichung als Alterität spielt im ganzen Roman eine zentrale Rolle, auf individueller wie auf kollektiver Ebene. Das Restaurative der Epoche wird in der Haltung zu ‚Fremden' besonders deutlich; hier ein Beispiel von vielen, die den ganzen Roman durchziehen:

> Fremdarbeiter zählten weniger als Hilfsarbeiter, weniger als der Vater. So arm und so dumm, daß sie zu Hause keine Arbeit fanden. Fremdarbeiter waren das Letzte. Schlimmer waren nur noch die Zigeuner, die wußten nicht einmal, was eine Heimat überhaupt ist.
> Kanacke. Pimocke. Jesocks. (HW, 275)

Hilla reproduziert die Klischees und hadert zugleich mit ihnen, stellvertretend für die Leser*innen. Das gilt auch für die Rolle, in die sie als junge Frau gedrängt wird – sie soll arbeiten, Geld verdienen und sich einen Mann angeln. Entsprechend ist es die Mode, die hier auf satirische Weise negativ konnotiert wird: „Ich zog die Perlonstrümpfe an und wieder aus; der brettharte Unter-

rock würde sie zerreißen. Stöckelte auf den Pumps ein paarmal vor dem Spiegel der Frisierkommode auf und ab […]" (HW, 296). Und weiter: „Die meisten Frauen bei Maternus waren unverheiratet. Wie ein Gefängniswärter hielt jeder ledige Mann den Schlüssel zu ihrer Freiheit. Heirat als Gnadenakt. […] Einen mitzukriegen, den man vorher rumkriegen mußte, ohne ihn ranzulassen, war das Ziel" (HW, 288).

Hilla ertränkt ihre persönlichen und durchaus zeittypischen Enttäuschungen in Alkohol, wird aber schließlich von den im doppelten Sinn richtigen Autoritäten auf den richtigen Weg zurückgebracht, was durchaus ironisch verstanden werden kann (vgl. HW, 611–619). Es sind die tradierten Hierarchien, die zwar dysfunktional sind und bleiben, aber dank Einzelner dann auch positive Veränderung bewirken können.

6. Fazit

Ulla Hahns Roman ist keineswegs idyllisierend, eher im Gegenteil. Ein Mädchen will den sozialen Aufstieg aus ihrer Schicht, aber lange Zeit, ohne sich dessen bewusst zu sein und zunächst auch ohne große Chancen, bis sie durch männliche Förderer wie den Lehrer Rosenbaum oder den Pastor Kreuzkamp doch noch entscheidend gefördert wird, deren sprechende Namen typisierend und ironisch wirken. Es ist ein vormoderner Kanon der Literatur aus Klassik und Romantik, Biedermeier und Realismus, der auch in der Nachkriegszeit Konsens unter den Gebildeten ist – und das wird keineswegs positiv bewertet: „Meist hielt ich mich an die Klassiker. Hin und wieder verführte mich ein Titel. ‚Mimili' oder ‚Erdbeeri Mareili'. Legte ich meinen Lessing, Goethe, Schiller, Mörike, Eichendorff, Brentano auf die Theke, nickte mir der Buchhändler anerkennend zu. Eine Auszeichnung!" (HW, 389). Jeremias Gotthelfs *Das Erdbeerimareili* gehört immerhin durch den eher mit anderen Texten im Kanon vertretenen Autor noch zum erweiterten Kanon der Literatur des 19. Jahrhunderts, aber H. Claurens (Pseudonym für Carl Heun) erfolgreicher Roman *Mimili* ist eindeutig der Trivialliteratur zuzuordnen und deshalb auch Teil eines frühen, in der Literaturgeschichte durchaus bekannten Literaturskandals geworden.[31]

Das angebliche „sakrale[] Pathos, mit dem die Autorin durch ihr Alter Ego die Literatur zur Heilbringerin stilisiert", ist eigentlich keines, denn die Lite-

[31] Vgl. Stefan Neuhaus: „Aus der Kinderstube des Literaturskandals. Wilhelm Hauffs *Der Mann im Mond* von 1825 oder Wie man öffentliche Aufmerksamkeit erregt und berühmt (aber nicht kanonisiert) wird". In: Andrea Bartl, Martin Kraus (Hg.): *Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*. 2 Bde. Würzburg 2014. Bd. 1, S. 193–209.

ratur allein kann sie nicht retten, auch weil sie ähnlich zurückgeblieben wirkt wie die Zeitumstände.[32] Noch fehlt der entscheidende Impuls, der vom Abschreiben zum Schreiben führt: „Um dennoch mit meinen Büchern zu sein, schrieb ich außer den Fingerübungen des Lehrbuchs auch aus Büchern ab, am liebsten aus den ‚Zürcher Novellen'" (HW, 540). Als Subtext kann die Referenz ironisch gelesen werden – schon Gottfried Keller hielt seiner zeitgenössischen bürgerlichen Gesellschaft einen Zerrspiegel vor. Doch kann die Literatur des 19. Jahrhunderts kein Vorbild für die Zukunft in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sein.

Die Nachkriegszeit scheint zwar nicht stehengeblieben zu sein, aber die Veränderungen sind überschaubar:

> In den nächsten Tagen ließ ich keine Sendung der „Tagesschau" aus, dann wurden die täglichen Bilder alltäglich. […] Die Verhältnisse waren klar. Es gab ein gutes Deutschland und ein schlechtes; Demokratie und Diktatur. Man lebte im guten Land. Für die im schlechten ging man in den Andachten beten. (HW, 578)

Nachkriegszeit in *Das verborgene Wort* wird zu einer klaustrophobischen und kontingenten Erfahrung, die schlussendliche ‚Rettung' durch milde und verständnisvolle Autoritäten ist ironiegetränkt, allein ihre Namen – Rosenbaum, Kreuzkamp – sind sprechend genug. Wenn es sich um eine Idylle handelt, dann ist es eine ironische und ausgesprochen abgründige. Nachkriegszeit erscheint wie eine Fortsetzung früherer Zeiten mit etwas anderen Mitteln – die ‚Fremden' werden abgelehnt, der eigene Lebenskreis als der beste aller möglichen angesehen, die patriarchalischen Herrschaftsverhältnisse bleiben unangetastet. Wohl auch deshalb musste es mindestens eine Fortsetzung des Romans geben, auf die an dieser Stelle aber nicht mehr eingegangen werden kann.

[32] Braun: „Hahn, Ulla".

Christoph Parry

Beklemmung und Diskriminierung im postfaschistischen Wien[1]

1. Österreichische Verhältnisse

Die frühe Nachkriegszeit beschäftigt die Gegenwartsliteratur in Österreich wie in Deutschland. Im vorliegenden Beitrag werden Romane von drei Autor*innen präsentiert, die sich mit unterschiedlichen Strategien den ersten Nachkriegsjahrzehnten annähern. Mit zerbombten Städten, kaputter Infrastruktur und fast zum Erliegen gekommener Lebensmittelversorgung waren die Umstände der ersten Nachkriegsjahre in Österreich in materieller Hinsicht ähnlich schwer wie in Deutschland und Europa sonst. Auch die ganze Sozialstruktur musste schnellstens wieder instandgesetzt werden.

Aus dem Rückblick gewinnt die Kultur der Nachkriegszeit in materieller und geistiger Hinsicht unübersehbare Konturen, die gerade in der Erzählliteratur registriert werden. Es handelt sich in Österreich wie in Westdeutschland und Europa überhaupt um eine Kultur des Verschweigens und der gezielten Ablenkung durch das Streben nach materiellem Wohlstand. Darüber hinaus gab und gibt es in Österreich in der kollektiven Wahrnehmung des zurückliegenden Krieges und der Shoah spezifische Nuancen, die auf das problematische Selbstverständnis des Landes und seinem historisch und geopolitisch bedingt ambivalenten Verhältnis zu Deutschland beruhen. Dafür gibt es historische Gründe, die auf die allmähliche politische Modernisierung des europäischen Staatengefüges seit den Napoleonischen Kriegen zurückgehen.

Anders als die westeuropäischen Staaten, verfolgte der österreichische Staat seit der Aufklärung ein eigenes Modernisierungsprogramm, das sich nicht im damals modisch werdenden ethnischen Sinne als national verstand. An den Bestrebungen, nach Auflösung des Heiligen Römischen Reichs, den gesamten deutschsprachigen Raum in einen modernen, ethnisch und sprachlich homogenen Nationalstaat zu verwandeln, war Österreich als multiethnisches und vielsprachiges Reich nur halbherzig beteiligt. Dieses Riesengeflecht

[1] Der Beitrag entstand mit Unterstützung der *Emil Öhmann-Stiftung*.

von Völkern und Sprachen war mit dem übrigen Deutschland einfach nicht kompatibel.[2] Folglich war auch das Verhältnis zur deutschen Sprache in Österreich eher administrativ, während es im sich neubildenden deutschen Reich ideologisch war.[3] Zudem blieb Österreich im europäischen Rahmen bis zum Ersten Weltkrieg eine Großmacht mit ganz eigenen Interessen. Dem übernationalen Staat fehlte jedoch eine ideologische Grundlage, die mit dem Nationalismus konkurrenzfähig gewesen wäre. Darum ist die Donaumonarchie schließlich an ihren inneren Spannungen, vor allem an der ‚Nationalitätenfrage' zugrunde gegangen. Dass dieses Imperium gerade als übernationales Gefüge eine positive Alternative zur verhängnisvollen Fixierung auf den homogenen Nationalstaat hätte bieten können, ist erst zum Zeitpunkt seines Ablebens Autoren wie Robert Musil, Joseph Roth und Stefan Zweig richtig bewusst geworden.[4]

Der Verlust des Imperiums durch den Ersten Weltkrieg führte im verbliebenen Rest Österreichs zu einer generellen Orientierungslosigkeit. Da nur der deutschsprachige Teil der weitläufigen österreichischen Länder übriggeblieben war, gewann die Idee des Anschlusses an Deutschland an Attraktivität, vor allem in den alpinen Provinzen.[5] Wien gefiel sich allerdings weiterhin in der Rolle einer weltstädtischen Metropole, auch wenn sein halbes Hinterland abhandengekommen war. In den Zwischenkriegsjahren ballten sich die Spannungen auf verschiedenen Ebenen: zwischen Hauptstadt und Provinz, links und rechts, Katholizismus und Säkularisierung und nicht zuletzt in der Frage des Anschlusses. Dieser konnte sich schließlich unter massivem Druck, aber nicht ohne begeisterten Beifall eines nicht unerheblichen Teils der Bevölkerung, 1938 verwirklichen. Der Preis dafür war die totale Unterwerfung unter die nationalsozialistische Diktatur.

Im Zweiten Weltkrieg waren Österreicher wie Deutsche an der Shoah und an den Kriegsverbrechen der Nazis beteiligt, aber diese Verbrechen wurden im Namen Deutschlands und nicht Österreichs begangen. Tatsächlich versuchten die Nazis jede Spur von eigener Identität Österreichs zu tilgen. Nach dem Anschluss war auf Anordnung der Nazis sogar der Begriff Österreich aus

[2] Die Unverträglichkeit wurde spätestens nach März 1848 bei den Debatten in der Frankfurter Paulskirche um ein Groß- oder Kleindeutschland artikuliert. In einem Verfassungsentwurf hieß es ausdrücklich: „Kein Teil des Deutschen Reiches darf mit nichtdeutschen Ländern zu einem Staat vereinigt sein" (zit. n. Golo Mann: *Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* Frankfurt/M. 1973. S. 226).

[3] Siehe dazu Christoph Parry: S*chreiben jenseits der Nation. Europäische Identitätsgestaltung in der deutschsprachigen Literatur seit 1918*. Berlin 2021. S. 25.

[4] Vgl. ebd., S. 44–52.

[5] Diese Alternative war im Friedensvertrag von Saint Germain ausdrücklich untersagt. Siehe Erich Zöllner: *Geschichte Österreichs von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Wien 1979. S. 498f.

dem öffentlichen Gebrauch verschwunden.[6] Das deutsch-österreichische Verhältnis erwies sich als eine toxische Symbiose ähnlich wie das zwischen Russland und der Ukraine.

Das Dritte Reich wurde 1945 besiegt, und Deutschland und Österreich wurden vom Nationalsozialismus befreit. Ich wage zu behaupten, dass das Kriegsende eher in Österreich als in Deutschland als Befreiung wahrgenommen wurde. Das betrifft nicht nur den Bevölkerungsteil, der sich vom Anschluss 1938 überrumpelt fühlte. So war die Stellung des Landes 1945 ambivalent. Als Teil des Dritten Reichs gehörte es zu den Verlierern. Als okkupiertes Land wurde es befreit. Anders als in Deutschland wurden 1945 in Österreich als ersten Schritt zur Wiedererlangung voller nationaler Souveränität die staatlichen Institutionen der ersten Republik sofort wieder eingesetzt. Schon 10 Jahre später war mit dem Staatsvertrag die Souveränität vollständig wiederhergestellt. Im Gegensatz zur ersten Republik, die von vielen nur missmutig angenommen wurde, fand die wiedergeborene Republik nach 1945 weitgehende Akzeptanz. Dafür wurde jedoch in den ersten Jahrzehnten die unmittelbare Vergangenheit weitgehend verdrängt.

Nach Joanna Jabłkowska war die österreichische Literatur der frühen Nachkriegszeit durch das Fehlen einer klaren Vorstellung von Schuld und Unschuld und „das Aufgehen der Verantwortung in der Kultur der Gemütlichkeit" gekennzeichnet.[7] Ein offenerer Zugang zur Vergangenheit kommt nach Jablkowska erst mit der Waldheim-Affäre in den 80er Jahren auf. Dabei geht es allerdings weniger um die Jahre des Faschismus und Kriegs selbst als um ihre nachträgliche Verdrängung:

> Doch bei aufmerksamer Betrachtung der österreichischen Literatur muss diese Bestandsaufnahme ergänzt werden. In der Generation der Kinder und Enkel ging es in der Regel nicht mehr um die Rekonstruktion der historischen Wahrheit über den Zweiten Weltkrieg, sondern darum, wie man heute mit der Geschichte umgeht.[8]

Das trifft auch auf die hier behandelten Werke zu, die in ihrer Darstellung der ersten Nachkriegsjahrzehnten den Schatten des Zweiten Weltkriegs nicht umgehen können.

---

[6] Ebd., S. 525.

[7] Joanna Jabłkowska: „Gedächtnis und Gemütlichkeit. Zur kritischen ‚Aufarbeitung' der Vergangenheit in der österreichischen Literatur". In: Hermann Korte (Hg.): *Österreichische Gegenwartsliteratur*. München 2015. (= *Text und Kritik*, Sonderband IX/15). S. 7–19, hier S. 7.

[8] Ebd., S. 7f.

2. Autoren und Werke

Wie die Geschichte der frühen Nachkriegsjahre vor allem auf der Alltagsebene in der Literatur seit der Jahrtausendwende reflektiert wird, soll im Folgenden in erster Linie an Werken von Peter Henisch, Eva Menasse sowie Arno Geiger exemplifiziert werden. Während diese Werke innerhalb eines Zeitraums von zwei Jahrzehnten zu Beginn des 21. Jahrhunderts entstanden sind, gehören ihre Autoren zwei Generationen an. Der älteste, Peter Henisch, ist noch während des Krieges 1943 in Wien geboren worden. Seine persönlichen Erinnerungen reichen bis in die späten 40er Jahre zurück, als die Spuren des Krieges noch allgegenwärtig waren. Arno Geiger, Jg. 1968 und Eva Menasse, Jg. 1970, sind ein Vierteljahrhundert jünger und kennen die frühe Nachkriegszeit aus Erzählungen älterer Verwandte. Vor allem bei den Romanen von Arno Geiger und Eva Menasse haben wir es mit Rekonstruktionen zu tun, die dem Bereich des Post-Gedächtnisses oder, um den genauen Terminus von Marianne Hirsch anzuführen, des Postmemory angehören.[9]

Der Begriff basiert auf Jan Assmanns Unterscheidung zwischen dem „kommunikativen" und dem „kulturellen" Gedächtnis, wobei das kollektive Gedächtnis so lange im Bereich des Kommunikativen bleibt, wie die Erinnerungen noch von Zeitzeugen vermittelt werden.[10] Gibt es keine Zeitzeugen mehr, dann wird das kollektive Gedächtnis von der Gemeinschaft und ihren Institutionen als „kulturelles" Gedächtnis gepflegt und vererbt. Postmemory verortet Hirsch in der Grauzone zwischen dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis, wobei hier eine sehr intensive Erinnerungsarbeit geleistet wird:

> Postmemory describes the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right.[11]

Mit einem Werk, das dem Postmemory zugeordnet werden kann, dem Vaterbuch *Die kleine Figur meines Vaters* (1975), wurde auch Peter Henisch einem breiteren Publikum bekannt.[12]

Henischs Vater, Walter Henisch, war ein bekannter Fotograf, der trotz seiner nicht rein arischen Herkunft im Krieg bei der Frontberichterstattung an

[9] Vgl. Marianne Hirsch: „The Generation of Postmemory". In: *Poetics Today*. 1, 2008. S. 103–128.
[10] Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1992. S. 50f.
[11] Hirsch „The Generation of Postmemory", S. 103.
[12] Vgl. Peter Henisch: *Die kleine Figur meines Vaters*. Salzburg, Wien 1975.

der Ostfront tätig war. Der mehrfach überarbeitete Text basiert auf Tonbandinterviews, die Henisch mit dem Vater kurz vor dessen Tod geführt hat. Zugleich versucht der Autor sich über sein eigenes Verhältnis zu dieser fragwürdigen Seite in der Biographie des Vaters klarzuwerden.[13]

In den Werken Henischs, die im vorliegenden Beitrag herangezogen werden, geht es allerdings nicht um Postmemory, sondern eindeutig noch um das kommunikative Gedächtnis eines Zeitzeugen. Tatsächlich wird bei Henisch in jeder Phase seines Schaffens Atmosphärisches aus dem Milieu seiner Kindheit im wenig vornehmen Bezirk Landstraße vermittelt. Mit böhmischen und jüdischen Vorfahren repräsentierte sein Elternhaus die traditionelle Kulturvielfalt Wiens. Eine ausdrücklich autobiographische Darstellung der Kindheit lieferte Henisch erstmals in *Suchbild mit Katze* (2016), aber viele Einzelheiten werden in dem mit fiktivem Erzähler als Roman verkleideten Erinnerungswerk *Eine sehr kleine Frau* (2007) und sogar im Roman *Schwarzer Peter* (2000), vermittelt.[14] Der schwarzhäutige Protagonist des letztgenannten Romans teilt manches Kindheitserlebnis mit dem Autor.

Arbeit am Postmemory wird wohl am konsequentesten von Eva Menasse in ihrem Familienroman *Vienna* (2005) geleistet.[15] Der Vater der Autorin, Hans Menasse, war zeitweilig als Fußballspieler in der österreichischen Nationalmannschaft bekannt. Zusammen mit seinem älteren Bruder kam er vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs mit einem Kindertransport nach England. Der jüdische Großvater konnte den Krieg wegen seiner Ehe mit einer katholischen Sudetendeutschen als Zwangsarbeiter überleben. Über seine Erfahrungen als Zwangsarbeiter wurde in der Familie wohl kaum geredet, und diese Lücke wird absichtlich auch im Roman nicht gefüllt. Viel Raum finden dagegen die Auswirkungen des englischen Exils auf den Vater und seinen älteren Bruder. Der Vater verlernt in der Zeit fast sein Deutsch und wird, dank seines Talents im Fußball und des Wohlwollens seiner Pflegefamilie, in England gut integriert. Der Onkel bleibt sich hingegen seiner österreichischen Herkunft ständig bewusst und versucht zielstrebig, in die britische Armee zu kommen, um an der Befreiung Europas mitzuwirken. Eine Ironie des Schicksals ist, dass er, nachdem er sein Ziel endlich erreicht hat, als Soldat ausgerechnet in Burma eingesetzt wird. Dass die Verfasserin gerade bei den Berichten über die engli-

[13] Es ist bezeichnend, dass dieses Thema Henisch nicht mehr losgelassen hat. Es gibt inzwischen zwei weitere, jeweils gründlich überarbeitete Fassungen des Buches (1987, 2004).

[14] Vgl. Peter Henisch: *Suchbild mit Katze*. Wien 2016. Peter Henisch: *Eine sehr kleine Frau*. Wien 2007. Peter Henisch: *Schwarzer Peter*. Salzburg, Wien 2000.

[15] Vgl. Eva Menasse: *Vienna*. Köln 2005. Für eine Interpretation im Sinne des Postmemory siehe Daphne Seemann: „The Re-Construction and Deconstruction of a family Narrative. Eva Menasse's ‚Vienna'". In: Valerie Heffernan, Gillian Pye (Hg.): *Transitions: Emerging Women Writers in German Language Literature*. Amsterdam, New York 2013. S. 35–51.

sche Zeit auf die Problematik des Postgedächtnisses stößt, geht aus einem Interview hervor, in dem sie berichtet, dass sie ursprünglich eine Familienchronik geplant hatte. Dafür hatte sie den Vater und Bruder mit nur dürftigem Erfolg befragt:

> Aber das, was mir gerade besonders wichtig und neuralgisch erschien, wollten sie nicht erzählen oder, wie ich heute sagen würde, konnten sie nicht erzählen, weil es zu traumatisierend war, weggepackt worden war hinter all diese psychischen Schutzmechanismen, die jeder hat. Am Ende hatte ich dann wieder nur diese rudimentäre Geschichte in der Hand, die ich schon kannte […].[16]

Für eine dokumentarische Familienchronik wäre eine solche rudimentäre Geschichte zu wenig. Stattdessen ist daraus ein Roman geworden, der bei aller Fiktionalisierung in seiner Gesamtstruktur weitgehend parallel zur Geschichte der eigenen Familie Menasses verläuft und somit Erinnerungsarbeit simuliert. Das Leben der Familie wird in einem überwältigenden Wust von oft überzogenen Anekdoten vermittelt. Das Ergebnis ist ein durchaus heiterer Roman mit parodistischen Zügen, der in entscheidenden Momenten, in denen das Traumatische gestreift wird, zu einer fast schockierenden Lakonie greift.[17]

Die Reihenfolge der Kapitel richtet sich mehr nach den Anekdoten zu den einzelnen Figuren als nach einer strengen Chronologie. Auffallend ist, dass die meisten Figuren nicht mit ihren Namen auftreten, sondern durch ihr Verwandtschaftsverhältnis zur Erzählerin bezeichnet werden. Diese hält sich mit Kommentaren auffallend zurück, was zum Teil in der Pressekritik moniert wurde.[18]

Arno Geiger ist 1968 in Bregenz geboren. Für seinen Roman *Es geht uns gut* wurde er als erster Autor mit dem neu eingerichteten Deutschen Buchpreis ausgezeichnet.[19] Der Roman beschäftigt sich ausschließlich mit Österreich und spielt weitgehend in Wien. Er hat die Form einer Generationengeschichte,

---

[16] Eva Menasse im Interview mit Matthias Prangel: „Normale Familie. Ein Gespräch mit Eva Menasse". In *Literaturkritik.de*. 5, 2008. https://literaturkritik.de/id/11706 (7.10.2023).

[17] Als Beispiel siehe die bitter ironische Schilderung des Schicksals der Urgroßmutter: „Sie hat in Theresienstadt dann keine große Mühe mehr gemacht, denn sie überlebte die anstrengende Zugfahrt nur um einundzwanzig Tage" (Menasse: *Vienna*, S. 168).

[18] Kristina Maidt-Zinke in der *Süddeutschen Zeitung* (2.3.2005) nennt die Erzählerin eine „unkenntlich bleibende Ich-Figur, die über die ihr zugewiesene Funktion des Erinnerns, Erzählens, Archivierens hinaus keine individuellen Konturen annimmt." Volker Weidemann in der *FAZ* (20.2.2005) spricht von einem „Rätsel" und einer „Leerstelle". https://www.buecher.de/shop/koeln/vienna/menasse-eva/products_products/detail/prod_id/13335193/#reviews-more (14.11.2021).

[19] Vgl. Arno Geiger: *Es geht uns gut*. München 2007 [2005].

die aber anders als die Werke von Henisch und Menasse rein fiktiv ist. Anstelle von Erinnerungen aus erster oder zweiter Hand stehen hier Episoden, alle im Präsens geschrieben und mit einem bestimmten Datum versehen, die sich in der Summe zu einer kohärenten Geschichte zusammenfügen.

Die Handlung dreht sich um die Familie eines Politikers der ersten Nachkriegsjahre, Richard Sterk, um seine Ehe und um die zwei nachfolgenden Generationen. Der Ausgangspunkt ist, dass der Enkel des Politikers unverhofft das Haus der Großeltern erbt. Auf der Gegenwartsebene (2001) beschreibt der Roman, wie der eher antriebsarme Enkel, Philipp, das Haus mithilfe von zwei rumänischen Schwarzarbeitern entrümpelt. Zwischen den einzelnen Kapiteln, die von seinen Bemühungen um das Haus und einer unbefriedigenden Liebesbeziehung handeln, sind Einblicke in das Leben der vorangegangenen Generationen eingeflochten. Der auktoriale Erzählstil mit wechselnder Fokussierung lässt die Figuren ohne nachträgliche erzählerische Besserwisserei aus dem jeweiligen zeitlichen Kontext heraus zu Wort kommen. Der Enkel macht zwar aphoristische Notizen, aber diese bilden nicht den eigentlichen Text der historischen Kapitel. Damit umgeht Geiger das Problem, das bei Menasses um Distanzierung bemühte, aber zugleich als unausweichlich betroffene Erzählerin auftritt. Der Verzicht auf einen intradiegetischen Erzähler ist Absicht, wie aus einem Interview des Autors mit dem Literaturhaus Wien hervorgeht:

> Ich wollte eine Erzählhaltung finden, die allen Figuren gleichermaßen gerecht wird. Deshalb erzähle ich im Präsens, deshalb die Entscheidung für einzelne Tage, was mir ermöglicht, sehr nahe an die Figuren heranzugehen.[20]

Wie bei Menasse sind die einzelnen Kapitel nicht chronologisch angeordnet. So erlebt man zunächst die Großeltern im Alter, bevor dann nach und nach Schlüsselereignisse aus ihrer Vergangenheit berichtet werden. Politische Ereignisse werden zwar gestreift, aber immer vom Rande her, aus der Perspektive der Familienmitglieder.

Im Kapitel zu 1955 ist der autoritäre Familienvater mit der Arbeit am Staatsvertrag beschäftigt. Auf dem Höhepunkt seiner Karriere spitzt sich gleichzeitig zu Hause ein schwelender Konflikt mit der gerade erwachsen gewordenen Tochter, einer Medizinstudentin, zu. Richard missfällt ihr Umgang mit einem erfolglosen jungen Mann, dem späteren Schwiegersohn, dessen einzige Verdienstmöglichkeit darin besteht, durch die Provinz zu fahren, um ein von ihm selbst erfundenes und hergestelltes Spiel mit dem bezeichnenden Namen „Wer kennt Österreich?“ zu verkaufen. Gerade das ist eine Frage, auf

[20] Arno Geiger im Interview mit Peter Landerl. Literaturhaus Wien am 6. Oktober 2005. http://www.literaturhaus.at/index.php?id=5232 (13.11.2023).

die der Roman eine mögliche Antwort liefert. Insgesamt erstreckt sich der Zeitraum des Romans von 1938 bis in die Nuller Jahre dieses Jahrhunderts. Durch die Rückblicke auf verschiedene Jahrzehnte entsteht so nebenbei eine Art Sozialgeschichte der Nachkriegszeit.

Die hier behandelten Werke vertreten drei unterschiedliche Zugänge zu den ersten österreichischen Nachkriegsjahrzehnten. Während Henisch im Grunde autobiographisch verfährt und sich vor allem auf eigene Erinnerungen beruft, ist Eva Menasses Roman eine Rekonstruktion mit autofiktivem Charakter. Menasse bemüht die Familiengeschichte im Sinne des Postmemory und ergänzt sie mit eigener Fantasie. Aus der Perspektive einer Großfamilie wirft sie Licht auf die österreichische Geschichte des 20. Jahrhunderts, wobei der reale Verlauf der Familiengeschichte bestimmt, welche historischen Ereignisse und Probleme in das Blickfeld rücken. Bei Geiger ist es wieder anders. Auf der Grundlage eingehender Recherchen zur Atmosphäre des jeweils behandelten Zeitraums konstruiert er eine durchaus realistische Fiktion.[21] Er erfindet eine Familie und kann ihre Geschichte nach eigenem Gusto dem historischen Rahmen anpassen. Im Folgenden werden unter Berücksichtigung der hier deutlich gewordenen narratologischen Unterschiede drei thematische Schwerpunkte untersucht, die in unterschiedlichem Maße in allen Werken zum Vorschein kommen:

- Materielle Verhältnisse der unmittelbaren Nachkriegszeit
- Rassismus und residualer Antisemitismus
- Österreichisches Identitätsbewusstsein

3. Materielle Verhältnisse der unmittelbaren Nachkriegszeit

Wie die meisten Großstädte in Deutschland hatte auch Wien im Bombenkrieg gelitten. Wie Berlin wurde die Stadt nach Kriegsende unter den vier Siegermächten in Sektoren aufgeteilt, mit dem Unterschied, dass die Stadtmitte, das erste Bezirk, von allen gemeinsam patrouilliert wurde. Trümmer, Besatzung, Schwarzmarkt und allmählicher Wiederaufbau prägen also auch in Wien den Alltag der ersten Nachkriegsjahre.

Die Atmosphäre der ersten Jahre nach Kriegsende wird unter den ausgewählten Autoren am besten von Peter Henisch eingefangen. Im explizit autobiographischen Text *Suchbild mit Katze* beschreibt Henisch die erste Wohnung nach dem Krieg im Obergeschoss eines ausgebombten Hauses, dessen eine

[21] Über seine Arbeitsweise berichtet Geiger im zitierten Interview, dass er „vorwiegend Publikationen gelesen [habe], die aus der beschriebenen Zeit stammten, Tageszeitungen, Magazine, Aktuelles“ (ebd.).

Hälfte zerstört war und eine Tür direkt aus der Wohnung ins Leere führte. Zu der Wohnung, damals im russischen Sektor, war sein Vater, der Fotograf, über den Schwarzmarkt im Tausch gegen einen Wintermantel gekommen. Den Mantel hatte er wiederum von einem russischen Soldaten als Bezahlung für ein Porträt bekommen. Eine weitere bezeichnende Einzelheit aus den Jahren der alliierten Okkupation in Henischs autobiographischem Text ist, dass ein Onkel russische Zigaretten von seinem Arbeitsplatz bei der USIA bezieht.[22]

Im Roman *Schwarzer Peter* wird Henischs Kindheitsmilieu im Nachkriegs-Wien aus dem Blickwinkel eines schwarzhäutigen Wiener Kindes betrachtet. Peters Vater, ein schwarzer GI hat sich bald in die Staaten abgesetzt, und die Mutter, eine Straßenbahnschaffnerin, ist als Alleinerziehende zurückgeblieben. Peter ist somit ein nicht untypisches Besatzungskind, von denen es auch in Österreich nicht wenige gab, die aber erst relativ spät literarisch wahrgenommen wurden. Peters Mutter wechselt gerne Blicke mit den Soldaten in den Jeeps auf den Patrouillen der Alliierten, die im ersten Bezirk herumfahren. Etwas heikler als der harmlose Flirt von der Straßenbahn aus mit den Fahrern der vorbeifahrenden Jeeps ist die Sylvesterfeier mit russischen Soldaten, die auch im Roman kurz dargestellt wird. Durch seine Hautfarbe hat Peter als Kind anfänglich Verwunderung ausgelöst und wegen seiner angeblichen „Ähnlichkeit mit einer sogenannten Negerpuppe" zum Teil auch Begeisterung erfahren.[23] Doch im weiteren Verlauf des Romans wird er zunehmender Diskriminierung ausgesetzt – nicht zuletzt von österreichischen Beamten, die nicht wahrhaben wollen, dass er gebürtiger Österreicher ist. Darum wandert er schließlich nach New Orleans aus, wo er weniger auffällt und seine Vorliebe für Blues ausleben kann. Damit sind wir beim zweiten Thema.

4. Rassismus und residualer Antisemitismus

Der Rassismus der österreichischen Gesellschaft in den Nachkriegsjahren geht einher mit dem residualen Faschismus und Antisemitismus. Eine wirkliche Entnazifizierung hat im Österreich der ersten Nachkriegsjahre nicht stattgefunden. So berichtet zu Beginn der 80er Jahre der Grazer Autor Alfred Kolleritsch in seinem Beitrag für die Dokumentation *Vom Reich zu Österreich*:

[22] Die USIA (Управление Советским Имуществом в Австрий, auf Deutsch: Verwaltung des sowjetischen Vermögens in Österreich) war quasi eine ökonomische Sowjetexklave auf österreichischem Boden, die gerade in Wien und Niederösterreich viele österreichische Beschäftigte hatte und besondere Anforderungen an ihre Loyalität stellte.

[23] Henisch: *Schwarzer Peter*, S. 15.

> Ich bin der alten Wahrheit wiederbegegnet, als ich 1946 in ein katholisches Heim kam und vertauschte Figuren als Erzieher oder Lehrer vorfand (tatsächlich hat weder im Heim noch in der Schule jemals jemand negativ über die Nazizeit gesprochen), es wäre anders wohl auch schwer möglich gewesen, weil das Denken gleichgeblieben war.[24]

Dass ein solches gleichgebliebenes Denken noch in der Lehrerschaft der 60er Jahre waltete, geht auch aus den autofiktiven Teilen des Romans *Die Vertreibung aus der Hölle* (2001) von Eva Menasses älterem Halbruder Robert Menasse hervor.[25]

In Eva Menasses *Vienna* wird das gleichgebliebene Denken an einer Anekdote besonders sichtbar. Übereinstimmend mit den biographischen Fakten in Menasses Familie ist der Onkel der Erzählerin/Autorin nach dem Krieg im Rahmen der Okkupation in englischer Uniform nach Wien zurückgekommen. Zunächst wird er mit großem Respekt behandelt, aber mit der Zeit (und ohne Uniform) lässt der Respekt stark nach. Typisch für die unmittelbare Nachkriegszeit ist die Erfahrung, dass niemand sich zu seinen Nazi-Sympathien bekennen wollte:

> „Hören Sie", brach es aus dem Pepi Hermann heraus, „ich war kein Nazi!"
> […]
> „Ja", erwiderte mein Onkel, „das hab ich mir gedacht." Ganz freundlich wandte er sich dem Hermann-Pepi noch einmal zu, als wolle er ihm etwas Vertrauliches sagen. „Wissen Sie, Herr Hermann", sagte er, „ich bin jetzt fast ein Monat zurück in Wien und hab noch keinen einzigen Nazi getroffen. Können Sie mir das erklären?" „Leider nein, Herr Major", flüsterte der entnervte Hermann-Pepi. Die Nachbarn schienen schon alle hinter ihren Türen zu lauschen.[26]

Das Wiedersehen mit den Emigranten war oft mit kaum verhülltem Ressentiment verknüpft. Die neu zutage tretende Freundlichkeit hat etwas Bedrohliches, und der Onkel lässt mit seiner zutiefst ironischen Frage erkennen, dass

[24] Alfred Kolleritsch: „Von der Unwahrheit der Wahrheit". In: Jochen Jung (Hg.): *Vom Reich zu Österreich. Kriegsende und Nachkriegszeit in Österreich erinnert von Augen und Ohrenzeugen*. München 1985 [1983]. S. 312–362, hier S. 324.

[25] Vgl. Robert Menasse: *Die Vertreibung aus der Hölle*. Frankfurt/M. 2001. Der Roman spielt auf zwei zeitlichen Ebenen. Auf der modernen Ebene erzählt der Protagonist, Viktor, ein Historiker, von seinen Erfahrungen als Schüler im Wien der Sechzigerjahre. Parallel zu den Erinnerungen des Schülers wird über das Leben des historischen Rabbiners Manasseh ben Israel berichtet. Auf beiden Ebenen wird der Protagonist, durch das Misstrauen der Umgebung provoziert, zunehmend in die Rolle des selbstbewussten Juden gedrängt.

[26] Menasse: *Vienna*, S. 99.

er die Bedrohung spürt.[27] Tatsächlich dauert es nicht lange, bis die alten Vorurteile wieder deutlich artikuliert werden. So heißt es wenig später in *Vienna*:

> Die Angst und die Ehrerbietung […] wichen bald anderen Tönen. Mein Onkel schnitt die jammernden Artikel über die „Beutezüge der Remigranten" ebenso sorgfältig aus der Zeitung aus wie die kleine Meldung, ein vom Teint her etwas dunklerer Tourist sei während der Festspielzeit in einer Salzburger Straßenbahn gefragt worden, ob er zu „Hitlers Unvollendeter" gehöre.[28]

Neben dem bewussten und artikulierten Antisemitismus gibt es noch weitere Äußerungsformen mangelnder Sensibilität. Häufiger und nur wenig harmloser als das gleichbleibende Denken war schließlich, dass das Denken ganz unterblieb. In Henischs *Suchbild mit Katze* wird bei den Großeltern mütterlicherseits ein sogenannter „Judenaufstrich" aufgetischt. So genannt, weil die Großmutter das Rezept von jüdischen Nachbarn bekommen hat. Es fällt aber keinem ein, zu fragen, was aus diesen Nachbarn geworden ist.[29]

Auch Menasses Darstellung ist durchaus nuanciert. Sie verschweigt zum Beispiel nicht, dass es Antisemiten auch anderswo in Europa gab. Dafür steht die Gestalt des ‚Bulldog', der den evakuierten Jungen und späteren Vater der Erzählerin in der englischen Kleinstadt schikaniert. Aber auch der Vater selbst ist trotz seiner positiven Erfahrungen als Kind in einer fremden Kultur nicht frei von rassistischen Vorurteilen. Beim späteren Wiedersehen mit der englischen Kleinstadt Luton empfindet er die Sichtbarkeit der großen außereuropäischen Minderheit als befremdlich, und es stellt sich heraus, dass er schon einmal seiner zweiten Tochter den Umgang mit einem schwarzen amerikanischen Studenten untersagt hatte.[30] Die Autorin macht ferner keinen Hehl aus den Uneinigkeiten innerhalb der überlebenden jüdischen Gemeinschaft im Wien der Nachkriegszeit. In einer tragikomischen Episode macht der Bruder die Erfahrung, dass sein Anspruch, als Jude zu gelten, angezweifelt wird, weil nach strenger Auslegung der Halacha die Matrilinearität zählt und er nur einen jüdischen Großvater hat. Damit wird ein Teil der Identität der Familie in Frage gestellt, was wiederum einen kleinen Streit auslöst. Fast immer, wenn in der weiteren Familie gestritten wird – und es wird oft heftig gestritten – geht es um Fragen der Identität.

---

[27] Ähnliche Erfahrungen machte die Schriftstellerin Hilde Spiel, die Anfang 1946 als Korrespondentin ebenfalls in britischer Uniform im Jeep kreuz und quer durch Wien fuhr. Ihre Berichte erschienen in der britischen Zeitschrift *New Statesman*, während ihr Reisetagebuch erst 1968 unter dem Titel *Rückkehr nach Wien* (München 1968) erschien.

[28] Menasse: *Vienna*, S. 116.

[29] Henisch: *Suchbild mit Katze*, S. 60.

[30] Vgl. Menasse: *Vienna*, S. 348f.

5. Österreichisches Identitätsbewusstsein

Gerade im Umgang mit Identitätsfragen liegt der Punkt, wo sich die österreichische Nachkriegsliteratur am deutlichsten vom weiteren Umfeld deutschsprachiger Literatur und speziell von der Literatur der Bundesrepublik trennt. Denn während sich die hier behandelten Romane in ihrer Darstellung der materiellen Umstände der unmittelbaren Nachkriegszeit und der nur zaghaften Verabschiedung faschistischer Denkmuster kaum von ähnlichen Werken aus Deutschland unterscheiden, stellt die Frage des Identitätsbewusstseins, speziell in Hinblick auf die nationale Identität, einen Sachverhalt dar, der für das postfaschistische Österreich prägend ist.

„Ich bin Österreicher", sagt die Figur des Vaters in Eva Menasses *Vienna*. Er sagt es als Kind im englischen Exil, als er sich in einer Gaststätte um einen Job als Zeitungsausträger bewirbt. Mit dieser Selbstsicherheit erntet er die Sympathie der anwesenden Gäste. Darunter auch ein Amerikaner:

> „Ich bin aus Österreich", sagte mein Vater höflich. „Österreich, so so", höhnte Bulldog, „das gibt's ja inzwischen nicht mehr, was?" Dann fragte er: „Wie alt bist du, Judenbengel?" „Fast dreizehn", log mein Vater und setzte mit einem Mut, der für ihn ungewöhnlich war, noch hinzu: „Aber ich bin Österreicher." Da lachten plötzlich die Arbeiter, und der Amerikaner, als wäre er ein Brite, rief: „Hear, hear!"[31]

Mit der Entgegnung, dass es Österreich nicht mehr gäbe, hat der als Bulldog bezeichnete Kontrahent zu diesem Zeitpunkt technisch recht. Nach dem Anschluss wurde wie gesagt der ganze Begriff ‚Österreich' unterdrückt. Es galt nur das Reich und die einzelnen Gaue. Die Situation ändert sich schlagartig nach der Waffenniederlegung trotz Okkupation ganz wesentlich. Dass die staatlichen Institutionen der Ersten Republik gleich wiederhergestellt wurden, gab einen entscheidenden Impuls für den gesellschaftlichen und politischen Aufbau, und mit dem Staatsvertrag 1955 ging für Österreich die unmittelbare Nachkriegszeit zu Ende. Dazu schreibt Henisch:

> In der Volksschule in der Erdbergstraße lernen wir, dass wir nicht nur Wiener sind, sondern auch Österreicher. Bewohner eines kleinen, aber dem Erdteil inmitten liegenden Landes. Dessen Namen man zwar in der dunklen Zeit, die nun überstanden ist, nicht einmal mehr nennen durfte – wir alle, die wir jetzt in den noch mit Tintenfässern, die der Schulwart aus ei-

[31] Menasse: *Vienna*, S. 56.

> ner großen Blechkanne nachfüllt, ausgestatteten Schulbänken sitzen, sind in der sieben Jahre lang so genannten Ostmark geboren, aber daran können wir uns Gott sei Dank nicht wirklich erinnern.[32]

Im selben Buch erinnert sich Henisch auch an den ersten Präsidentschaftswahlkampf, der von der Familie des Pressefotographen Walter Henisch aus nächster Nähe miterlebt wurde. Mit einem Bekenntnis zu Österreich konnte man sich mühelos von der Mitverantwortung am deutschen Krieg und implizit auch der Shoah distanzieren.

Während sich Österreich in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg nicht in seiner neuen Lage als ‚kleine' Republik zurechtgefunden hatte, gewinnt es spätestens nach dem Staatsvertrag 1955 soweit an Stabilität, dass es als Staat kaum noch in Frage gestellt wird. Es ist ein neuer Kleinstaat-Patriotismus aufgekommen, der sich mit Sport- und Kulturerfolgen zufriedengibt. Der Kulturhistoriker Friedrich Heer, der zeitlebens eine eigenständige österreichische Identität propagierte und sich gerne etwas mehr Stolz auf die Habsburger Vergangenheit gewünscht haben mag,[33] gibt im bereits erwähnten Sammelband *Vom Reich zu Österreich* ein sehr nüchternes Bild vom nationalen Selbstbewussten der Österreicher in der Nachkriegszeit:

> Als Ersatz für die Bildung eines innerlich großräumigen, sehr selbstkritischen, freimütigen, weltoffenen, europaoffenen Österreich-Bewußtseins […] wurde ein Chauvinismus „kultiviert", der infantil die Sporterfolge „unserer Madeln und Buam" beim Skilaufen, gelegentlich auch beim Fußball triumphalistisch hochspielte. Dieser infantile, aber sehr geschäftstüchtige Chauvinismus, der immerhin eine Industrie, die Erzeugung von Skiern und Sportzubehör, sehr anregte, ist für viele Österreicher heute noch Ersatz für ein Österreich-Bewußtsein, das als Selbstverpflichtung und als Verantwortung des Humanum nach innen und außen dargelebt wird.[34]

In dieselbe Kerbe schlägt auch Eva Menasse in ihrem Roman, indem sie den scheinbar schuldlosen österreichischen Sportbetrieb aufs Korn nimmt. Zum einen gründet der Vater im Roman, abweichend von der Familiengeschichte der Autorin, einen Sportladen, mit dem er etwas zweifelhafte Geschäfte mit den östlichen Nachbarländern betreibt. Daneben gibt es den ebenfalls fiktiven Fall des geschätzten Sportmanagers Felix Pobelnik, dessen SS-Vergangenheit vom Bruder der Erzählerin, dem Historiker, aufgedeckt wird. Die Enthüllun-

[32] Henisch: *Suchbild mit Katze*, S. 97.
[33] Vgl. z. B. Friedrich Heer: *Der Kampf um die österreichische Identität*. Wien, Köln, Graz 1981.
[34] Friedrich Heer: „Nach 1945". In: Jung: *Vom Reich zu Österreich*, S. 150–161, hier S. 156f.

gen des Bruders lösen einen Skandal aus, bei dem weniger der Ex-Nazi als vielmehr der Historiker selbst angefeindet wird.[35]

Doch ganz so trivial, wie ihn der verbitterte Heer darstellt und Menasse parodiert, ist der Österreich-Diskurs nach 1955 wiederum auch nicht. Dass Österreich als Staat nach 1955 kaum noch in Frage gestellt wird, zeigt sich paradoxerweise auch und gerade darin, dass es jede Menge Kritik von intellektueller Seite standhält. Die literarischen Österreichschelten von Bernhard, Handke oder Jelinek sind geradezu zum Markenzeichen der neueren österreichischen Literatur geworden. Diesen kritischen Diskurs nimmt auch Heer wahr, auch wenn er darin einen gewissen Makel sieht:

> Im Leerraum ab 1945 begannen nun junge Menschen, die sensibel, verstört, verwirrt, voll Zorn, Trauer, dann Wut die grassierende Verlogenheit der öffentlichen Verhältnisse wahrnahmen, heranzuwachsen, der Humus für die jungen Generationen von Schriftstellern, einigen Dichtern, die dann durch ihre Österreich-Beschimpfungen in der Bundesrepublik viel Geld machten […].[36]

Damit spricht Heer den paradoxen Zustand der begrenzten literarischen Autonomie Österreichs an. Auch wenn Thematik und Perspektiven oft sehr stark auf Österreich fokussiert sind, ist der Literaturbetrieb des Landes in Bezug auf Verlagswesen und Kritik gleichzeitig innig verflochten mit dem deutschen. Doch ist die Kritik der genannten Schriftsteller und Schriftstellerinnen weiterhin durchaus berechtigt. Allzu willig gibt sich das Establishment mit dem verlogenen Alibi zufrieden, dass Österreich das erste Opfer Hitlers gewesen sei und somit weniger Schuld an der Shoah und am Krieg habe. Spätestens mit der Wahl Waldheims zum Bundespräsidenten 1986 geriet jedoch der immanente Widerspruch im historischen Selbstverständnis der Zweiten Republik ins öffentliche Bewusstsein. Die dazu erforderliche Erinnerungsarbeit wurde und wird weiterhin von der Literatur geleistet. So veranlasste die Wahl Peter Henisch seinerzeit zu dem hochaktuellen Roman *Steins Paranoia* (1988), in dem es um die auch nach vierzig Jahren fortbestehende faschistische Denkweise geht.[37]

Mein letztes Textbeispiel stammt aus Geigers *Es geht uns gut*. Der Protagonist, Richard Sterk, ÖVP-Politiker der ersten Stunde, war im Kapitel zu 1955 mit der Arbeit am Staatsvertrag beschäftigt. In einem weiteren Kapitel, das 1962 spielt, muss er verblüfft feststellen, dass die Zeit an ihm vorbeigelaufen

[35] Die Affäre hat in Deutschland ein Vorbild im Fall des Germanisten Hans Schwerte, dessen wahre Identität als SS-Mann Hans Schneider erst 1995 entdeckt wurde. Siehe dazu Claus Leggewie: *Von Schneider zu Schwerte*. München 1998.

[36] Heer: „Nach 1945“, S. 157.

[37] Vgl. Peter Henisch: *Steins Paranoia*. Salzburg, Wien 1988.

ist und seine Partei ihn nicht mehr braucht. Das folgende Zitat ist aus dem vorletzten Kapitel. Es ist Herbst 1989. In Osteuropa zerfällt gerade die Nachkriegsordnung. Richards aktive Zeit liegt nun schon ein Vierteljahrhundert zurück, und er ist schon ziemlich dement. Seine Frau Alma resümiert:

> Ich glaube, in den fünfziger Jahren hast du die Zeit wiedergefunden, in die du hineingeboren wurdest, die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg […]. Ist es dir nicht auch so ergangen, daß du manchmal nicht mehr wußtest, hat Kaiser Franz Joseph jetzt vor oder nach Hitler regiert? Ich glaube, darauf lief es hinaus, wie bei einem Brettspiel hat eine Figur die andere übersprungen, die einträgliche Figur ist über die kostspielige hinweg, und plötzlich war Hitler länger her als Franz Joseph, das hat den fünfziger Jahren den Weg geebnet, das hat Österreich zu dem gemacht, was es ist, nur erinnert sich niemand mehr daran oder nur sehr schwach.[38]

Das scheint auch ein weiteres Vierteljahrhundert später, das Fazit des Autors Arno Geiger zu sein. Die Frage, die Alma ihrem dementen Mann dabei stellt, ist ohnehin rein rhetorisch. In der Spielmetapher klingt die Frage „Wer kennt Österreich?" aus dem Spiel des Schwiegersohns wieder an. Mit der Überlegung, dass die Figur des Kaisers die des Diktators überspringt, tritt der Roman aus der Grauzone des Postmemory heraus und findet Anschluss an das kulturelle Gedächtnis. Zu einem ähnlichen Schluss kommt auch Joanna Jabłkowska, ohne Geigers Roman überhaupt zu erwähnen, in ihrem bereits erwähnten Artikel zur Aufarbeitung der Vergangenheit in der österreichischen Nachkriegsliteratur:

> Die Entlarvung der Sprachlüge und der falschen Gemütlichkeit bedeuteten für die österreichische Kultur einen langen und komplizierten Prozess und harte Erinnerungsarbeit, während der die faschistische (austrofaschistische und nationalsozialistische) Vergangenheit mit der jahrhundertealten monarchisch-katholischen Tradition zu einem komplizierten kulturellen Gedächtnis verbunden werden musste, um ‚bereinigt' zu werden.[39]

Das in den 50er Jahren neu einsetzende nationale Selbstverständnis ermöglicht eine Überbrückung der Zäsur der Nazizeit und die Anknüpfung an die eigene Vergangenheit, wie sie Deutschland noch lange verwehrt wird. Die bereits mit der Aura des Mythischen belegte Habsburger Monarchie erweist sich dabei aus größerer Distanz als positiver und vertrauter Bezugspunkt. Trotz Rückschlägen wie der Waldheim-Affäre und dem späteren Aufstieg Jörg Hai-

[38] Geiger: *Es geht uns gut*, S. 349.
[39] Jabłkowska: „Gedächtnis und Gemütlichkeit", S. 8f.

ders belegen die hier behandelten Werke, jedes auf eigene Weise, dass sich Österreich seit 1955 allmählich vom preußisch-deutschen Geschichtsnarrativ losgelöst hat und um ein eigenes Identitätsnarrativ bemüht ist. Dieses unterschiedliche Selbstverständnis zusammen mit dem kritischen Umgang mit seinen teilweise zweifelhaften Prämissen verleiht der österreichischen Gegenwartsliteratur ihr eigenes Profil.

Gonçalo Vilas-Boas

Erinnerungen an Erinnerungen. Generationsvisionen in einigen Romanen Bernhard Schlinks[1]

Im Fokus meiner Analyse steht die Frage, wie Bernhard Schlink Erinnerungen an individuelle und kollektive Ereignisse in seinen Romanen und Essays thematisiert. Da die Protagonisten seiner Texte, soziologisch gesehen, der dritten und vierten Generation nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs angehören, beschäftigen sich deren Erinnerungen nicht primär mit der Zeit des Nationalsozialismus, sondern vielmehr mit der Nachkriegszeit, wie etwa in den Heimkehrergeschichten und den sogenannten Väterromanen, die die sechziger, siebziger und achtziger Jahre bis zum Mauerfall und der Wiedervereinigung in den Blick nehmen. Die Figuren in diesen Texten haben zwangsläufig Verbindungen zu der jeweiligen deutschen Geschichte, auch zu der NS-Zeit, wenn auch meistens nur indirekt. Die Vergangenheit erreicht uns durch schriftliche und mündliche Narrative, aber auch durch Dokumente, Gemälde und Erinnerungsorte, in denen sich Geschichte materialisiert.

Alle Texte können innerhalb der lateralen bzw. vertikalen Normalisierung gelesen werden, wobei die lateralen die nationalen und internationalen Kontexte umfassen und die vertikalen eher mit den Beziehungen zur Geschichte zu tun haben.[2] In der vertikalen, diachronischen Analyse trifft man aber auch auf manche lateralen synchronischen Dimensionen. Hartmann und Horstkotte sprechen von „sich pluralisierenden Erinnerungslandschaften".[3] Bei einer diachronischen Analyse von Schlinks Texten lassen sich verschiedene ‚Landschaften', Synchronien oder Kontexte ausmachen. Es treten kaum noch Akteure der NS-Zeit auf, vielmehr liegen die Erinnerungen, die für die eigene Identität konstitutiv sind, in einer näheren Vergangenheit. Sie werden bei

[1] Die Arbeit ist Teil des Forschungsprojektes „Interidentitäten/Interkulturalitäten" des Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto und wird durch die Fundação para a Ciência e a Tecnologia im Rahmen des „PEst-OE/ELT/UI0500/201" gefördert. Ich möchte mich bei Susanne Munz für ihre Hilfe bei der Textbearbeitung bedanken.

[2] Siehe Leonhard Hermann und Silke Horstkotte: *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung.* Heidelberg 2016. S. 71.

[3] Ebd.

Schlink nicht unhinterfragt dargestellt, sondern mit Perspektiven aus unterschiedlichen Zeiträumen in Verbindung gesetzt.[4] Zur Bedeutung von Erinnerung schreibt der französische Historiker Henry Rousso, sie sei ein Grundwert unserer Zeit, unserer Demokratie. Man selektiere mit starker emotionaler Beteiligung, was erinnert und vergessen oder verdrängt werde.[5]

Ein Teil unserer Identität ist direkt oder indirekt mit unseren Erinnerungen verbunden, und zwar sowohl individuell wie auch kollektiv. Wir erinnern uns an das, was wir selbst erlebt haben, aber auch an Ereignisse, von denen uns erzählt wurde und die vielleicht mit unserer Familiengeschichte verknüpft sind. In Deutschland bedeutet dieser Umstand, dass nahezu alle – sehen wir mal von den Menschen ab, die seit den sechziger Jahren nach Deutschland eingewandert sind – eine Vorgeschichte, die mit der NS-Zeit bzw. mit der deutschen Nachkriegszeit zu tun hat, besitzen. Schlinks Generation und die seiner Protagonisten haben zwar den Nationalsozialismus nicht mehr selbst erlebt, wohl aber ihre Eltern und Großeltern. Die Protagonisten tragen keine Schuld an den Fehlern und Verbrechen der vorigen Generationen, wie Schlink in seinen Texten, besonders in seinen Essays und Reflexionen, schreibt. Wichtiger für die Figuren bei Schlink sind die Geschichte der BRD und der DDR, die Erlebnisse während der Studentenbewegung, die Teilung Deutschlands, der Terrorismus, die Wiedervereinigung. Das sind die historischen Momente, die die Jetztzeit der Figuren in diesen Romanen prägen. Die erinnerte Vergangenheit ist meistens konfliktbeladen und hat mit Verlusten zu tun, eine holistische Erinnerung ist nicht möglich.[6]

In einem Interview meint Bernhard Schlink, dass er sich durchaus mit der Bezeichnung „Volksschriftsteller" anfreunden kann und freut sich darüber, dass seine Werke ein breites Publikum erreichen.[7] Er sieht eine Verbindung zwischen seinem bürgerlichen Beruf und seinem literarischen Werk. Als Sohn eines deutschen Theologen und einer Schweizer Theologin sowie mit einer beruflichen Laufbahn als Rechtswissenschaftler und Richter am Verfassungsgericht des Lands Nordrhein-Westfalen spielen die Fragen nach Schuld und Unschuld, Vergessen und Erinnern, Recht, Gerechtigkeit und Moral eine wichtige Rolle in seinen Texten. Er sagt im gleichen Gespräch, die Menschen seiner Generation seien Kinder der deutschen Geschichte und dass er „ein Le-

[4] Vgl. ebd., S. 74.

[5] Siehe Henry Rousso: *Face au Passé. Essais sur la mémoire contemporaine*. Bélin, Paris 2016. S. 10, 11 u. 13. Rousso zitiert Maurice Halbwachs, wenn er schreibt, die individuelle Erinnerung sei immer in der kollektiven verankert, sowohl räumlich wie zeitlich (vgl. ebd., S. 19).

[6] Ebd., S. 31.

[7] Siehe Thomas David: „Vielleicht bin ich ein Volksschriftsteller". In: *Die Welt*, 6.7.2014. Bernhard Schlink 70: „Vielleicht bin ich ein Volksschriftsteller" – WELT (8.11.2023).

ben ohne Geschichte" als „arm" empfinde, auch wenn die ältesten Familienmitglieder, die die NS-Zeit selbst erlebt hätten, meistens schon tot oder sehr alt seien.[8] Peter Mohr sieht in Schlinks Texten das Thema „Schuld als Lebensthema", besonders wenn man seine Texte diachronisch und in der jeweiligen Synchronie lese.[9]

Nachdem Schlink erste Erfolge mit seiner Trilogie um den Privatdetektiv Selb erlangte, wurde er international bekannt durch den Roman *Der Vorleser*, in dem seine Hauptthemen bereits vorhanden sind.[10]

Für meine Analyse beschränke ich mich auf die Romane *Die Heimkehr*, *Das Wochenende* und *Die Enkelin*, die in unserem Jahrhundert geschrieben worden sind, und einige Essays, die sich mit den Themen Erinnerung und Vergangenheit beschäftigen. Außer Betracht lasse ich verschiedene Erzählungen, die sich teilweise mit der gleichen Problematik auseinandersetzen. In den ausgewählten Werken finden wir ähnliche Motive, aber in Verbindung mit anderen Perspektiven und Haltungen, sodass sie eine Art Kaleidoskop der jüngeren deutschen Vergangenheit darstellen. Verschiedene Generationen kommen zu Wort, wobei mindestens zwei immer präsent sind.[11] Laut dem Autor muss man sowohl die Erinnerung wie das Vergessen im Auge behalten.[12] Man muss auch vergessen können, um sich auf einen Teil der Erinnerung zu beschränken, man muss selektieren können. Auf jeden Fall gilt „Erinnern als Voraussetzung dafür, daß das, was geschehen ist, sich nicht wiederholt".[13] Die Vergangenheitsbewältigung, egal welche, setzt Erinnern und Vergessen voraus. Da, wie Schlink oft sagt, wir Kinder der Geschichte sind, setzt Aufklärung kein Schuldgefühl voraus, besonders wenn die geschichtlichen Erlebnisse schon weit zurückliegen. Erinnerungskulturen und Vergessenskulturen gehören zusammen. Die Art und Weise, wie die Gegenwart von der Vergangenheit geprägt ist, hängt auch von der Perspektive und der Distanz zu den Ereignissen ab. Deshalb ist oft das Nächstliegende wichtiger als das Zurückliegende. Die Gefahr liegt in der Verdrängung der Vergangenheit oder sogar deren Ne-

[8] Ebd.

[9] Peter Mohr: „Schuld als Lebensthema. Zum 75. Geburtstag des Schriftstellers Bernhard Schlink". In: *literaturkritik.de*. 7, 2019. https://literaturkritik.de/schuld-als-lebensthema-zum-75-geburtstag-des-schriftstellers-bernhard-schlink-am-6-juli,25811.html (8.11.2023).

[10] Der Roman wurde weltbekannt hauptsächlich wegen des Films *The Reader/Der Vorleser* vom Regisseur Stephen Daldry im Jahr 2008.

[11] Ich werde folgende Editionen benutzen: *Die Heimkehr*. Zürich 2006 (im Text als HK bezeichnet), *Das Wochenende*. Zürich 2008 (im Text als WE bezeichnet) und *Die Enkelin*. Zürich 2021 (im Text als EN bezeichnet). Ich beziehe mich auch auf *Vergangenheitsschuld. Beiträge zu einem deutschen Thema*. Zürich 2007 (im Text als VS bezeichnet) und *Erkundungen zu Geschichte, Moral und Glauben*. Zürich 2015 (im Text als ER bezeichnet).

[12] Siehe Bernhard Schlink: „Die Bewältigung von Vergangenheit durch Schuld". In: VS, S. 80–112, hier S. 90.

[13] Ebd., S. 91.

gation, wie in seinem jüngsten Roman *Die Enkelin* zu sehen sein wird. Die Figuren wollen sich von der Last der Vergangenheit befreien:

> Die Vorstellung von der Möglichkeit und Notwendigkeit der Vergangenheitsbewältigung enthält nicht nur die Sehnsucht nach der Freiheit von der Vergangenheit, sondern stützt sogar einen Anspruch darauf. […] Wer tüchtig Erinnerungsarbeit leistet, will nicht mehr von der Vergangenheit festgehalten werden. Wer erinnert, will vergessen dürfen.[14]

Geschichte kann nicht für immer als Trauma in die Gegenwart hineinragen, auch wenn die Eltern oder Großeltern daran beteiligt waren. Vergessen und Erinnern sind wichtig, denn in der Verdrängung und in Verfälschungen liegt eine große Gefahr, so Schlink. Der Autor ist in einem protestantischen Milieu aufgewachsen, das dem Nationalsozialismus kritisch gegenüberstand. Auch seine Schweizer Mutter ermöglicht es ihm, ein unkompromittiertes Verhältnis zur Demokratie und zur Geschichte Deutschlands zu entwickeln: „Vergeben, verurteilen, vergessen, versöhnen – unter den Weisen der Erledigung einer Verletzung ist Versöhnen die voraussetzungsvollste und schwierigste".[15] Schlinks Romane sind auch Versöhnungsversuche. Die Schuld der Deutschen ist sehr komplex und deshalb aufklärungsbedürftig. Die Geschichte muss akzeptiert werden, Fakten dürfen nicht verschwiegen werden, auch nicht die individuelle und die kollektive Schuld. Das Vergangene ist für uns meistens eine narrative Konstruktion, die jeder gelesen oder gehört hat. Schlink schreibt anderswo, „Geschichte gelingt [nur], wenn die Vergangenheit erinnert wird".[16]

Ich möchte jetzt den Roman *Die Heimkehr* unter der oben genannten Perspektive untersuchen. Man könnte sagen, es handle sich um einen Liebes-, Vatersuche- und Heimkehrroman mit vielen Bezügen zur *Odyssee*. Peter Debauer, die Hauptfigur, sucht zunächst das Ende eines Heftchenromans, den er von seinen Großeltern erhalten hat. Dass das letzte Kapitel fehlt, löst bei dem Jugendlichen den brennenden Wunsch aus, mehr über den Text und seinen Verfasser zu erfahren. Langsam entwickelt sich Schlinks Text zu einem Vatersucheroman und einer Liebesgeschichte. In meiner Analyse werde ich aber hauptsächlich dem Erzählstrang über die Suche nach dem Vater folgen.

Es wird besonders aus der Perspektive von Peter Debauer erzählt, dazu gesellen sich die Stimmen bzw. Perspektiven der Nebenfiguren, z. B. seiner Mutter, seiner Großeltern, seiner Geliebten Barbara, usw. Wir können viele Heimkehrergeschichten auf verschiedenen Erzählniveaus nachvollziehen und begegnen also vielen Momenten und „Landschaften" der Vergangenheit.

[14] Bernhard Schlink: „Die Gegenwart der Vergangenheit". In: VS, S. 112–123, hier S. 118.
[15] Bernhard Schlink: „Vergeben und Versöhnen". In: VS, S. 170–188, hier S. 187.
[16] Bernhard Schlink: „Erinnern und Vergessen". In: ER, S. 11–33, hier S. 30.

Peter Debauer lebt im Deutschland der fünfziger Jahre bei seiner alleinerziehenden Mutter, verbringt aber seine Ferien bei den väterlichen Großeltern in der Schweiz. Das erlaubt ihm als Jungen, Vergleiche zu ziehen zwischen Deutschland und der Schweiz, einem Deutschland, das sich noch teilweise im Wiederaufbau befindet, und einer Schweiz, die eine Art Idylle in den Augen des Kindes darstellt. Ruhe ist ein Wort, das oft verwendet wird, wenn Peter über die Schweiz der Großeltern redet.

Um ihre Rente aufzustocken, redigieren die Großeltern abends Heftchenromane aus der Reihe „Romane zur Freude und zur guten Unterhaltung" (HK, 31), die von einem Basler Verlag herausgegeben werden. In der Reihe erscheinen auch Heimkehrergeschichten, ein Genre, das besonders im Deutschland der Nachkriegszeit beliebt ist. In den Geschichten wird von deutschen Soldaten erzählt, die aus Osteuropa zurück nach Hause kommen und dort auf die verschiedensten Schwierigkeiten treffen. Peter liest einige der Romane in der Bibliothek der Großeltern. Einer davon fällt ihm besonders auf, weil dort der Name des Autors und das letzte Kapitel fehlen. Der Junge wird neugierig und beginnt, das fehlende Kapitel zu suchen. Er liest andere Heimkehrerromane und stellt fest, dass dieser anonyme Autor die Erzählstruktur der *Odyssee* kopiert, wie im Kapitel 11 des zweiten Teils von *Die Heimkehr* detailliert dargestellt wird (HK, 92–96). Das ist für ihn wichtig, um die Parallelen zum anonymen Roman herauszuarbeiten. Er untersucht Werke weiterer Autoren, besonders Josef Martin Bauers Roman *So weit die Füße tragen* (1955), (vgl. HK, 98), der auf die angeblich authentische Geschichte der Heimkehr eines deutschen Soldaten zurückgeht: „Daß ein deutscher Soldat es aus eigener Kraft von Sibirien in die Heimat geschafft hatte, tat der deutschen Seele gut" (HK, 98). Wichtig sind für Peter, besonders als erwachsener Suchender, nicht die geographischen Unstimmigkeiten, sondern die vergleichbaren Situationen, die im fehlenden letzten Kapitel hätten erzählt werden können. Peter las viel, als er bei den Großeltern war: „Der erste Roman, den ich las, handelte von einem deutschen Soldaten, der aus russischer Gefangenschaft geflohen war und auf dem Weg in die Heimat viele Gefahren bestanden hatte" (HK, 43), aber es interessiert Peter speziell, was die Figur dann in Deutschland erlebt und – was Gegenstand von vielen Heimkehrergeschichten ist – wie das Zusammentreffen mit der Frau verläuft, die inzwischen wieder verheiratet ist (ebd.). Diese Texte rezipiert er sehr distanziert, die beschriebenen Situationen betreffen seine Generation nicht mehr, wohl aber die der Eltern. In seinem Fall weigern sich sowohl die Mutter wie die Großeltern, ihm eine Antwort auf die Fragen zum Verbleib des Vaters zu geben, zum Teil weil sie wirklich nicht wissen, was aus dem Vater geworden ist. Es gibt keine Heimkehrergeschichte, die auf ihn zuzutreffen scheint, der Vater hat sich nicht zu erkennen gegeben.

Gleichzeitig versucht der Protagonist, Informationen über seinen Vater zu finden, bis er auf eine für ihn schockierende Erkenntnis stößt. Sein Vater war einer der Schweizer, die sich von den NS-Leuten haben anwerben lassen. Ca. 2000 Schweizer hatten sich für Hitler entschieden und kämpften zusammen mit den Deutschen. Peters Vater war ein Nazi, er muss einer dieser Schweizer Bürger gewesen sein, die sich für die nationalistische Ideologie entschieden hatten.

Langsam erfährt er, dass sein Vater Artikel für NS-Zeitungen schrieb, später für kommunistische, als er in der DDR lebte. Schließlich war es dem Vater gelungen, sich in Wien und später in New York zu etablieren, wo er eine Stelle als Professor für Rechtswissenschaften unter dem Namen John de Baur erhielt. Schlink gestaltet die Figur des Vaters in Anlehnung an den belgischen Literaturtheoretiker Paul de Man, der in den frühen vierziger Jahren Artikel mit antisemitischem Inhalt in nazitreuen Zeitschriften publizierte, bevor er 1948 in die USA auswanderte und dort zum Mitbegründer des Dekonstruktivismus wurde. Schlinks literarische Figur John de Baur führt den Dekonstruktivismus in die juristischen Wissenschaften ein und beruft sich dabei auf Paul de Man.[17] Die Verbindung ist die Verteidigung der „eisernen Regel" (HK, 166) in seinen Schriften: Man darf jedem zumuten, was man sich selbst zumuten kann. Peter, der in der Jetztzeit in einem juristischen Verlag arbeitet, blickt in die Vergangenheit zurück und versucht zu verstehen, wer sein Vater war. Aber er ist natürlich viel distanzierter als die Protagonisten der sogenannten ‚Väterliteratur', die in Deutschland besonders in den siebziger Jahren geschrieben wurde, also eine Generation früher, und die wissen wollten, welche Beziehungen die Väter zum Nationalsozialismus hatten. Dem Protagonisten Peter Debauer geht es darum, was sein Vater nach dem Krieg gemacht hat. Ganz deutlich wird, wie stark die Vergangenheit in das gegenwärtige Erleben der Protagonisten hineinwirkt. Zum Beispiel wird ein Gemälde erwähnt, *Das Mädchen mit der Eidechse* des Malers Stückelberg, das im Haus der Großeltern hängt (vgl. HK, 46). Dieses Gemälde wird in der gleichnamigen Erzählung in Schlinks Sammelband *Liebesfluchten* (2000) thematisiert als Referenz an die Raubkunst zur Zeit der Nazis. Im Roman wird dieses Bild nur kurz genannt, stellt aber einen Hinweis auf die Aktivität der Nazis und eine Verbindung zur NS-Zeit der Elterngeneration dar. Aber auch der Film *Odysseus* mit Kirk Douglas (vgl. HK, 93f., Film von 1955) wird erwähnt, weil er für den Protagonisten der Impuls ist, den unvollständigen Heimkehrroman, den er gefunden hat, mit der *Odyssee* zu verknüpfen. Die Nachkriegszeit ist im Roman wichtig beim Versuch, die Geschichte der Eltern zu rekonstruieren, z. B. wie die sow-

[17] Paul de Man (1919–1983) hieß Paul Deman, in den USA wandelte er seinen Namen zu de Man, ein ähnliches Verfahren wie Peters Vater, de Baur.

jetischen Truppen die deutsche Bevölkerung behandelten und warum so viele Menschen sich zur Flucht in den Westen entschlossen.

Peter hat von den Großeltern alte Manuskripte bekommen, denn weil in der Schweiz und in Deutschland in den fünfziger Jahren Papierknappheit herrschte, benutzte man alle Sorten von Papier im Alltagsbedarf.

Wie oft bei Schlink werden bloß Bruchstücke der Vergangenheit erwähnt, sie wirken aber als Zeitbrücken zwischen der Vergangenheit und der Jetztzeit. Peter selbst hat viele Heimkehrergeschichten erlebt, als er von den Großeltern nach Hause kam oder als er zweimal aus den USA zurückkehrte, auch zu seiner Geliebten Barbara. Bei diesen Reisen gelingt es dem Autor, durch die Figur viele Interpretationen des Rechts vorzustellen, die im Kontrast zu den Ideen stehen, die er in den Schriften seines Vaters mit NS-Hintergrund fand. Peter sagt:

> Ich habe Beispiele über Beispiele gesammelt, von Großvaters Fällen und den Schauprozessen Freislers und Hilde Benjamins zu Entscheidungen des Bundesverfassungsgerichts, die nicht Recht und Gerechtigkeit durchgesetzt haben, sondern politisch vermitteln und befrieden oder sonstwie gesellschaftlich nützen wollten. (HK, 52)

Der Protagonist unterbricht sein Jurastudium, um sich in den USA zum Masseur ausbilden zu lassen. Als er heimkehrt, ist Deutschland anders, vieles ist wiederaufgebaut worden. Und Heimat damals, als er noch jung war, bedeutet nicht das Gleiche wie in der narrativen Jetztzeit (HK, 67). Die Mutter z. B. hat mehrmals fliehen müssen, um zu ihrer jetzigen Heimat zu finden, für sie wie für viele gab es eigentlich keine Heimkehr, sondern nur eine Heimfindung im Westen (HK, 89).

Peter entdeckt Briefe aus den Jahren 1942 bis 1945, signiert von einem Volker Vonlanden, hinter dessen Pseudonym Peter seinen Vater vermutet. Schlink zitiert oft, sowohl aus fiktionalen wie realen Quellen. Anhand von solchen Zitaten, diesmal Briefen, kommt Peter dem Verfasser des Manuskripts und einiger Zeitungsartikel näher, besonders anhand von Ähnlichkeiten des Gedankengutes. Es wird auch von einer ‚Wunderwaffe' der Nazis gesprochen.[18] In diesem Roman haben wir also fiktionale und reale Erinnerungen an die Zeit des Nationalsozialismus und der Nachkriegsliteratur.

[18] Auch beispielsweise Thomas Meyer geht auf diese Waffe der Nazis in seinem Roman *Wolkenbruchs waghalsiges Stelldichein mit der Spionin* (2019) ein. An dieser Waffe wurde zwar gearbeitet und es wurde verkündet, es fehle nur noch die Turbine, aber sie wurde nie fertiggestellt. Meyer benutzt hier historische Quellen. Die Nazis sprachen während des Krieges, besonders wenn er nicht zu ihrem Vorteil verlief, immer wieder zu Propagandazwecken von einer ‚Wunderwaffe'.

Ab dem vierten Kapitel erleben wir nicht mehr die vierziger bzw. fünfziger Jahre, sondern die Jetztzeit, mit vielen Hinweisen auf die Geschichte der DDR, die mit der jetzigen Geschichte in Verbindungen steht. Z. B. werden Trabants, Wartburgs, Häuser in schlechtem Zustand erwähnt (vgl. HK, 201f.). Sie bedeuten für Peter „Stufen meiner Vergangenheit" (HK, 205), besonders als er und seine Mutter sich auf der Flucht aus Ostdeutschland befinden. Als Teil seiner Suche nach dem Vater gibt er Jura-Seminare an der Humboldt-Universität in Ostberlin kurz vor der Wende, auch um seine Liebesgeschichte fortzusetzen. Er ist dabei, das Buch seines Vaters, „The Odyssey of Law", zu übersetzen und beschließt, seinen Vater in Amerika zu besuchen. Bei dem Treffen gibt er sich aber nicht zu erkennen, er möchte letzten Endes nicht seine Identität vor dem Vater aufdecken, weil er kein Bedürfnis oder auch keine Möglichkeit sieht, über diese intime, familiäre Verbindung mit dem Vater zu kommunizieren. Die Suche ist somit beendet, er fliegt zurück zu Barbara, seiner Penelope, in seine persönliche Heimkehrergeschichte, die letzte des Romans. Es ist eine Geschichte der Versöhnung, die mit der Akzeptanz seiner Vergangenheit und gleichzeitig mit dem Abbruch der Suche nach dem Vater endet. Er stellt fest, dass er die Figur seines Vaters für seine eigene Identität nicht braucht.

Jetzt möchte ich kurz zwei andere Romane Schlinks unter dem Aspekt der Erinnerung vorstellen. Sie zeigen eine ähnliche Struktur auf, indem eine oder mehrere Personen in der Jetztzeit zurückschauen, einmal in die bundesdeutsche Geschichte der siebziger Jahre, die Zeit der zweiten Generation der RAF, und im letzten Roman des Autors auf die DDR bis zur Wende.

In *Das Wochenende* (2008) wird von einem Wochenende erzählt, an dem alte Freunde die Entlassung von Jörg, einem ehemaligen RAF-Mitglied der zweiten Generation, in einem entlegenen Landhaus feiern wollen. Jörg ist vom Bundespräsidenten begnadigt worden, unter anderem, weil er an Prostata-Krebs leidet. Seine Schwester hat das Treffen mit den Freunden organisiert, die auch etwas mit der RAF-Bewegung zu tun hatten, ohne aktive Mitglieder gewesen zu sein. Auch wenn die Darstellung fiktional ist, ist die Figur von Jörg dem Terroristen Christian Klar nachempfunden.[19] Die Freunde sind alle bürgerlich geworden, haben sich in die Gesellschaft integriert, haben Berufe ergriffen und leben fern von jeder revolutionären Ideologie. Sie sind bereit, Jörg zu helfen, sich in die neue Gesellschaft zu integrieren, sie wollen dem Menschen helfen, nicht dem Terroristen. Nur der junge Marko, nicht einmal Jörg selbst, will den revolutionären Kampf fortsetzen. Der Junge schreibt sogar einen Text im Namen von Jörg, in dem steht, der antikapitalistische revolutionäre Kampf müsse fortgesetzt werden. Auch wenn Jörg dagegen ist,

[19] Christian Klar war an neun Morden beteiligt, wurde aber 2008 vom Bundespräsidenten begnadigt.

schickt Marko den Text an eine Zeitung, die Publikation des Artikels kann aber in letzter Minute verhindert werden. Am Ende fährt Jörg mit einem ehemaligen Freund nach Berlin, um in einem seiner Zahnarztlabors zu arbeiten. Wichtig für uns ist der Inhalt der Dialoge, in denen die Vergangenheit, die individuelle und die kollektive, erinnert wird, mit einem eindeutigen Damals und Heute. Die Freunde wollen mit den vier Morden, die Jörg verübt hat, nichts zu tun haben, es werden ja kaum konkrete Ereignisse erwähnt, an denen sie sich beteiligt haben:

> Henner versuchte, Erinnerungen zu finden, die zu Ilses Erinnerungen paßten. […] Hatte er von Polizisten, Richtern oder Politikern als Schweinen geredet? Hatte er Ilse ‚unser Milchmädchen' genannt? Es war alles weit weg. Er erinnerte sich an die Atmosphäre der durchdiskutierten Nächte mit zu vielen Zigaretten und zu viel billigem Rotwein, an das Gefühl, ständig auf der Suche zu sein und die richtige Analyse, die richtige Aktion finden zu müssen […]. (WE, 16)

Und genau wie der Journalist Henner folgen wir einigen Erinnerungsfetzen, die längst vergessen sind und nichts mit der Gegenwart zu tun haben. Jörg hat gemordet, hat „Scheiß gebaut, hat bezahlt, und jetzt ist gut und soll er sein Leben wieder auf die Reihe kriegen" (WE, 26). Der damalige Terrorismus wird als „Unsinn" bezeichnet (WE, 44).

Am wichtigsten ist aber die Idee, die Vergangenheit als vergangen anzusehen. Der Einzige, der den Kampf fortsetzen will, ist einer, der diese Vergangenheit nicht miterlebt hat, er lebt sozusagen noch in damaligen Narrativen von Leuten, die an diesem Wochenende nicht anwesend sind, die aber immer noch die Ideologie der RAF oder Ähnliches verteidigen. Die anderen vertreten die Idee, dass sie ein Recht auf das Vergessen haben: „Warum muß ich in der Vergangenheit rumwühlen" (WE, 56), ein anderer sagt „Schluss mit der Vergangenheit" (WE, 72), ein Freund meint „es ist so ‚viel' passiert damals" (WE, 76). „Aber das Vergessen ist kein verlässlicher Helfer", schreibt Schlink anderswo.[20] Ulrich, der Anwalt, will genau wissen, was sich Jörg nach dem ersten Mord gedacht und was er gespürt hat (WE, 100f.). So viele Opfer, und die Welt blieb die gleiche! (vgl. WE, 102). Um diese Epoche zu konkretisieren, fallen die Namen von Philosophen und Musikern, die in jener Periode wichtig waren, etwa Herbert Marcuse, Rudi Dutschke, Deep Purple, José Feliciano (vgl. WE, 77).

Jörgs Sohn, Ferdinand, beschuldigt seinen Vater:

[20] In Schlink: „Vergeben und Versöhnen", S. 186.

> Du bist zur Wahrheit und zur Trauer so unfähig, wie die Nazis es waren. Du bist keinen Deut besser – nicht, als du Leute ermordet hast, die dir nichts getan haben, und nicht, als du danach nicht begriffen hast, was du getan hast. Ihr habt euch über eure Elterngeneration aufgeregt, die Mörder-Generation, aber ihr seid genauso geworden. Du hättest wissen können, was es heißt, Kind von Mördern zu sein, und bist Mörder-Vater geworden, mein Mörder-Vater. (WE, 159)

Im Gegensatz zu den Freunden lebt für Jörgs Sohn die Vergangenheit des Vaters in ihm fort. Für Jörg dagegen sind seine Zeiten in der RAF gerechtfertigt, auch wenn er jetzt eingesteht, „wir haben geirrt und Fehler gemacht" (WE, 202). Aber die Zeiten waren ja anders, z. B. gab es den Vietnamkrieg, in dem Kinder durch Napalm verbrannten, in Afrika verhungerten Hunderttausende. Auch in Deutschland waren Andersdenkende Attacken seitens der Autoritäten, etwa dem ‚Berufsverbot', ausgesetzt: „Aber Widerstand gegen ein System der Gewalt geht nicht ohne Gewalt" (WE, 202).

Es geht nicht um Verzeihung, sondern um das Recht auf Vergessen. Die Vergangenheit wurde verdrängt, die ehemaligen Freunde wollen vergessen, sie sehen jetzt, wie nutzlos ihr Kampf gewesen ist, man will es nicht wiederholen. Aber Vergessen stellt sich nicht so einfach ein, besonders wenn die Vergangenheit noch lebende Generationen betrifft.

Am Ende fahren alle zu ihren Beschäftigungen als Journalist, Anwalt, Lehrer, Zahnarztlaborinhaber, Bischöfin zurück. Schlink kommt auch hier zu keiner eindeutigen Antwort, es bleiben die Aussagen der Beteiligten, der Leser muss seine eigenen Antworten finden.

Stephan Scholz schreibt zu diesem Roman: „Nichts weniger wird deutlich, als dass Ideologien vergänglich sind und keine stabilen Identitäten stiften können".[21] Man könnte hierzu auch Schlinks Essay „Vergeben und Versöhnen" lesen. Vergleichbar formuliert Thorsten Dörtling: „Ein Psycho-Drama soll seinen Lauf nehmen. Nun treffen sie auf diesen Mörder, seine Taten und ihre eigene Vergangenheit, wollen sich nicht recht erinnern an damals, machen einander Vorwürfe, rechtfertigen sich".[22] Ähnlich sagt es Jörg Magenau: „Seine Anwesenheit [Jörgs] zwingt die anderen dazu, ihre eigenen Lebensläufe zu befragen und sich mit ihren Lebenslügen zu konfrontieren. Er wirkt wie ein Katalysator, der permanente Rechtfertigungsre-

[21] Stephan Scholz: „Bernhard Schlink: ‚Das Wochenende'. Ideologien und ihr Scheitern". In: *Rezensionen.ch*, 5.6.2008. https://www.rezenzionen.ch/bernhard_schlink_das_wochenende/3257066333 (30.12.2022).

[22] Thorsten Dörting: „Schlinks RAF-Roman. Wochenend' und Bullenschwein". In: *Der Spiegel*, 28.2.2008. www.spiegel.de/literatur/schlinks-raf-roman-wochenend und bullenschwein-a-537727.html (30.12.2022).

aktionen auslöst".[23] Es handelt sich also um eine Gegenüberstellung von Jetzt und einem Damals, das verdrängt und vergessen wird. Wie Corina Erk schreibt: „Im Zentrum des Romans steht jedoch ein anderes Thema, das sich dem Terrorismus der RAF weniger von politisch rechtfertigender oder verurteilender als von einer persönlichen, emotionalen Seite nähert".[24] Eine der Figuren sagt, nachdem einige Parolen zitiert werden: „[H]ast du [Ulrich, der Anwalt; G. V.-B.] vergessen, daß wir alle so geredet haben?" (WE, 43f.). Der Roman gibt keine Antworten, versucht aber zu zeigen, wie das Vergessen aktuell und oft notwendig ist. Vergessen und Erinnern sind zwei notwendige Instrumente, um das Jetzt und das Damals zusammenhalten zu können, auch wenn das Erinnern relativiert wird. Es hängt von jedem ab, auch wenn sie sich auf konkrete damalige Ereignisse stützen.[25] Der Leser wird mit vielen Perspektiven konfrontiert, indem er sich mit den „Vergangenheitsversionen der verschiedenen Figuren" auseinandersetzt.[26]

Schlink kommt kurz auf die Thematik der RAF-Vergangenheit im Roman *Die Frau auf der Treppe* (2014) zurück, auch diesmal geht es um ein Treffen nach 40 Jahren, drei Männer und eine Frau, die zeitweilig der RAF angehörten, dann aber in der DDR untertauchen konnten. Im Gegensatz zum Roman *Das Wochenende* wird hier die Thematik der Vergangenheitsbewältigung aber mit einer komplexen Liebes- und Beziehungsgeschichte verknüpft.

Zum Schluss noch einige Anmerkungen zu Schlinks soweit letztem Roman *Die Enkelin* aus dem Jahr 2021. Hier liegt eine ähnliche Struktur wie in den vorangegangenen Werken vor: Teile der Vergangenheit einer oder mehrerer Figuren werden von der narrativen Jetztzeit aus dargestellt. Es geht um einen „Roman im Roman im Roman", wie Jürgen Weber schreibt, es ist ein Roman auch über die DDR und das komplizierte Verhältnis der Menschen, die dort aufgewachsen sind, zu den Menschen im sogenannten Westdeutschland.[27] Erzählerfigur ist der über siebzigjährige Buchhändler Kaspar Wettner,

[23] Jörg Magenau: „Rückschau auf eine Epoche". In: *Deutschlandfunk*, 25.2.2008. www.deutschlandfunkkultur.de/rueckschau-auf -eine-epoche-100.html (30.12.2022). Er beendet seine Rezension mit folgenden Worten: „Bei der Kettenbildung mit Eimer sind alle ein bisschen glücklich, auch wenn es sich nur um eine Parodie einstiger Gemeinschaftsutopien und Weltrettungssehnsüchte handelt".

[24] Corina Erk: „Narrative des Erinnerns zwischen Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos RAF: Bernhard Schlinks ‚Das Wochenende'". In: Stefan Bronner, Hans-Joachim Schott (Hg.): *Die Gewalt der Zeichen. Terrorismus als symbolisches Phänomen*. Bamberg 2012. S. 271–289, hier S. 276. fis.uni-bamberg.de/bitstream/uniba/40506/1/wochende.pdf (30.12.2022).

[25] Siehe ebd., S. 284.

[26] Ebd., S. 285.

[27] Jürgen Weber: „Bernhard Schlink: ‚Die Enkelin'. Ein zerrissenes Land mit zerrissenen Menschen". In: *Rezensionen.ch*, 9.12.21. www.rezensionen.ch/die-enkelin/3257071817 (30.12.2022).

der nach dem Tod seiner depressiven und alkoholabhängigen Frau auf der Festplatte des Computers das Textfragment eines von ihr begonnenen autobiographischen Romans findet. Kaspar hat Birgit 1964 kennengelernt und sich in sie verliebt, als sie sich bei einem FDJ-Treffen von Jugendlichen beider Teile Berlins in Ostberlin kennenlernten. Man liest, wie sowohl im Osten wie im Westen versucht wurde, die Mitbürger ‚umzuformen'. Gemeinsam planen sie Birgits Flucht nach Westdeutschland, wo aber Birgit nie richtig heimisch werden kann. Erst als Kaspar nach Birgits Tod ihren unvollendeten Roman findet, erfährt er von den ihm bis dahin verborgen gebliebenen Motiven für Birgits Unglück. Sie war 1964 von einem DDR-Funktionär schwanger gewesen, hatte das Kind aber ohne Kaspars Wissen vor der Flucht zur Adoption freigegeben. Unter der Überschrift „Ein strenger Gott" lesen wir auf den Seiten 53 bis 128 den Rückblick Birgits, der bezeichnenderweise mit der Frage beginnt „Wer wäre ich geworden, wenn ich geblieben wäre?" (EN, 53). Am Anfang ihrer Memoiren steht auch die Erinnerung an ihren Vater, der bei der SS war und nicht aus dem Krieg zurückgekommen ist. Er spielt trotzdem eine Rolle in ihrem Leben, weil er seinen „Todesschatten" (EN, 55) auf sie als Kind gelegt hat, von dem sie sich erst später als erwachsene Frau befreien kann. Sie schreibt über die große Hoffnung, die sie mit der DDR verbunden hat und von der Leere, die sie nach dem Scheitern des Traums von einer gerechteren Gesellschaft verspürt. Birgit flieht 1965 in den Westen und beginnt ein gemeinsames Leben mit Kaspar.

Im zweiten Teil des Romans wechselt die Erzählperspektive zurück zu Kaspar, der sich auf die Suche nach Birgits Tochter begibt und sie schließlich in einem kleinen Dorf in Sachsen, das von völkisch eingestellten Nationalisten bewohnt wird, findet. Birgit schreibt:

> Im Osten hatte es Unterdrückung, Unrecht und Unglück gegeben, Unterdrückung und Unrecht waren vorbei, die unterdrückten Ostdeutschen konnten wieder sein wie die nicht unterdrückten Westdeutschen und hatten keinen Grund mehr, anders zu sein. (EN 113)

Zunächst herrschte der Kampf zwischen Kapitalismus und Autoritarismus, dann kam es zum Niedergang des DDR-Systems, aber nicht alles lief, wie es geplant war. „Bernhard Schlink erzählt die Geschichte nicht nur auf der Folie der historischen Ereignisse, sondern er versucht, behutsam herauszufinden, was die politischen Systeme in den Seelen der Menschen angerichtet haben", schreibt Annemarie Stoltenberg.[28]

[28] Annemarie Stoltenberg: „‚Die Enkelin': Aufrüttelnder Roman von Bernhard Schlink". In: *NDR*, 30.11.2021. https://www.ndr.de/kultur/buch/Die-Enkelin-Aufruettelnder-Roman-von-Bernhard-Schlink,dieenkelin106.html (11.11.2013).

Wir sind mit einer Darstellung, nicht mit Reflexionen über das Verhältnis von Sprache, Raum und Nation konfrontiert. Es werden aber nicht so sehr die Verschiedenheiten des Gebrauchs der deutschen Sprache in beiden Staaten aufgezeigt, der Erzähler ist verantwortlich für die Sprache, nicht die Figuren, deshalb ist die Sprache nicht sehr nuanciert, eher einheitlich. Die vergangene DDR wird durch die Erinnerung sowohl von Kaspar wie von Birgit beschrieben: In verschiedenen politischen Systemen haben sich zwangsläufig verschiedene Sprachgebräuche durch die subjektiven Erinnerungen, aber auch durch die unterschiedlichen politischen Systeme etabliert. Es werden auch in der Jetztzeit, also der horizontalen Zeit, Erinnerungen an die persönliche Geschichte von Kaspar und Birgit und die jeweiligen sozialen Kontexte aufgezeigt, wobei die emotionale Seite auch eine sehr wichtige Rolle spielt. Das damals Erlebte wird heute natürlich gefiltert von der Zeit in einem anderen Sprachkontext wiedergegeben.

Birgit flieht aus der DDR, sie wird also Exilantin und verlässt ihre Heimat, in der sie sich nicht wohlfühlt, und kommt in ein anderes Deutschland, in dem zwar die gleiche Sprache gesprochen wird, aber doch eine andere politische und soziale Kultur herrscht. Die beiden Länder teilen die gleiche Geschichte, aber interpretieren sie anders. Und in den ca. 50 Jahren, in denen Birgit in (West-)Deutschland lebt, fühlt sie sich nicht immer wohl, es scheint für sie beinahe unmöglich zu sein, eine Heimat zu finden.

Die DDR war auch nicht unbedingt eine Heimat für Birgit, wohl aber eine Nation in einem Zeitpunkt der Geschichte. Heimat ist nicht gleich Nation. Kaspar und Birgit leben in einer Nation, ob sie zur Heimat werden kann, ist ein anderes Problem. Darum geht es ja auch in Birgits Manuskript. Es geht nicht um holistische Bilder, sondern um subjektive Bilder der Nation bzw. der Nationen.[29]

Wie wir gesehen haben, ist bei Schlink immer die subjektive Perspektive die vorherrschende, nämlich die der verschiedenen Figuren, nicht so sehr die der Erzähler. Wir können hier als Themen viele Nomen mit dem Präfix ‚Ver' erkennen: Vergangenheit, Vergänglichkeit, Vergessen, Verklärung, Vermittlung, Verdrängung, Vergegenwärtigung, Verzeihung, Versöhnung, Verständnis, Verhalten, Verletzung – Wörter, die von Schlink oft verwendet werden, besonders in den Essays, aber auch in den Dialogen der Figuren über Schuld und Unschuld, Recht und Gerechtigkeit, über die verschiedenen Arten, wie Vergangenheit präsent ist, wie jeder anders damit umgeht. Alle diese ‚Ver'-Wörter repräsentieren eine Vernetzung der zahlreichen Versuche, eine Ant-

[29] Beim Begriff ‚Nation' halte ich mich an die Erklärungen von Homi K. Bhabha: „DissemiNation: time, narrative, and the margin of the modern nation". In: Homi K. Bhabha: *Nation and Narration*. London, New York 1994. S. 291–322.

wort zu finden. Man darf aber nicht vergessen, schreibt Schlink in einem Essay, dass wir zwar „im Hier und Jetzt" leben, dass aber die Vergangenheit immer ein Teil der Identität eines Einzelnen darstellt.[30] Dazu gehört auch die Geschichte: die eigene, die der Eltern und Familie, die des Landes bzw. der Region. Die notwendige Versöhnung ist ein öffentliches und ein privates Problem, innerhalb von vielen gleichzeitigen und auch historisierten Sprachebenen, in denen viel erinnert wird, aber auch vergessen. Deshalb sind die Texte Schlinks, Fiktionen und Essays, heutzutage wichtige Reflexionen, um die Rolle der verschiedenen Erinnerungsebenen, also Erinnerungen an Erinnerungen, besser begreifen zu können und mit ihnen leben zu lernen.

[30] Siehe Schlink: „Erinnern und Vergessen", S. 15. Er schreibt weiter, „Erinnern bewahrt und pflegt Identität, Vergessen befreit zu den Aufgaben der Gegenwart und Zukunft" (ebd., S. 16), also beide sind notwendige Momente eines jeden Menschen.

Petra Platen

Der Blick der ‚Generation der Nachgeborenen' auf ihre Eltern – Ein Projekt der Selbsterfindung? Zu Peter Schneiders *Die Lieben meiner Mutter*[1]

Peter Schneiders publizistische Tätigkeit fing in den sechziger Jahren an.[2] Sein literarischer Durchbruch kam 1973 mit der Erzählung *Lenz*, die heute noch als einer der zentralen Texte der Studentenbewegung gilt – einer Bewegung, der Schneider selbst angehörte und die er mittrug.[3] Von da an wird sein literarisches Schaffen geprägt von den Themen und Fragen dieser Bewegung. Seine individuelle Geschichte ist dabei stets gebunden an diese Generation. Ausgangspunkt und Untersuchungsobjekt seines Schreibens ist damit immer auch das eigene Ich, das in Schneiders Schreiben eine Art stellvertretende Stellung für seine eigene Generation einnimmt, d. h. die der Studentenbewegung, oder wie Schneider diese in *Die Lieben meiner Mutter* definiert: die „Generation der Nachgeborenen" (9) der Nazi-Generation.

Im vorliegenden Beitrag wird es um das 2013 erschienene Buch Die *Lieben meiner Mutter* gehen. Untersucht wird vor allem das „look[ing] back" (8) als transformative Erfahrungserweiterung, als Möglichkeit zur Selbstreflexion und Selbstkorrektur, aber auch und vielleicht vor allem als Möglichkeit zur Versöhnung mit der eigenen geschichtlichen Position der Elterngeneration gegenüber. Dieses Erzählvorhaben zeigt sich allerdings nicht nur in *Die Lieben meiner Mutter*. So hat Schneider z. B. während der Studentenbewegung Tagebuch geführt. Diese Tagebücher publiziert er 2008 kommentierend in der autobiographischen Erzählung *Rebellion und Wahn. Peter Schneider. Mein '68.* Hierbei geht es ihm nicht um die Darstellung eines „Generationenporträt[s]", sondern vielmehr um ein Gespräch mit dem damals vierzig Jahre jüngeren Ich, als ein Versuch das Geschehen von damals zu verstehen.[4] Diesen Gedan-

[1] Peter Schneider: *Die Lieben meiner Mutter*. Köln 2013. – Hieraus wird im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.
[2] Vgl. Duncan Large: „Bibliography". In: Colin Riordan (Hg.): *Peter Schneider*. Cardiff 1995. S. 106–133, hier S. 106.
[3] Vgl. Peter Schneider: *Lenz*. Berlin 1973.
[4] Peter Schneider: *Rebellion und Wahn. Peter Schneider. Mein '68.* Köln 2008. S. 14.

ken führt Schneider 2020 weiter in dem Buch *Denken mit dem eigenen Kopf. Essays und ein paar Notizen*, ein Buch, das ein Versuch ist, seine Essays, vor allem die seit dem Fall der Mauer erschienenen, um „einige Denkvorstöße und Irrtümer in den letzten dreißig Jahren kenntlich zu machen – und auch, wie andere darauf reagierten".[5] Auffallend ist hierbei, dass Schneiders Erzählen in den letzten fast zwanzig Jahren sich immer wieder mit seiner früheren Biografie und seinem damaligen Schreiben auseinandergesetzt hat. *Die Lieben meiner Mutter* gehört zu diesem Erzählvorhaben, wie im Folgenden herausgearbeitet werden soll.

Das Buch beginnt mit einem traditionellen Bild biografischer Erinnerungsliteratur, nämlich mit dem einer Sammlung von Briefen, aufbewahrt in einem „Schuhkarton" (8).[6] Diesen hat das erzählende Ich jahrzehntelang bei jedem Umzug mitgeschleppt (vgl. 8).[7] Die Briefe enthalten die im Krieg und in der direkten Nachkriegszeit geführte Korrespondenz der Mutter mit u. a. dem Vater und der Schwiegermutter, aber auch die Briefe an ihren Liebhaber Andreas, den besten Freund ihres Ehemannes. Bis jetzt hat das Ich, d. h. der Sohn, diese Briefe nicht gelesen, und zwar – wie der Erzähler angibt – vor allem deshalb nicht, weil sie in „Sütterlinschrift" (8) geschrieben sind. Hin und wieder hat er den „einen oder anderen Brief" gelesen, hat es aber nie fertigbringen können, alle Briefe zu lesen, denn immer wieder war ein „Reflex des Aufschiebens" (8) da. Den genauen Grund des Aufschiebens kennt er nicht, aber er vermutet ihn in der „Mühe des Lesens" oder in „der Furcht vor Entdeckungen, von denen ich lieber nichts wissen wollte" (8). Nicht wissen zu wollen wird damit zur Schöpfungsmöglichkeit eines eigenen Ichs, das selbst das Entscheidungsrecht hat:

> Mir gefiel das Motto, dem Bob Dylan gefolgt war: „Don't look back!" Erfinde dich selbst, entferne dich von allen Bindungen, die du selbst nicht gewählt hast, besonders aber von dem Teil der Vergangenheit, den du nicht bestimmen konntest – von deiner Kindheit! (8)

[5] Peter Schneider: *Denken mit dem eigenen Kopf. Essays und ein paar Notizen*. Köln 2020. S. 5.

[6] Schneider sagt in einem Gespräch mit Dirk Becker, dass er ursprünglich vorhatte, von den Briefen seiner Mutter her einen Roman zu schreiben, aber nachdem er die Briefe mit Übersetzerhilfe gelesen hatte, konnte er die Briefe nicht „außen vorlassen […]. Dadurch entstand diese Zwitterform von ‚Die Lieben meiner Mutter' zwischen Sachbuch und Roman". Peter Schneider in: Dirk Becker: „‚Zugrunde gegangen am Liebeswahn'. Peter Schneider über das Buch ‚Die Lieben meiner Mutter', das er am Samstag in Potsdam vorstellt". In: *Tagesspiegel*, 12.8.2013. https://www.tagesspiegel.de/potsdam/potsdam-kultur/zugrunde-gegangen-am-liebeswahn-7331716.html (26.4.2024).

[7] Dass es sich bei diesem „Ich" um Peter Schneider selbst handelt, besagt schon der Klappentext zu *Die Lieben meiner Mutter*: „Aus den Briefen seiner Mutter und seinen eigenen Erinnerungen rekonstruiert Peter Schneider seine Kindheit und zeichnet das vielschichtige Porträt einer faszinierenden Frau, die ohne Rücksicht auf die Konventionen der Zeit ihren Leidenschaften folgte."

Der ‚Reflex des Aufschiebens' hat sein bisheriges Leben bestimmt, und er begründet ihn mit der eigenen zum Teil mitinszenierten geschichtlichen Position:

> Am besten verfahre man mit den Briefen der Eltern, soweit sie nicht an einen selbst gerichtet seien, wenn man sie ungelesen in eine volle Badewanne werfe. Der Satz passte zu dem Misstrauen, das die ‚Generation der Nachgeborenen' gegen ihre Eltern entwickelt hatte, und er passte zu meinem Projekt der Selbsterfindung. (9)[8]

Das „Projekt der Selbsterfindung", das vom erzählenden Ich als eine Position der Selbstentscheidung gedeutet wird, ist somit eine figurale Position, die einerseits in der Gegenüberstellung der „Generation der Nachgeborenen" und der „Kriegsgeneration", aber auch andererseits in der vom Erwachsenen und Kind konstituiert wird (7).

In dem Moment wo seine Ehe und damit zugleich sein eigenes ‚erwachsenes' Familienleben scheitert, kommt der Blick des ‚don't look back', der die Selbsterfindung bisher bestimmt hat, ins Schwanken:

> Was mich schließlich dazu brachte, die Briefe endlich zu entziffern, war der Umstand, dass ich nach einem dreißigjährigen Familienleben und dem Auszug der Kinder die gemeinsame Wohnung verlassen hatte und mit dem Schuhkarton allein war. Ich führte endlose Selbstgespräche mit der Adressatin meiner gescheiterten Liebe, ich suchte nach Erklärungen und fand jeden Tag eine andere, die doch nichts erklärte – plötzlich wollte ich wissen, was in den Briefen meiner Mutter stand. (9)

Somit wird das Ende des eigenen Familienlebens, das er sich selbst nicht erklären kann, zugleich zum möglichen Anfang einer neuen geschichtlichen Positionierung, die nichts mehr ‚aufschieben' kann oder will. Das Ende des eigenen Familienlebens wird somit zur Infragestellung der bisher selbstinszenierten geschichtlichen Position, aber damit auch zur Infragestellung des Bestimmungsrechtes und damit der Entscheidungsmöglichkeit des erwachsenen Ichs. Diese plötzlich fehlende Entscheidungsmöglichkeit zeigt sich auch materiell in der Schrift seiner Mutter: „Wie verfährt man mit Briefen, deren Schrift sich nicht in Wasser auflöst, weil sie mit Bleistift geschrieben sind? Bleistift ist haltbarer als Tinte" (9). In der ‚Haltbarkeit' der Bleistiftschrift, in dem

[8] Norbert Kuge sieht hierin ein typisches Verhalten der 68er Generation ihren Eltern und der Zeit des „Dritten Reiches" gegenüber: „Diese rückwärtsgewandte Sicht war für ihn und seine 68er Mitstreiter lange Zeit verpönt. Man beschäftigte sich lieber mit aktuellen gesellschaftlichen Verhältnissen und der Utopie". Norbert Kuge: „Schreiben als Schutzschild in schwierigen Zeiten. Über Peter Schneiders Roman ‚Die Lieben meiner Mutter'". In: *literaturkritik.de*, 09.09.2013. https://literaturkritik.de/id/18332 (26.4.2024).

Vorhandensein des nicht weggeworfenen Schuhkartons und in der Nicht-Erklärbarkeit seiner Gegenwart gründet der Wunsch, der eigenen Geschichte endlich nachzugehen.

Durch die Geschichte der Mutter will das Ich

> […] das Verhängnis erfahren, das mein Leben stärker bestimmt hatte, als ich hatte wahrhaben wollen. Der Wunsch, Frieden mit der Mutter zu machen. Oder war es nicht eher die Mutter, die Frieden mit mir machen sollte? Ich hatte sie zum letzten Mal gesehen, als ich acht Jahre alt war. (10)

Diese Annäherung, im Text als Suche nach einem der Figur auferlegten „Verhängnis" beschrieben, beginnt zuerst mit einer noch größeren Distanzierung. Die Mutter, die der Sohn in den Briefen vorfindet, ist eine ihm völlig unbekannte Frau (vgl. 12).[9] Die Unbekanntheit liegt einerseits in der gnadenlos radikalen Haltung ihrer Gefühle, andererseits in dem Wechsel ihrer jeweiligen geschichtlichen Positionen. Er ist nun der Ältere, der Erfahrene von den beiden, und in dieser Veränderung ihrer Beziehung, kann es nicht mehr darum gehen, mit der Mutter ‚Frieden' zu schließen, sondern nur darum sie und vielleicht damit auch sich selbst besser zu verstehen:

> Was mir den Atem nahm, war die Wucht ihrer Leidenschaft und die Radikalität, mit der sie sich ihren Gefühlen stellte. Der Sohn, der diese Briefe las, war dreißig Jahre älter geworden als seine Mutter. Worüber hätte er mit der jungen Frau rechten sollen? Es konnte nur darum gehen, sie und ihr kurzes Leben zu verstehen. Und dabei vielleicht etwas über jenen Teil meines eigenen Lebens zu erfahren, den ich nicht hatte bestimmen können. (25)

Die Situation des Erinnerns durch das Nacherzählen der Mutter bzw. Nachlesen des Sohnes lässt ihn immer wieder zwischen zwei Erinnerungspositionen schwanken, nämlich zwischen der des Erwachsenen und der des damaligen Kindes. Dies äußert sich unter anderem als eine Bewegung zwischen einer wiedergefundenen Erinnerung und einer bis jetzt noch nicht vorgefundenen.

So rufen z. B. die Erwähnungen der Mutter von Bombardierungen der Städte bekannte, die Erinnerung bestätigende Geräuschkulissen auf, die wie „Lesezeichen" die „Bilder und Ereignisse" seines „Gedächtnisses" (93) sortieren. Diese Geräusche waren damals „Alltagsgeräusche", sie gewöhnten sich daran. Ebenso wird aber dem erwachsenen Sohn zugleich klar, dass sie sich

[9] Diese Unbekanntheit zeigt sich auch in der Bezeichnung der Mutter, denn sie wird durchgehend als „die Mutter" bezeichnet, nicht z. B. meine Mutter. Dies ist zu vergleichen mit der Anrede der Geschwister (vgl. 95) oder des Vaters (vgl. 67). Allerdings hat Schneider die Namen der Personen geändert, auch die des Vaters und die der Geschwister.

nur wegen der Haltung der Mutter daran gewöhnt hatten: „Angst ließ die Mutter nicht zu. Und weil sie keine Angst hatte, hatten wir auch keine" (97). Die Mutter deutet in ihren Briefen die damals gegenwärtige Situation als eine, der man nicht entkommen kann, nämlich als Schicksal, das obwohl steuernd, dennoch zugleich die Angst nimmt: „Wenn es passiert, dann passiert es eben, dies war ihre Haltung" (96).

Diese Haltung nimmt sie nicht nur dem Krieg, sondern auch der Liebe gegenüber ein. So verheimlicht die Mutter z. B. ihrem Ehemann nicht, dass sie sich in seinen besten Freund Andreas verliebt hat, sondern eher umgekehrt, sie beschreibt ihm ausführlich den Schmerz, den sie erlebt, wenn Andreas auf ihre Sehnsucht nach ihm nicht reagiert: „Für die Mutter scheint zur totalen Offenheit nie eine Alternative bestanden zu haben. Für sie ist ihre Leidenschaft etwas Gegebenes, mit dem alle, die ihr nahe sind, zurechtkommen müssen" (48), deutet der Sohn. Die Liebe zu Andreas wird als „Naturereignis", „ein Blitzschlag der Liebe" bezeichnet: „*Ist es meine Schuld*, wird sie später Andreas fragen, *daß ich dich eines Tages sah, liebte, mich an dich band, so daß ich mich nicht mehr lösen kann?* (26; kurs. i. O.).

Auffallend ist hier, dass die Mutter in ihrer Beziehung zu Andreas eine ähnliche figurale Position einnimmt, die der Sohn in seiner als Kind vermutet, d. h. genauso wie er selbst damals auf sie angewiesen war, genau so war sie auf Andreas angewiesen.[10] Nichts außer Andreas zählte, nicht einmal der Krieg selbst: „Der Stachel, den sie im Herzen trägt, der an ihrem Lebenswillen zehrt und sie fast umbringt, hat nichts mit dem Krieg zu tun", sondern mit dem Schweigen von Andreas (103).

Dem Sohn wiederum fehlt in seiner Position der Angewiesenheit durch sein Alter und den Krieg nicht nur jegliche Selbstentscheidung oder Autorität, sondern auch jeglicher Überblick über das Geschehen (vgl. 96). Dies hat wiederum auch seine Entsprechung in der Haltung der Mutter gegenüber dem Kriegsgeschehen: „Für die Mutter zählen nur die Zerstörungen in Sichtweite und die Tatsache, dass man sie überlebt hatte" (98).

Der Sohn findet in den Briefen aber nicht nur den damals üblichen Krieg- und Nachkriegsalltag. Er stößt zugleich auch auf ‚unbekannte' Bilder und Ereignisse, z. B., dass auch er und seine Familie, ähnlich wie die Mütter und Kinder in den Geschichtsbüchern, „in Keller und Bunker geflüchtet" sind (96):

> Meine Erinnerung an die Aufenthalte in den Kellern und Bunkern ist vollständig ausgelöscht. Haben sie deswegen keine Spuren hinterlassen? Sind Erlebnisse, an die man sich nicht erinnern kann, keine Erlebnisse? Sind sie

[10] Aber der Sohn ist nicht nur auf die Mutter angewiesen, sondern auch später im Buch auf seinen Freund Willy. Siehe mehr hierzu S. 211 im vorliegenden Beitrag.

> Teil der Biografie und des Charakters oder kann man sie, weil sie vergessen sind, vergessen – und als nicht geschehen betrachten? (97)

Seine Zweifel an das eigene Erinnerungsvermögen werden zur Infragestellung seiner Biografie dieser Jahre, von der er behauptet hat, diese selbst ‚bestimmen' zu können, d. h. seine Zweifel werden zur Bestätigung der Infragestellung der eigenen Selbsterfindung, und er muss auch andere Erinnerungen jetzt in Zweifel ziehen: „Aber vielleicht erinnere ich mich an diesen Vorfall nur, weil sie mir davon erzählte, und weil es eine schöne Erinnerung war" (94). Zugleich versucht er sich an Grainau, den Ort, an den er, die Geschwister und die Mutter am Kriegsende fliehen, zu erinnern:

> Vergeblich suche ich in meinem Gedächtnis nach den Namen und Gesichtern der Mitschüler, mit denen ich vier Jahre meines Lebens geteilt habe. War es das Dunkle, das Abweisende, das Feindliche, das ich mit Grainau verband, das mir den Zugang zu ihnen versperrte? (161)

Verbunden mit der Erinnerung ist also immer auch das Vergessen als eine spurlose Erinnerung. Dies ist allerdings nicht nur ein individuelles Vergessen, entstanden z. B. durch den zeitlichen Abstand oder einfach nur durch unterschiedliche Perspektiven auf ein Geschehen, vielmehr ist dies zugleich ein kollektives Vergessen, dass zu Lücken in der Erinnerung seiner ganzen Generation führt. Gerade diese Lücken kennzeichnen die Generation der ‚Nachgeborenen': „Hunderttausende von Kriegskindern wissen nicht genau, was ihnen in jenen Jahren zugestoßen ist. Ereignisse, die nie zur Sprache kommen, sinken allmählich ins Vergessen. Und schließlich ist es, als hätten sie nie stattgefunden" (185).

Der Sohn lernt aber durch die Lektüre ihrer Briefsammlung nicht nur seine Mutter in einem anderen Licht zu sehen. Auch seinen Vater muss er neu deuten. Aber die Frage, die er am allerliebsten beantwortet haben möchte, nämlich was sein Vater zu den „Lieben" der Mutter gedacht hat, bleibt unbeantwortet (vgl. 55), denn der Vater ist längst verstorben. In seinem Nachdenken über das Verhalten des Vaters kann er dieses nur als Unterschied zwischen der Kriegsgeneration und der Generation der ‚Nachgeborenen', den „Friedensverwöhnten" erklären:

> Warum hatte sich der Vater in seinen Briefen aus dem letzten Kriegsjahr immer wieder besorgt nach dem Schicksal von Andreas erkundigt? Hatte der Krieg in diesem kleinen Künstler-Club von Kriegsverächtern eine Großzügigkeit freigesetzt, die über Besitzansprüche, Eifersucht und Rachegefühle erhaben war? Vielleicht waren solche intimen Bindungen zwischen „Seelenverwandten" in den Kriegsjahren gar nicht so selten und so skandalös, wie es uns Heutigen erscheint. Wer jeden Tag den Tod vor Au-

> gen hat, entwickelt womöglich eine ganz andere Vorstellung vom Glück als die Friedensverwöhnten: den Wunsch gemeinsam zu überleben oder auch gemeinsam zu sterben. (177f.)[11]

Auch hier ist der Umgang mit den Gedanken und dem damaligen Alltag der Mutter, die ja vor allem auch die Geschichte des Krieges und die der direkten Nachkriegssituation gewesen sind, ein verschwiegener. Der Sohn entdeckt aber zugleich, dass er dem Vater auch andere Fragen nie gestellt hat. Er erfährt, wie der Vater und Andreas in der Wolfsschanze gespielt haben (vgl. 67) aber auch, dass die Mutter auf der Flucht bei Winifred Wagner, der Leiterin der Festspiele in Bayreuth, gewohnt hat (vgl. 100). Der Sohn ist erschrocken zu bemerken, dass die Mutter offensichtlich „eine Dame persönlich gekannt hat", die Goebbels ein „rassiges Weib" nannte: „So sollten sie alle sein. Und fanatisch auf unserer Seite" (100).

Der Sohn ist zwischen Vorwürfen und Entschuldigungen hin und her gerissen, sowohl sich selbst als auch dem Vater und der Mutter gegenüber:

> Aber was werfe ich der Mutter vor? Würde ich mich heute wohler fühlen, wenn wir nicht bei Winifred Wagner Unterschlupf gefunden hätten? […] Und doch! Andere Mütter, die Winifred Wagner nicht kannten, mussten damals weiter von einem Dorf zum anderen irren. Und einige von ihnen hätten sich, auch wenn sie Winifred Wagner aus früheren Zeiten kannten, nicht mehr an sie wenden können, weil sie sich inzwischen auf die andere Seite geschlagen hatten. (100)

Ursula März meint in ihrer Rezension von Stephan Wackwitz' Buch *Die Bilder meiner Mutter*, dass ein „neues Genre geboren [ist]", und zwar eines der „neuen Väter- oder „Mütterbücher", zu dem sie auch Schneiders *Die Lieben meiner Mutter* zählt:

> Auffallend ist, dass sämtliche Autoren dieser neuen Vater- oder Mütterbücher, ob Rutschky, Schneider, Strauß, Rothmann oder Stephan Wackwitz, Jahrgängen entstammen, die grosso modo der 68er-Generation angehören. Sie alle haben, ob aktiv oder passiv, die Revolte gegen die westdeutsche Nachkriegsrepublik erlebt, somit die Verachtung oder zumindest Geringschätzung der häuslichen Verhältnisse, in denen sie aufwuchsen. Der

[11] Schneider meint, der Vater sei „die rätselhafteste, vielleicht auch interessanteste Figur" seiner Familie. Von heute aus betrachtet, wäre es einfach, ihn als schwach zu sehen, aber Schneider meint, sein Vater sei „enorm stark" gewesen. Dies begründet er mit den Zuständen des Krieges, die keine Alternativen mehr ermöglicht haben: „Denn für ihn stand, abgesehen davon, dass er diese Frau geliebt hat, die Familie im Vordergrund. Es war für ihn undenkbar, den Zusammenhalt dieser Familie aufzugeben, um sich jetzt als Mann in sein Recht zu setzen" (Becker: „Zugrunde gegangen am Liebeswahn").

> Wunsch, diese Geringschätzung durch nachgetragene Wertschätzung zu revidieren, ist bei allen, auch bei Wachwitz, spürbar.[12]

Sie sagt weiter, es handle sich hier „um literarische Verteidigungsschriften. Um Texte, in denen Nachgeborene die Rolle von Anwälten einnehmen", d. h. Texte, in denen der

> Vatermörder Ödipus durch den Schutzgeist schreibender Söhne ersetzt [wird]. Und die Energie zorniger Anklage und politischer Abrechnung, die noch vor ein paar Jahrzehnten das Genre der Elternliteratur prägte, hat sich geradezu in ihr Gegenteil verkehrt.[13]

Auch Schneider reflektiert seine veränderte Sicht, als er erfährt, dass der Vater in der Wolfsschanze gespielt hat:

> Ich bin froh, dass ich auf diese Briefpassagen nicht schon in den Siebzigerjahren gestoßen bin. Es war die Zeit der Vatermorde, und auch ich lag mit meinem Vater in einem erbitterten Streit: über seine „autoritäre" Rolle als Vater und als Gatte, seine „falsche Gläubigkeit" an die Demokratie in der Bundesrepublik – allerdings fast nie über seine „Vergangenheit", die ich für unproblematisch hielt. Bei einem unserer letzten Spaziergänge bot er mir mit leiser Stimme an, unsere Beziehung abzubrechen, wenn ich ihn nur so und nicht anders sehen könne. Damals habe ich mich für ihn entschieden – und gegen meine unumstößlichen Ansichten. Hätte ich gewusst, dass er im Führerhauptquartier in die Tasten gegriffen hatte, ich hätte sein Angebot zum Abbruch der Beziehungen womöglich angenommen. (68)

Gerade dieses Zerrissensein zwischen Anklage und Verteidigung, zwischen Schuldigsprechen und Verzeihung, zwischen Recht und Unrecht, Pflicht und

[12] Ursula März: „‚Die Bilder meiner Mutter': Unter Konventionen begraben. Ein neues Genre ist geboren: Schriften von Söhnen, die ihre Mütter verteidigen. Zum Beispiel die Hommage von Stephan Wackwitz an seine Mutter Margot". In: *Zeit Online*, 26.11.2015. https://www.zeit.de/2015/48/die-bilder-meiner-mutter-stephan-wackwitz (26.4.2024). In einer früheren Rezension zu Schneiders *Die Lieben meiner Mutter*, sieht sie gerade den Zeitabstand als notwendig für die Darstellung: „Peter Schneider erzählt hier vom Fall eines Liebeswahns. Aber so privat, so persönlich diese Geschichte auch ist, so unverkennbar vollzieht sie sich im Schatten des politischen Wahnsystems der NS-Zeit. In dieser Verknüpfung eines Einzelfalls mit historischer Zeitgeschichte liegt die Leistung autobiografischer Literatur. Vielleicht ist es doch so, dass ein Autor dafür ein gewisses Alter erreichen muss". Ursula März: „Briefroman: Die Zeugnisse einer Glücksabsolutistin. Der Schriftsteller Peter Schneider liest die Briefe seiner Mutter und entdeckt eine Frau. Eine Geschichte des Liebeswahns in Zeiten eines politischen Wahnsystems". In: *Zeit Online*, 11.07.2013. https://www.zeit.de/2013/29/peter-schneider-die-lieben-meiner-mutter (26.4.2024).

[13] März: „Die Bilder meiner Mutter".

Wahlfreiheit, beschreibt er als die bisherige geschichtliche Position der ‚Nachgeborenen':

> Wir, die Nachgeborenen der sogenannten Nazi-Generation, sind geneigt und durch zahllose Dokumentationen dazu erzogen, die Verstrickungen der Eltern in das ungeheuerste Verbrechen der bekannten Geschichten von den Ergebnissen her zu beurteilen, die inzwischen vor aller Augen liegen. Und wir haben nicht nur das Recht, sondern auch die Pflicht zum Urteil über diese Verbrechen. (69)

Als das Ich aber die Briefe seiner Mutter liest, schafft er es, eine geschichtliche Position einzunehmen, die weder auf Anklage noch auf Verteidigung aus ist, weder auf ein Schuldigsprechen noch auf Verzeihung, sondern vielmehr auf Versöhnung und Selbsteinsicht der eigenen damaligen, aber auch jetzigen Situation: „Es ist nicht wahr, dass das Altern das Urteil über ein Versagen mildert. Wohl aber schafft es Raum für ein Misstrauen gegen den Triumph der Selbstgerechtigkeit" (69). Seine jetzige neue geschichtliche Position erlaubt somit die Möglichkeit der eigenen Fehleinschätzung:

> Der Satz: Wehret den Anfängen! setzt auf das Wissen derer, die das Ende kennen. Er setzt darauf, dass sich die Geschichte wiederholt. Wie aber verhält es sich mit Anfängen, deren Ende unbekannt ist, weil es noch nicht geschehen ist? Wir, die wir über unsere Eltern urteilen und urteilen müssen, stecken selber in Anfängen, deren Ende wir nicht kennen. Und doch hinterlässt der Auftritt des Vaters in der Wolfsschanze einen Schmerz. Ja, er ist nie in die Partei eingetreten, er hat den Krieg gehasst und ist ein unwilliger Soldat gewesen. Aber ein Mann des Widerstands war er nicht. Drei Jahre nach seinem Auftritt hat Graf Stauffenberg an demselben Ort sein Attentat auf Hitler verübt. (69f.)

In dieser Einsicht liegt zugleich auch die, dass der ‚Reflex des Aufschiebens' nicht nur darin bestanden hat, sich „von allen Bindungen, die du nicht selbst gewählt hast", zu befreien, sondern vielleicht vielmehr in der Angst, welche Bedeutung, die nicht selbstgewählten Bindungen für seine Selbsterfindung haben könnten.

Gerade in dieser Einsicht zeigt sich die Ursache, weshalb er nach der gescheiterten Ehe, wissen wollte, „was in den Briefen [s]einer Mutter stand" (9). Man könnte sogar behaupten, dass sein bisheriges literarisches Schaffen um diese Ursache gekreist ist, und zwar um den Streit mit der Mutter um den damaligen Kindheitsfreund Willy und die mit ihm verbundene Erinnerung an das Fliegen und den Erzengel Michael. Denn in dieser Erinnerung münden alle bisherigen Thematiken, die seine literarische Produktion beschäftigt hat.

Die Erinnerungen Schneiders bewegen sich im Buch zwischen der Flucht aus Oschatz nach Bayern im Sommer 1944 und der Aufenthalt in Grainau bis 1948 (vgl. 28 und 10). Schon dadurch wird deutlich, dass *Die Lieben meiner Mutter* vom Neuem die bereits in *Lenz* als Lebenserfahrung beschriebene Spannung zwischen Flucht und Dableiben aufgreift, hier bedingt durch den Krieg:

> In einer Situation existenzieller Ungewissheit, findet sie [die Mutter; P. P.], gebe es nur noch zwei Menschentypen: diejenigen, die sich vom Instinkt des Verharrens leiten lassen; die anderen, die das Risiko einer Flucht ins Ungewisse auf sich nehmen. Beide würden Gefahren eingehen, die sie nicht kennten. Aber die einen würden dies passiv tun, die anderen hätten immerhin die Initiative auf ihrer Seite. (133)

Auffallend ist hierbei, dass die Mutter in der Wahl zwischen Dableiben („Verharren") und Flucht letzterer als eine Art Entscheidungsvermögen den Vorzug gibt, während dies in *Lenz* vom Protagonisten ausdrücklich umgekehrt vollzogen wird.[14]

Das Lesen der Briefe seiner Mutter greift auch wiederholt, die in *Vati*[15] so zentrale Frage nach der Verstrickung seiner Generation in die Vätergeneration auf (vgl. 67–70), aber auch die Frage in *Der Mauerspringer*[16] und *Paarungen*[17] gestellte Frage nach dem Verhältnis von kollektiver und individueller Geschichte.[18] *Die Lieben meiner Mutter* greift zuletzt aber vor allem die Versöhnungsproblematik in *Eduards Heimkehr* wieder auf, die dort zum größten Teil anhand der Angst vor dem Verlust von Kontrolle thematisiert wurde, und zwar sowohl auf persönlicher als auch gesellschaftlicher Ebene.[19] Schneider definiert auch selbst *Die Lieben seiner Mutter* als einen „Versöhnungsversuch".[20]

In *Die Lieben meiner Mutter* wird nun der geschichtliche Hintergrund dieser Fragestellungen sichtbar, d. h. der „Stachel, den [Schneider selbst; P. P.] im Herzen trägt" (vgl. 9): Fallen oder Fliegen? Bleiben oder Verschwinden? Anklagen oder Verteidigen? Schuldigsprechen oder Freisprechen? All diese

[14] Vgl. zu der Negativität der Flucht Petra Platen: *Zwischen Dableiben und Verschwinden. Zur Kontinuität im Werk von Peter Schneider*. München 2006. S. 38. Zu dem eher positiv zu verstehenden Begriff „Dableiben", vgl. ebd. S. 46.
[15] Peter Schneider: *Vati*. Reinbek bei Hamburg 1996.
[16] Peter Schneider: *Der Mauerspringer*. Reinbek bei Hamburg 1982.
[17] Peter Schneider: *Paarungen. Roman.* Berlin 1992.
[18] Platen: *Zwischen Dableiben und Verschwinden*. Siehe zu *Vati* u. a. S. 117; zu *Mauerspringer* u. a. S. 97; zu *Paarungen* u. a. S. 131.
[19] Peter Schneider: *Eduards Heimkehr. Roman.* Berlin 1999. Siehe ebd., u. a. S. 172.
[20] Vgl. Becker: „Zugrunde gegangen am Liebeswahn".

Spannungen gründen und münden in der Erinnerung an die Geschichte vom Erzengel Michael.

In dieser Erinnerung trifft das Ich als Kind einen Jungen namens Willy, der das Ich (aber auch dessen Schwester) in Kontakt setzen soll mit dem Erzengel Michael, damit sie das Fliegen lernen können. Der Wunsch, fliegen zu können, ist für das Ich „eine Antwort auf die Hügellandschaft […]. Es war die Übersetzung einer Botschaft, die mir die Landschaft mitteilte" (14). In einer Szene, wo der Sohn fliegende Vögel am Himmel betrachtet, wird deutlich, welche ‚Antwort' das Fliegen auf die ‚Hügellandschaft' hat, und zwar die einer Vogelperspektive, die im Unterschied zum „Zentrum der Katastrophe" (96) eine Perspektive der Übersicht und Sicherheit anbieten kann:

> Zu denen würde ich gehören, wusste ich, wenn ich das Fliegen erlernt hätte. Ich würde die Arme ausbreiten und mich vom obersten Absatz der Felswand in den Abgrund werfen in der Gewissheit, dass ich nie aufschlagen würde. (88)

Um Hilfe des Erzengels bekommen zu können, müssen die Geschwister Willy allerlei Geschenke mitbringen (vgl. 17). Es dauert nicht lange, ehe Willy sie in seinem „Bann" (19) hat, was zugleich bedeutet, dass die Mutter über die Kinder „alle Macht verloren" hat (13). Es wird aber auch deutlich, dass der Erzengel nicht nur die Funktion hat, dem Jungen Sicherheit zu schenken, vielmehr wird in der Bewegung zwischen Beschützung und „unbeherrschte[r] Urgewalt" (7, vgl. auch 87) die Ähnlichkeit von Mutter und Erzengel sichtbar.

Der oben genannte Machtverlust der Mutter zeigt sich in einer Szene, in der sie das erzählende Ich schlägt. Dies wird seine letzte Begegnung mit der Mutter sein. Am nächsten Tag fährt sie ins Krankenhaus, und stirbt ein paar Wochen später „an Leberzirrhose" (vgl. 293). Schneider, der auch heute noch „das von der Mühe des Schlagens verzerrte, das verzweifelte Gesicht" seiner Mutter sehen kann, antwortet auf die Todesursache: „Ich glaube eher, dass sie an Erschöpfung gestorben ist – an Erschöpfung und an einem gebrochenen Herzen" (293).

Aus den Briefen der Mutter lernt er, mit seinen Schuldgefühlen umzugehen und sich ihnen zu stellen. Dies zeigt sich unter anderem darin, dass er versucht, seine Frau anzurufen:

> Lass uns zusammen meine alten Wege gehen und dir erzählen, was mir dabei durch die Seele geht. Und wenn du mir zuhören und dich auf meine Erzählung einlassen kannst, wird der alte Zwang besiegt sein – und wir werden uns endgültig versöhnen.
>
> Das Handy zeigte an: Kein Netz. (289)

Dieser gescheiterte Annäherungsversuch findet seine spiegelverkehrte Entsprechung in der Beziehung zwischen Andreas und der Mutter. Der Sohn liest den letzten Brief der Mutter an Andreas, in dem sie endlich Abstand von Andreas nimmt, was der Sohn auch als eine Art Möglichkeit zum Neuanfang für die Mutter deutet. Dabei entdeckt er aber, dass sie den Brief möglicherweise nie geschickt hat (vgl. 212f.). Er erinnert aber zugleich an seinem gescheiterten Versöhnungsversuch mit Willy, denn er fährt zu ihm, nur um zu erfahren, dass er nach „Südafrika ausgewandert" ist (283). Aber dennoch hat sich etwas verändert. Der Sohn ist diesen Weg nicht allein gegangen. Seine Mutter hat ihn begleitet. Indem er sich auf ihre, d. h. auch auf seine eigene Erzählung eingelassen hat, hat er zugleich seinen „alten Zwang besiegt".

Wie aber in all Schneiders Romanen oder Erzählungen, ist dies kein eindeutiges Happy-End: „In Andreas' riesigem Nachlass, der in einem Theatermuseum aufbewahrt wird, kommt der Name seiner langjährigen Geliebten nicht mit einer Silbe vor" (296). *Die Lieben meiner Mutter* ist somit nicht nur der Versuch einer Versöhnung, sondern auch ein Versuch, die Mutter zur Sprache kommen zu lassen.

In dem oben genannten Interview mit Dirk Becker, erzählt Schneider, dass es Momente gab, wo er gezögert habe, ob er die privaten Briefe seiner Mutter überhaupt publizieren solle:

> Und natürlich bleibt auch immer die Frage unbeantwortet, ob das nun richtig war oder nicht. Meine Mutter kann ich da ja nicht mehr fragen. Aber würden wir das grundsätzlich ablehnen, gäbe es all die vielen Mütter- und Väterbücher nicht. Außerdem gibt es nicht eine Stelle, wo ich das Gefühl habe, ich hätte meine Mutter denunziert. Meine Mutter hat großen Wert auf das Schreiben gelegt, spricht immer wieder von ihrem Wunsch zu schreiben. Sie hatte nicht das Selbstbewusstsein, zu sagen, dass sie sich als Schriftstellerin empfindet. Sie hat auch Gedichte und Erzählungen geschrieben. Aber diese Briefe sind das Stärkste, das sie hinterlassen hat. Und da stellt sich auch die Frage hinsichtlich einer Veröffentlichung, ob da ihr Wunsch, sich mit dem Schreiben mitzuteilen, nicht stärker zu bewerten ist als die Frage nach der Intimität dieser Briefe.[21]

Damit bietet die Publikation seines Textes Scheider die Möglichkeit, den Wunsch der Mutter, ‚Schriftstellerin' zu werden, zu erfüllen und ihr womöglich auch teilweise einen öffentlichen ‚Nachlass' zu verschaffen. Auf jeden Fall zeigt der Text, dass sich die Positionierung der ‚Nachgeborenen' nur in der Auseinandersetzung mit der Elterngeneration, also der frühen Nachkriegszeit ergeben kann.

[21] Becker: „Zugrunde gegangen am Liebeswahn".

Thorsten Päplow

„Irland war für dich eher ein Fluchtort, das Gegenteil Deutschlands". Hugo Hamiltons *Die redselige Insel. Irisches Tagebuch* als literarische Fortschreibung einer Nachkriegsdiskussion

Eingehend kann man sich, im Hinblick auf das Rahmenthema dieses Bandes, die Frage stellen, ob Hugo Hamiltons 2007 erschienenes *Die redselige Insel. Irisches Tagebuch* überhaupt als Teil der deutschsprachigen Literatur betrachtet werden kann. Schließlich handelt es sich hierbei um eine Übersetzung aus dem Englischen. Ungewöhnlicherweise liegt das englische Original, *The Island of Talking. An Irish Journal Fifty Years after Heinrich Böll*, aber nicht in veröffentlichter Buchform vor.[1] Der Grund hierfür dürfte sein, dass es sich bei *Die redselige Insel. Irisches Tagebuch* um eine Form von „Travelling in the Traces of …" handelt,[2] die aufgrund des Bekanntheitsgrades von Bölls *Irischem Tagebuch*[3] hauptsächlich in einem deutschsprachigen Kontext eine Zielgruppe hat. Einen solchen Bekanntheitsgrad genießt Bölls Irlandbuch in der englischsprachigen Welt nicht, nicht einmal in Irland, was Hamilton folgendermaßen erklärt: „The Irish hated it and the Germans loved it. For the Irish it had too many donkeys and stone walls, too much dreaming and backward inno-

[1] Das einleitende Kapitel von *Die redselige Insel* ist jedoch als eigenständiger Text auf Englisch veröffentlicht: Hugo Hamilton: „The Island of Talking. In the Steps of Heinrich Böll." In: *Irish Pages*. 2, 2007. S. 23–31.

[2] Manfred Pfister: „Intertextuelles Reisen, oder: Der Reisebericht als Intertext". In: Herbert Foltinek, Wolfgang Riehle, Waldemar Zacharasiewicz (Hg.): *Tales and ‚their telling difference': Zur Theorie und Geschichte der Narrativik – Festschrift zum 70. Geburtstag von Franz K. Stanzel*. Heidelberg 1993. S. 109–132, hier S. 127.

[3] Veranschaulicht wird dies u. a. dadurch, dass Bölls *Irisches Tagebuch* vier Jahre nach seinem Erscheinen als Band 1 des damals neu gegründeten Deutschen Taschenbuch Verlages erschien, was vom Verlag über 60 Jahre später in der kurzgefassten Verlagsgeschichte „Über uns" immer noch als bemerkenswert hervorgehoben wird: „1960 ursprünglich als reiner Taschenbuchverlag für Zweitveröffentlichungen gegründet, stellte dtv im September 1961 die ersten neun Titel vor: Nummer 1 – und seitdem ununterbrochen lieferbar – ist Heinrich Bölls *Irisches Tagebuch*" (dtv: „Über uns". https://www.dtv.de/verlag/ueber-dtv (10.5.2024)). Bezeichnenderweise fehlt der Verweis auf Bölls *Irisches Tagebuch* in der ansonsten deckungsgleichen englischen Version, „About us", auf derselben Webseite.

cence."[4] Die verschiedenen Bekanntheitsgrade spiegeln sich auch in der englischen bzw. deutschen Titelgebung wider. Während der englische Titel das ‚Travelling in the Traces of …' explizit macht und machen muss, *An Irish Journal Fifty Years after Heinrich Böll*, reicht im Deutschen der Untertitel *Irisches Tagebuch*, um den intertextuellen Bezugspunkt herzustellen, sodass die Zusatzinformation des Bucheinbandes nur noch die Funktion einer Bestätigung hat: „50 Jahre nach Heinrich Böll begibt sich der deutsch-irische Schriftsteller Hugo Hamilton auf die Spuren des deutschen Nobelpreisträgers und bereist die Grüne Insel, zeigt, wie vieles heute anders und wie vieles sich dennoch gleichgeblieben ist".[5] Insofern ist durchaus nachvollziehbar, warum Hamiltons deutscher Verlag (Luchterhand) zum fünfzigjährigen Jubiläum des Erscheinens von Heinrich Bölls Irlandbuch *Die redselige Insel* in Auftrag gegeben hat und warum dieses Buch nur auf Deutsch vorliegt.[6] Aus irischer Sicht bzw. für ein englischsprachiges Lesepublikum ist Bölls *Irisches Tagebuch* einer von vielen Reisetexten über Irland; in einem deutschsprachigen Kontext war und ist es der vielleicht bekannteste.

Dies ist aber nicht der einzige Grund, weshalb man *Die redselige Insel* durchaus in einen deutschen Kontext stellen kann. Ein weiterer ist, dass Hamiltons Buch eine Diskussion widerspiegelt und weiterentwickelt, die im Nachkriegsdeutschland mit dem Erscheinen von Bölls *Irischem Tagebuch* einsetzte und mit der Hamilton die initiale sowie die fortwährende Popularität des Böllschen Buches in einem Artikel in *The Guardian* erklärt:

> For the Germans, however, it was precisely these simple things that became so attractive. They carried the book with them in their rucksacks, searching for a kind of emotional connection to the people and the landscape. It gave them a sense of innocence and belonging, an inner life of feelings that was denied to them in their own country.
> In fact, it was not a book about Ireland at all, but a book about all the things that were missing in Germany.[7]

[4] Hugo Hamilton: „The Loneliness of Being German". In: *The Guardian*, 7.9.2004. Für eine ausführlichere Darstellung bes. der irischen Rezeption, der Qualität sowie der zeitlichen Verzögerung der Übersetzung von Bölls *Irischem Tagebuch* ins Englische (Heinrich Böll: *Irish Journal*. Übers. von Leila Vennewitz. New York 1967) vgl.: Gisela Holfter: *Heinrich Böll and Ireland*. Newcastle 2011. S. 123–132.

[5] Hugo Hamilton: *Die redselige Insel. Irisches Tagebuch*. Übers. von Henning Ahrens. 2007. (Klappentext). Im Folgenden mit der Sigle *DrI* und Seitenzahl im laufenden Text geführt.

[6] Vgl. Dorothea Depner: „The Importance of Conflict Elsewhere: Francis Stuart's and Hugo Hamilton's Literary Engagements with Germany and the Second World War". In: Wolfgang Müller-Funk, Clemens Ruthner (Hg.): *Narrative(s) in Conflict*. Berlin, Boston 2017. S. 87–110, hier S. 87.

[7] Hamilton: „The loneliness of being German".

Diese These Hamiltons spiegelt sich auch in dem Kapitel „Ambulanter politischer Zahnarzt“ in *Die redselige Insel* wider, das in diesem Beitrag analytisch fokussiert wird, und greift auf eine Diskussion in der westdeutschen Rezeption in Verbindung mit dem Erscheinen von Bölls *Irischem Tagebuch* in den 1950er Jahren und danach zurück, was im Folgenden deutlich gemacht werden soll.[8]

1. Die vermutete Abkehr von der ‚Waschküchen-Literatur‘

Als Heinrich Bölls *Irisches Tagebuch* 1957 erschien, diagnostizierte der einflussreiche Literaturkritiker Curt Hohoff eine Art Hundertachtziggradwende in Bölls schriftstellerischem Wirken. „Ein Phönix aus der Asche!“, lautet das überschwängliche Urteil, das sowohl nachdrücklichen Tadel als auch Lob bzw. Ratschlag zugleich beinhaltete.[9] An Bölls Texten und Büchern vor dem Erscheinen des *Irischen Tagebuches* beanstandete Hohoff, dass der Autor „drohte ein engagierter Autor zu werden“:[10]

> Heinrich Böll hat in seinen Büchern bisher die deutsche Welt beschrieben, eine graue Welt, kleine Leute, arme Leute, die neidisch sind und Komplexe haben, und ziemlich oft roch es nach schlechtem Tabak und Waschküche. […] Und nun hat Böll diese Welt gelüftet, die Dünste vertrieben, die Ferne angeschaut, den rheinischen Klüngel zu Hause gelassen und den Ärger mit Bier und Whisky hinuntergespült in Irland. Er soll Gott dafür danken, die reinste Katharsis […]. Der Humor ist losgelassen, knusprig, und das tut dem Stil gut, wenn er sich nicht mehr zu plagen braucht mit den Ressentiments eines Deutschen nach 1945.
>
> Mit diesem kleinen Buch hat Böll Literatur geschrieben. Die irische Welt ist aufgelöst in Kapitel und Sätze der schriftstellerischen Imagination. Der Autor ist freigeschwommen und nur selten fällt er mit Grübeln und Jargon („ambulanter politischer Zahnarzt“) in den Alltag zurück, der zum Frieren ist. Es wäre schön, wenn der Autor den Kopf oben behielte.[11]

[8] Für ausführlichere und vertiefendere Darstellungen der Rezeption von Bölls *Irischem Tagebuch* in Literaturkritik und Forschung vgl. etwa Holfter: *Heinrich Böll and Ireland*, S. 115–141; Gisela Holfter: *Erlebnis Irland. Deutsche Reiseberichte über Irland im zwanzigsten Jahrhundert*. Trier 1996. S. 147–154; Thorsten Päplow: *„Faltenwürfe“ in Heinrich Bölls „Irischem Tagebuch“. Untersuchungen zu intertextuellen, poetologischen, stilistischen und thematischen Aspekten als Momente einer textimmanenten Strategie der ‚Bedeutungsvervielfältigung‘*. München 2008. S. 11–26; „[Rezeption]“. In: *Heinrich Böll. Werke*. Bd. 10. Hg. von Viktor Böll. Köln 2005. S. 681–702.

[9] Curt Hohoff: „Bölls Irisches Tagebuch – Ein Autor hat sich freigeschrieben“. In: *Rheinischer Merkur*, 12.7.1957.

[10] Ebd.

[11] Curt Hohoff: „Bölls Irisches Tagebuch“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 19.5.1957.

Andere Kritiker stimmen in diesen Kanon ein. So hält etwa Becher mit einer ähnlichen Denkfigur fest: „Das Tagebuch […] beglückt auch durch die Zuversicht, daß ein Dichter sich aus einem Kerker befreite“.[12] Wie Hohoff beanstandetet eine andere Besprechung an Bölls früheren Texten: „Dem Armeleutemilieu Irlands fehlt offenbar jener abgestandene Mief, das Schieläugige, in dessen Beschreibung sich der Autor früher oft verbissen hatte“.[13] Auch Kalow sieht deutliche Anzeichen für eine neue, zweite Phase in Bölls schriftstellerischer Entwicklung: „Nachdem er in seinen früheren Stories und Romanen ganz dem Kriegserlebnis und seiner Verarbeitung zugewandt war, scheint er mit dem *Irischen Tagebuch* eine neue zweite Schaffensperiode begonnen zu haben“.[14] Hermanowskis Besprechung bringt schließlich auf den Punkt, was bei vielen der bereits erwähnten Kritiken deutlich mitschwingt: „Die Welt ist zum guten Teil enttrümmert. Die Elends-Literatur ist zu Tode geritten. Das Wühlen im Schlamm und Dreck hat ein Ende gefunden“.[15] Streng genommen, geht Hohoff sogar noch weiter als Hermanowski, denn dadurch, dass er feststellt, Böll habe mit dem *Irischen Tagebuch* nunmehr „Literatur geschrieben“, spricht er Bölls literarischen Texten vor 1957 implizit den Literaturstatus ab.[16]

Eine ganze Reihe von Kritikern loben mit anderen Worten eine vermutete Abkehr Bölls von der Trümmerliteratur sowie der engagierten oder politischen Literatur. Allein das Böllsche Kapitel „Ambulanter politischer Zahnarzt“, in dem das Ich der Kneipenbekanntschaft Padraic den faulen Zahn ziehen muss: „Hitler – war – glaube ich – kein so schlechter Mann, nur ging er – so glaube ich – ein wenig zu weit“[17], sorgt sowohl bei Hohoff[18] als auch beim Rezensenten der *Allgemeinen Zeitung Windhuk* für Unbehagen:

> Zweifellos ein Unfug, mit dem man im schöngeistigen deutschen Schrifttum endlich einmal aufhören sollte, sind aber die unmotivierten Seitenhiebe auf Hitler und den Nationalsozialismus. Mit einer Verteidigung des letzten hat es nichts zu tun, wenn wir uns bei der Lektüre darüber ärgern. Die politische Auseinandersetzung gehört aus der unpolitischen Literatur herausgehalten […].[19]

---

[12] P. Huber Becher: „Und sagte es in einem ganzen Buch“. In: *Echo der Zeit* (Recklinghausen), 21.7.1957.

[13] Anonym: „Auf den ersten Blick“. In: *Frankfurter Hefte*. 11, 1957. S. 809f., hier S. 810.

[14] Gert Kalow: „Irland als Exempel“. In: *Neue Deutsche Hefte*. 4, 1957. S. 553f., hier S. 554.

[15] Georg Hermanowski: „Insel der Heiligen“. In: Heinrich Böll: *Irisches Tagebuch* (mit Materialien). Köln 1996. S. 179–182, hier S. 181.

[16] Hohoff: „Bölls Irisches Tagebuch“. *Süddeutsche Zeitung*.

[17] Heinrich Böll: *Irisches Tagebuch*. In: *Heinrich Böll. Werke.* Bd. 10. Hg. von Viktor Böll. Köln 2005. S. 191–277, hier S. 216. Im Folgenden mit der Sigle *IT* und Seitenzahl im laufenden Text geführt.

[18] Vgl. Hohoff: „Bölls Irisches Tagebuch“. *Süddeutsche Zeitung*.

[19] Anonym: „Heinrich Bölls *Irisches Tagebuch*“. In: *Allgemeine Zeitung Windhuk*, 28.7.1957.

Wie diese Positionierungen in der Literaturkritik verdeutlichen, geht es einer Reihe von Rezensenten nicht nur darum, Bölls *Irisches Tagebuch* an sich zu besprechen, sondern mindestens ebenso sehr darum, Böll als einen der prominenten Vertreter der „Kriegs-, Heimkehrer- und Trümmerliteratur“[20] bzw. der engagierten oder politischen Literatur der 1950er Jahre zu ermutigen, nunmehr die ‚Elends-Literatur‘, ‚die politische Auseinandersetzung‘ sowie die „graue Welt“ der „armen Leute“, in der es „nach schlechtem Tabak und Waschküche“ rieche, hinter sich zu lassen und weiterhin „den Kopf oben“ zu behalten.[21]

Dieser vermuteten bzw. erhofften „reinste[n] Katharsis“[22], den als Aufforderung getarnten Lobesbezeugungen und Ratschlägen für zukünftige literarische Projekte sowie der expliziten wie impliziten Kritik an der „politische[n] Farbe“[23] seiner bisherigen Texte erteilte Böll mit Verweis auf Hohoffs Besprechungen mit „Zur Verteidigung der Waschküchen“[24] eine deutliche Abfuhr.[25]

2. Bölls *Irisches Tagebuch* als ‚verstecktes Deutschlandbuch‘

Dass es bei den Rezensionen des *Irischen Tagebuches* um mehr geht, als ‚nur‘ um die Besprechung eines Buches, macht die Gegenreaktion anderer Literaturkritiker und -wissenschaftler deutlich. Bereits 1957 schlägt Becker eine Lesart vor, die jahrzehntelang für die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem *Irischen Tagebuch* wegweisend ist und auch in Hamiltons *Die redselige Insel* eine wichtige Ausgangsposition darstellt:

[20] Heinrich Böll: „Bekenntnis zur Trümmerliteratur“. In: *Heinrich Böll. Werke.* Bd. 6. Hg. von Árpád Bernáth in Zs.arbeit mit Annamária Gyurácz. Köln 2007. S. 58–62, hier S. 58.

[21] Hohoff: „Bölls Irisches Tagebuch“. *Süddeutsche Zeitung*.

[22] Ebd.

[23] Hohoff: „Bölls Irisches Tagebuch“. *Rheinischer Merkur*.

[24] Heinrich Böll: „Zur Verteidigung der Waschküchen“. In: *Heinrich Böll. Werke.* Bd. 12. Hg. von Robert C. Conard. Köln 2008. S. 37–40.

[25] Vgl. auch den zwei Jahre später erschienenen Roman *Billard um halb zehn* (1959), an dem Böll nach der Veröffentlichung des *Irischen Tagebuchs* Ende 1957 zu arbeiten begann (Frank Finlay, Markus Schäfer: „Entstehung. *Billard um halb zehn*“. In: *Heinrich Böll. Werke.* Bd. 11. Hg. von dies. Köln 2002. S. 281–292, hier S. 281f.), sowie die Besprechung in *Der Spiegel*: „Bölls neuer, vierter Roman *Billard um halbzehn* […] ist dazu angetan, alle jene Kritiker zu enttäuschen, die wie Hohoff Bölls scheinbare Abwendung von seiner bisherigen gesellschaftskritischen Thematik im […] *Irischen Tagebuch* als Durchbruch zu einem ‚offenen Horizont‘ begrüßt hatten. Der Autor kehrt in seine rheinische Heimat und zu seinen alten Motiven zurück, die von Kindheitserinnerungen an die Not der Inflationsjahre wie vom Erlebnis des Nationalsozialismus und des Krieges bestimmt sind.“ (Anon.: „Ein Zipfelchen Wahrheit“. In: *Der Spiegel*, 27.10.1959).

> Im Bilde des Auslands wird die Heimat getroffen, das Gegenbild ist gemeint, oft mit pädagogischer Absicht. […] Und so ist sein [Bölls; T. P.] „Irisches Tagebuch" auch insgeheim ein Buch über Deutschland.
> Das Bild der deutschen Gegenwart steht wie ein Schatten hinter der Darstellung Irlands – nein, man muß es bezeichnenderweise umgekehrt ausdrücken: Das Bild Irlands, wie Böll es zeichnet, ist ein dunkles, das die allzu grell illuminierte deutsche Gegenwart beschattet.[26]

Die Gegenbild-Lesart, als Böllsche Kritik an der ‚grellen' Wirtschaftswunder-BRD, wird in der Folge von vielen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen aufgegriffen. So widerspricht Bernhard ausdrücklich der Hohoffschen Einschätzung und deutet das *Irische Tagebuch* als eine Art Fortschreibung der utopischen „Bietenhahn-Welt" von *Haus ohne Hüter*, durch die Böll versuche, „der bundesdeutschen Realität der mittfünfziger Jahre", etwa in Hinsicht auf eine „hektische Jagd nach Erfolg" oder eine „Wiederbelebung eines aggressiv-militaristischen Ungeistes", kritisch eine alternative Welt und Gesellschaftsordnung „*entgegen*zustellen".[27] Auch Balzer argumentiert, ebenfalls im expliziten Widerspruch zu Hohoffs Buchbesprechungen und mit Verweis auf Becker, dass Bölls *Irisches Tagebuch* ein „Kontrastbild zu den deutschen Verhältnissen" darstelle.[28] Reich-Ranicki bestätigt ebenfalls die Gegenbild-Lesart:

> Als „reinste Katharsis" Bölls wertete Hohoff diese Gelegenheitsarbeit [Bölls *Irisches Tagebuch*; T. P.] und beschwor ihn, auch weiterhin den politischen und aktuellen Fragen fernzubleiben. Indes war der Enthusiasmus einem unzweifelhaften Mißverständnis entsprungen, da auch das kleine Irlandbuch aus der Feder eines engagierten Schriftstellers stammt. Es ist ein verstecktes Deutschlandbuch, denn mit seinen Reisenotizen strebt Böll eine mittelbare Kritik der einheimischen Verhältnisse an: Irland wird immer wieder als Gegenbild zur Bundesrepublik gezeichnet.[29]

Dies sieht Reich-Ranicki durch Bölls nachfolgenden Roman bestätigt: „Mit dem Roman *Billard um halbzehn* (1959) enttäuschte Böll jene, die ihn nur als einen harmlos-biederen Humoristen oder als einen poetischen Schilderer fremder Länder rühmen wollten".[30]

---

[26] Rolf Becker: „Weil nichts geschah. Heinrich Bölls *Irisches Tagebuch*". In: *Kölner Stadtanzeiger*, 18.5.1957.
[27] Hans Joachim Bernhard: *Die Romane Heinrich Bölls. Gesellschaftskritik und Gemeinschaftsutopie*. Berlin 1970. S. 170 u. 175; kursiv T. P.
[28] Bernd Balzer: *Heinrich Bölls Werke: Anarchie und Zärtlichkeit*. Köln 1977. S. 48–49.
[29] Marcel Reich-Ranicki: *Mehr als ein Dichter. Über Heinrich Böll*. Köln 1986. S. 33.
[30] Ebd.

Auch wenn spätere Untersuchungen in Bezug auf die Gegenbild-Deutung des *Irischen Tagebuchs* zur Vorsicht raten, etwa aus gattungsspezifischen Gründen,[31] oder weil sie dazu tendiert, den literarischen Text reduzierend auf diese Gegenbildfunktion festzulegen und zu beschränken,[32] hat sich die grundlegende Deutung des *Irischen Tagebuchs* als ‚verstecktes Deutschlandbuch‘ in der Böllforschung als Einordnungsmoment in das Gesamtwerk Bölls in weiten Teilen durchgesetzt.

Auch außerhalb der bundesdeutschen Böllforschung wurde diese aus der initialen Literaturkritik erwachsene Lesart angenommen, allerdings aus einem anders gewichteten Grund. Während die Rezeption des *Irischen Tagebuchs* in der bundesdeutschen Literaturkritik und -forschung ideologische und politische Tendenzen aufweist, kreisend um die Frage, inwieweit Bölls Irlandbuch eine Abkehr von der *littérature engagée* darstellen mag oder eben nicht, fokussieren Literaturwissenschaftler außerhalb Deutschlands u. a. einen mangelnden Realitätsbezug im *Irischen Tagebuch* in Bezug auf Irland.[33] Eine kategorische Sicht vertritt z. B. Reid, der mit Verweis auf Reich-Ranicki festhält:

---

[31] „Vergleiche mit dem Heimatland sind in der Reiseliteratur ein generell gebrauchtes Mittel, das bereiste Land zu beschreiben, und daher für Leser wie für den Autor das natürliche Einordnungselement des Neuen. Bei der Betrachtung der jeweiligen Reiseschilderungen außerhalb ihres Kontextes kann es also leicht zu vorschnellen Interpretationen kommen, die diesen notwendigerweise vorhandenen Vergleichsfaktor überbewerten“ (Holfter: *Erlebnis Irland*, S. 170f.); sowie: „It has always annoyed me to read comments such as that of the influential critic Marcel Reich-Ranicki, that the *Irisches Tagebuch* (*Irish Journal*) is really only ‚a hidden book on Germany‘. Was that not a trite comment? Which traveller is able to observe another, foreign place completely outside the framework of his or her own experience, his or her own background?“ (Holfter: *Heinrich Böll and Ireland*, S. 3).

[32] „Bei nicht wenigen Untersuchungen, die den Gegenbildcharakter des *Tagebuchs* betonen, fällt unter anderem auf, dass diese Kontrastfunktion zum Westdeutschland der fünfziger Jahre nur selten analytisch verankert oder konkretisiert wird. Es hat demnach den Anschein, dass mit diesem Deutungsmodell weniger ein besseres Verständnis des *Tagebuchs* angestrebt wird als vielmehr die Widerlegung von z. B. Hohoffs Postulat nach dem Erscheinen des *Tagebuchs*: ‚Böll drohte ein engagierter Autor zu werden‘ und dass somit ein nicht unwesentlicher Faktor bei der Betonung des Gegenbildes zur Bundesrepublik in der Böll-Forschung der Motivation entstammt, das *Tagebuch* auf ‚gleiche Linie‘ mit anderen Werken Bölls, vor allem aber mit deren Auslegung als gesellschaftliche, politische oder soziale Kritik der Bundesrepublik zu bringen“ (Päplow: *„Faltenwürfe“*, S. 15).

[33] Auch dieser Einwand findet sich jedoch bereits in der deutschen Literaturkritik. So beanstandet Reinke u. a.: „[A]ber es bleibt ein sehr subjektiv erlebtes Irland“ (Charlotte Reinke: „Es gibt dieses Irland…“. In: *Weltstimmen*. 8 1958. S. 380f., hier S. 381). Auch Schwerbrock schränkt seine im Übrigen positive Besprechung mit dem Einwand ein: „ein bißchen Sozialromantik ist jedenfalls mit im Spiel“ (Wolfgang Schwerbrock: „Irland. Heinrich Böll: *Irisches Tagebuch*“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.6.1957). Auch Horst merkt in Bezug auf die Irlandschilderung an: „Ist dieses Tagebuch nicht schon zu sehr Fiktion? Das heißt: Ist es nicht bereits in die Form eines literarischen Genres gegossen worden, die uns die Aussicht auf die Wirklichkeit verstellt?“ (Karl August Horst: „Irland wie es nur einer kennt“. In: *Wort und Wahrheit*. 13, 1958. S. 225f., hier S. 226)

> It was not written for the Irish but for Böll's fellow-countrymen, and it betrays Böll's continued concern for contemporary Germany even when he was ostensibly writing about a distant land […].
> Böll's analysis of Irish society was hardly profound, nor politically perceptive; it is meaningful only in the context of his attitude to his own country.[34]

Eine weniger extreme, in der Sache aber ähnliche Deutung schlägt Bourke vor, nämlich dass das *Irische Tagebuch* die „auktoriale[] Intention" wiederspiegele, der „Bölls Ansicht nach zu materialistisch gewordenen Bundesrepublik Deutschland" sowie dem (bundes)deutschen Katholizismus[35] ein spiegelhaftes „Gegenbeispiel" vorhalten zu wollen:

> Man kann Böll selbst seine Blauäugigkeit vergeben, wenn er Irlands Priester und Nonnen sämtlich als sanftmütig, verständnisvoll, freundlich nickend, leise sprechend und gütig lächelnd darstellt. Er wollte ja wiederum dem westdeutschen katholischen Klerus, dessen Kirche er zwar noch angehörte, die er aber für volksfern und speichelleckerisch gegenüber den politisch Mächtigen hielt, eine Lektion erteilen.[36]

3. Die Gegenbild-Deutung in Hugo Hamiltons *Die redselige Insel*

Auch wenn *Die redselige Insel* kein literaturwissenschaftlicher Beitrag zur Böllforschung ist, sondern eher eine Art Hommage an Bölls *Irisches Tagebuch* oder ein ‚Travelling in the Traces of…', greift Hamilton die Gegenbild-Deutung auf und verarbeitet diese literarisch, vor allem im sechsten Kapitel „Ambulanter politischer Zahnarzt", das bereits in Bölls *Irischem Tagebuch* gleichlautend übertitelt ist und bei Hohoff und anderen Rezensenten für Verärgerung gesorgt hat.[37] Hamilton spricht Böll persönlich an und verteidigt ihn gegen den Vorwurf, er habe Irland zu ‚grünäugig' beschrieben:

---

[34] James H. Reid: *Heinrich Böll. A German for His Time*. Oxford, New York, Hamburg 1988. S. 115 u. 117.

[35] Vgl. hierzu u. a. die Besprechung Rosenstocks bzw. den Briefwechsel zwischen Böll und Rosenstock in: „[Rezeption]". In: *Heinrich Böll. Werke.* Bd. 10., S. 692–702, sowie Holfter: *Heinrich Böll and Ireland*, S. 104–114.

[36] Eoin Bourke: „Romantisierende Irlandbücher = versteckte Deutschlandbücher? Das Irenbild in der neueren deutschen Reiseliteratur". In: Wulf Segebrecht, Claude D. Conter, Oliver Jahraus, Ulrich Simon (Hg.): *Europa in den europäischen Literaturen der Gegenwart*. Frankfurt/M. 2003. S. 187–199, hier S. 187 u. 190f.

[37] Vgl.: „Der Autor ist freigeschwommen und nur selten fällt er mit Grübeln und Jargon („ambulanter politischer Zahnarzt") in den Alltag zurück" (Hohoff: „Bölls Irisches Tagebuch". *Süddeutsche Zeitung*), sowie der Vorwurf der „unmotivierten Seitenhiebe auf Hitler und den Nationalsozialismus" (Anonym: „Heinrich Bölls *Irisches Tagebuch*". *Allgemeine*

> Du hast auch die damaligen, drängenden sozialen Missstände in Irland erkannt, und einige haben gemeint, dass du die katholische Kirche nicht offen genug kritisiert hast. Du wusstest, dass der Klerus dieses Land im Würgegriff hatte und dass das despotische Ethos irischen Autoren den Mund verbot. Wahrscheinlich wolltest du die Iren nicht zu stark kritisieren. Du warst ja nicht als Sozialarbeiter gekommen. Irland war für dich eher ein Fluchtort, das Gegenteil Deutschlands, ein stiller Ort, wo man keine vorschnellen Urteile fällte und wo man dich trotz Hitlers willkommen hieß. Du bist nach Achill [Island, im Westen der Republik Irland; T. P.] gekommen, um durch die Moore zu wandern, mit deiner Familie im Atlantik zu baden, zu erfahren, wie die Welt ohne den Krieg ausgesehen haben könnte. (*DrI*, 60f.)

Zwar übernimmt Hamilton in gewisser Hinsicht die Gegenbild-Deutung des Böllschen *Tagebuchs*, erklärt diese aber im Verhältnis zur Kritik ‚einiger' anders, indem er durch die direkte Ansprache ‚du' eine persönliche und kollegial-schriftstellerische Position einnimmt, gleichsam als Autor zu Autor bzw. Mitmensch zu Mitmensch sprechend. Zum einen sei Böll nicht als ‚Sozialarbeiter' gekommen und sei dadurch, dass er ‚trotz Hitlers willkommen' geheißen wurde, als Gast dazu verpflichtet, die ihm erwiesene Gastfreundschaft nicht mit übermäßiger Kritik zu danken, wie Hamilton an anderer Stelle andeutet: „There is a kind of outsider politeness which may have prevented the German writer from being more criticial“.[38]

Zum anderen sieht Hamilton in Bölls Irlandreisen eine Art Flucht im Sinne einer Auszeit, wie Böll es auch selbst kurz vor der Veröffentlichung von *Haus ohne Hüter* bzw. seiner ersten Irlandreise in einem Brief formuliert: „Morgen geht es los. Und ihr werdet von Irland aus von mir hören. […] Meine Reise ist halbwegs eine Flucht. Der Roman kommt diese Woche“.[39] Wenn Hamilton aus den Erzählungen der Bewohner von Achill Island, die Böll getroffen und gekannt haben, herausdestilliert: „Sie sagten, du habest geraucht wie ein Schlot und viel gelacht, aber zugleich etwas Trauriges gehabt. Du habest traurige Augen gehabt, sagten sie“ (*DrI*, 57), bezieht sich dies nicht nur auf Bölls Irlandreisen in den 1950er Jahren als eine Flucht vor konkreten Dingen – vor der erwarteten kritischen Rezeption von *Haus ohne Hüter*, vor den Strapazen sowie der Verschuldung

Zeitung Windhuk). Zur Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus in „Ambulanter politischer Zahnarzt“ sowie in anderen Teilen von Bölls *Irischem Tagebuch* vgl. auch Päplow: *„Faltenwürfe“*, S. 154–167.

[38] Hugo Hamilton: „Foreword“. In: Gisela Holfter: *Heinrich Böll and Ireland*. Newcastle 2011. S. xi-xiv, hier S. xii.

[39] „[Entstehung]“. In: *Heinrich Böll. Werke.* Bd. 10. Hg. von Viktor Böll. Köln 2005. S. 637–662, hier S. 637.

durch einen Hausbau[40] –, sondern auch auf spätere Gelegenheiten. In Verbindung mit dem Erscheinen von *Ansichten eines Clowns* (1963) etwa wird Dugort auf Achill Island wiederum zum ‚Fluchtort':[41] „Böll fühlte sich nach der mehr als einjährigen, sehr intensiven Arbeit ‚müde, erschöpft, auch krank' und floh nach Irland, ‚wo Stillstand, vollkommene Ruhe' herrsche"; weiter hielt Böll in Bezug auf die baldige Veröffentlichung von *Ansichten eins Clowns* und die Reise nach Achill Island fest: „[…] ich wollte auch nichts sehen und hören von der Kritik über mein neues Buch, davor bin ich hier wohl am besten geschützt".[42]

Über solche ‚Fluchtanlässe' hinaus sieht Hamilton in Bölls *Irischem Tagebuch*, den Irlandreisen und dem Kauf eines Landhauses auf Achill Island (1958)[43] jedoch ein weiteres, tiefergreifenderes Bedürfnis nach Auszeiten beim Schriftsteller und Menschen Böll: Auszeiten von der NS-Vergangenheit sowie der deutschen Nachkriegsgegenwart und eine Sehnsucht „zu erfahren, wie die Welt ohne den Krieg ausgesehen haben könnte" (*DrI*, 61).

In der Tat lässt sich Bölls „Ambulanter politischer Zahnarzt" dahingehend lesen, denn der Ich-Erzähler lässt sich nur mit Mühe dazu bewegen, ‚Padraic' den faulen Zahn zu ziehen, Hitler sei vielleicht doch „kein so schlechter Mann" gewesen:

> Meine Frau nickte mir ermutigend zu:
> „Los", sagte sie leise auf deutsch [sic], „nicht müde werden, zieh ihm den Zahn ganz."
> „Ich bin kein Zahnarzt", sagte ich leise zu meiner Frau, „und ich habe keine Lust mehr, abends in die Bar zu gehen: immer muß ich Zähne ziehen, immer dieselben, ich habe das satt." (*IT*, 216f.).

Die Erklärung oder Belehrung des Ich-Erzählers, Padraic solle „die Deutschen" „nicht *wegen*, sondern *trotz* Hitler gern haben" (*IT*, 218; kursiv i. O.), sieht Hamilton im Falle Bölls bestätigt, da „man dich [Böll; T. P.] trotz Hitlers

[40] Vgl. hierzu auch Holfter: *Heinrich Böll and Ireland*, S. 27f.

[41] Eine frühe Version von *Ansichten eines Clowns*, die sog. „Dugort-Fassung", entstand im Sommer 1962 auf Achill Island (vgl. „[Entstehung. *Ansichten eines Clowns*]". In: *Heinrich Böll. Werke*. Bd. 13. Hg. von Árpád Bernáth. Köln 2004. S. 241–325, hier S. 241).

[42] Ebd., S. 267. Wie vehement die „Böll-Schelte" (Heinrich Vormweg: *Der andere Deutsche. Heinrich Böll. Eine Biographie*. Köln 2002. S. 269) teilweise ausfallen konnte, verdeutlicht u. a. die Reaktion Ernst Herhaus' auf *Ansichten eines Clowns*, nämlich dass Bölls Texte eine „immer infantiler werdende Normaleleuteschreiberei" sowie „progressiv scheinende[r] sozialistische[r] Mief" seien (zitiert in: ebd., S. 265). Vgl. hierzu auch Hohoffs Kritik, dass ein „ideologische [r] Gips" Bölls frühe Texte trübe (Hohoff: „Bölls Irisches Tagebuch". *Rheinischer Merkur*), dass sie zu sehr „kleine Leute, arme Leute" fokussieren und dass Bölls Texten „Dünste" von „schlechtem Tabak und Waschküche" anhaften (Hohoff: „Bölls Irisches Tagebuch". *Süddeutsche Zeitung*).

[43] Zum Hauskauf auf Achill Island vgl. „[Entstehung. *Ansichten eines Clowns*]", S. 241.

willkommen hieß“ (*DrI*, 60f.). Wenn man wie Hamilton davon ausgeht, dass der Ich-Erzähler im Böllschen Kapitel „Ambulanter politischer Zahnarzt“ der Autor Böll ist, für den Irland in erster Linie einen ‚Fluchtort‘ vor der deutschen NS-Vergangenheit darstellt, erklärt dies – zusammen mit dem Höflichkeitsgebot, als ausländischer Gast nicht schulmeisterhaft aufzutreten – den Widerwillen des Ich-Erzählers, Padraic über die Gräueltaten Hitlers und NS-Deutschlands aufklären zu müssen, auch wenn die Verpflichtung, der Verharmlosung der NS-Zeit entgegenzutreten, letztendlich überwiegt: „Dieser Zahn musste natürlich unbedingt gezogen werden, und du hast dem Mann im Pub eine kurze Lektion in Geschichte erteilt“ (*DrI*, 60).

Bölls Kapitel „Ambulanter politischer Zahnarzt“ lässt sich jedoch auch im Sinne der Gegenbilddeutung lesen. Die ländliche irische Kneipe spiegelt eine Bietenhahnsche „Gegenwelt“ oder „Utopie als Idylle“[44] wider, indem ein Entwurf entsteht, „wie die Welt ohne den Krieg ausgesehen haben könnte“ (*DrI*, 61) bzw. in versöhnlicher Art und Weise nach dem Zweiten Weltkrieg aussehen könnte. Wenn das Ich im *Irischen Tagebuch* festhält: „[…] auf dieser Insel also wohnt das einzige Volk Europas, das nie Eroberungszüge unternahm, wohl aber selbst einige Male erobert wurde, von Dänen, Normannen, Engländern […]“ (*IT*, 195), findet in Bölls „Ambulanter politischer Zahnarzt“ eine idyllische Aussöhnung über Pints statt. Der dazustoßende Engländer Henry ist *trotz* „Pembroke“ (normannische Eroberung Irlands) und „Cromwell“ (englische Rückeroberung Irlands) in Irland willkommen, ebenso wie der deutsche Ich-Erzähler und seine Frau *trotz* Hitler willkommen sind, sodass die Szene in einer alkoholschweren Verbrüderung und allgemeinen Versöhnung endet:

> „Trinken wir noch einen“, sagte Padraic, „als Nachtmütze!“
> „Und einen für den Weg!“
> „Und einen für die Katz“, sagte ich.
> „Und einen für den Hund!“
> Wir tranken, und immer noch standen die Uhrzeiger, wie sie schon seit drei Wochen standen: auf halb elf. Und sie würden noch vier Monate lang auf halb elf stehen. Halb elf ist die Polizeistunde für ländliche Kneipen der Sommerzeit […]. So steht die Zeit still, und Ströme dunklen Biers fließen den ganzen Sommer hindurch, Tag und Nacht, während die Polizisten den Schlaf der Gerechten schlafen. (*IT*, 219)

Auch in Bezug auf den Vorwurf, Bölls Schilderung von Irland sei idyllisierend-naiv an den wirklichen Verhältnissen im Irland der 1950er Jahre vorbeigeschrieben, wie er etwa von Reid geäußert wird[45], nimmt Hamilton seinen

[44] Bernhard: *Die Romane Heinrich Bölls*, S. 170.
[45] Reid: *Heinrich Böll. A German for His Time*, S. 117.

Schriftstellerkollegen in Schutz und stellt bedauernd fest, dass nicht Deutschland mehr wie Irland geworden ist, wie Böll erhofft habe, sondern dass das genaue Gegenteil eingetreten ist:

> Ich wurde in der Zeit geboren, als du zum ersten Mal in Irland warst. Ich bin ungefähr so alt wie dein kleines Buch über diese Insel […]. Ich kann mich an die Jahre erinnern, als „Zeit" in Irland ein Fremdwort war[46] und die Menschen noch nicht so besitzgierig waren wie heute. Du hast die Iren als das genaue Gegenteil der Deutschen beschrieben, die nach dem Krieg ganz und gar den materiellen Werten frönten. Ich bin mit deinem Buch wie mit einem Zeitzeugen aufgewachsen, und ich habe miterlebt, wie sich Irland immer weiter an jenen Zustand Deutschlands annäherte, vor dem du gewarnt hast.
>
> Im Bervie [Gasthaus auf Achill Island; T. P.] unterhielt ich mich mit Dr. Eoin Bourke, dem Professor emeritus der Germanistik an der Universität von Galway. […] Seiner Meinung nach sind die Iren den Deutschen der sechziger Jahre inzwischen sehr ähnlich geworden. Alles muss neu und teuer sein. Er sprach über die bekannte „Anekdote zur Senkung der Arbeitsmoral", in der du die damals in Irland und Deutschland herrschenden Einstellungen zur Arbeit verglichen hast. […].
>
> „Offenbar haben die Iren den Rat des Touristen beherzigt", meint Eoin Bourke. (*DrI*, 61–63)

Somit mildert Hamilton Bourkes Festellung ab, „Böll selber fand, was er finden wollte", stimmt aber im in *Die redselige Insel* wiedergegebenen Gespräch mit Bourke zum Teil darin überein, dass sich Irland seit dem Erscheinen von Bölls *Irischem Tagebuch* ebenfalls der (deutschen) „Wachstumsideologie" verschrieben habe, die in „Anekdote zur Senkung der Arbeitsmoral" zum Ausdruck kommt.[47] Dies macht Hamilton unter anderem am Verschwinden der Tradition des ‚*comhar*' fest, von der ein pensionierter Lehrer, der auf Achill Island tätig war, berichtet:

> Trotz der einstigen Armut und der Auswanderung, sage er, hätten die Menschen von Achill sich immer einen natürlichen Sozialismus bewahrt, für den sie sogar ein eigenes Wort hatten: *comhar*. Es ist die Wurzel des irischen Wortes für Nachbar. Sonntags besuchten die irischen Familien oft traditionsgemäß einen *comhar*, brachten ärmeren Menschen Geschenke und Nahrungsmittel und spendeten Trost. (*DrI*, 56; kursiv i. O.)

[46] Vgl. etwa: „‚Als Gott die Zeit machte', sagen die Iren, ‚hat er genug davon gemacht'" (*IT*, 229).

[47] Bourke: „Romantisierende Irlandbücher = versteckte Deutschlandbücher?", S. 187 u. 191f.

4. Irland als ‚Gegenbild‘ und ‚Fluchtort‘ als Gründe für die Beliebtheit von Bölls *Irischem Tagebuch* in Deutschland

Wie gezeigt schließt sich Hamilton in vielerlei Hinsicht der Gegenbilddeutung von Bölls *Irischem Tagebuch* an, indem er die Idee von Irland als „Fluchtort“ bzw. „Gegenteil Deutschlands“ (*DrI*, 60) im Sinne von persönlichen ‚Auszeiten‘ für Böll betont, die sich u. a. im *Irischen Tagebuch* manifestieren. Jedoch baut Hamilton diesen Ansatz dahingehend aus, dass er ihm zur Erklärung dafür wird, warum Bölls Buch sowohl in den 1950er und 1960er Jahren als auch Jahrzehnte nach seinem Erscheinen in Deutschland immer noch beliebt ist und nicht nur nahezu Pflichtlektürestatus für deutschsprachige und besonders deutsche Reisende in Irland hat, sondern auch Reiseanlass für viele deutsche Touristen geworden ist:

> Du warst nicht der einzige, der auf der Suche nach Antworten dorthin [nach Achill Island; T. P.] fuhr. Für viele Deutsche wurde diese gottverlassene Ecke Irlands zu einem Ersatz für ihr zerstörtes und geschändetes Land, zu einem Ort, an dem sie jene Heimatgefühle entwickeln konnten, die ihnen nach dem Zweiten Weltkrieg zu Hause verwehrt waren. (*DrI*, 57)

Diese Ansicht, Böll habe bei der deutschen Leserschaft einen Nerv getroffen, teilt auch Sagarra: „Ireland certainly represented for Böll and his putative readers in the late 1950s and 1960s, and perhaps even later: *escape* – into a world utterly different from Germany, pre-industrial, unspoiled, uncommercialised, a place where people were still individuals.“[48] Ähnliches diagnostiziert Hamilton in seinem Artikel „The Loneliness of Being German“, indem er die NS-Zeit bzw. ein problematisches deutsches Verhältnis zur eigenen Geschichte und Identität zum Dreh- und Angelpunkt für das Irlandinteresse macht:

> In the process of exorcising the Nazi crimes, generations of Germans also denied their own heritage and severed an emotional link with their own people.

[48] Eda Sagarra: „Heinrich Böll, Father of German Tourism in Ireland“. In: Gisela Holfter (Hg.): *Heinrich Böll's „Irisches Tagebuch“ in Context*. Trier 2010. S. 13–17, hier S. 15; kursiv i. O. Sagarras Darstellung geht sogar deutlich weiter, indem sie Böll zum ‚Vater des deutschen Tourismus in Irland‘ ernennt: „Böll *is* the father of modern German tourism in Ireland […]. His *Irish Journal is* the most important book on Ireland in the German language. Indeed, he can even be regarded as having been a long-serving if unofficial expert adviser to *Bórd Fáilte*, predecessor of *Fáilte Ireland*, in terms of their highly successful and ongoing marketing of Ireland in Germany. Böll taught us to ‚sell‘ Ireland to ordinary Germans. […] The sheer endurance of Böll's *Irisches Tagebuch* never ceases to impress“ (ebd., S. 14f.; kursiv i. O.).

> The hidden agony of this discontinuity has never been fully explored. In effect, they became a homeless people, and still are. The physical destruction of German cities, the occupation by foreign armies, was overcome by adapting and rebuilding. But the intellectual homelessness was more profound, and included a ruthless defection from anything that had a spiritual link with the German soul. There is an unacknowledged loneliness in being German.[49]

Was bei Hamilton nach einer gewagten und stark verallgemeinernden These klingt – und unter Umständen auch ist –, ist bei näherer Betrachtung jedoch auch ein Echo eines Böllschen Themas, das etwa in den *Frankfurter Vorlesungen* eine zentrale Rolle spielt. In seiner zweiten Vorlesung führt Böll die eigene literarische Produktion, die deutsche Nachkriegsliteratur sowie ein allgemeines deutsches Gefühl von Einsamkeit, Ungebundenheit und Heimatlosigkeit als Folgen und Nachwirken der NS-Zeit und des Zweiten Weltkriegs zusammen:

> Ein Autor, ein Urheber, ein Poet also – er würde nicht nur gern wohnen (wohnen ist ein Verb, ein Tätigkeitswort), sondern auch die Sprache, in der er schreibt, bewohnbar machen, es ist ja nicht gut, daß der Mensch allein sei, und er kann sich nicht selbst Heimat und Nachbarschaft, Freundschaft und Vertrauen aus den Rippen bilden, die ihm geblieben sind […].
> Ich will zur Sache kommen: zur Heimat […].
> Diese Erzählung [H. G. Adlers *Eine Reise*; T. P.] hat mir vieles gedeutet. Während ich sie las, ging mir zum erstenmal auf, daß es in der deutschen Nachkriegsliteratur kaum Schilderungen von Seßhaftigkeit, kaum ein Buch gibt, in dem Nachbarschaft, Heimat als vorausgesetzt gelten können […].

[49] Hamilton: „The Loneliness of Being German". Vgl. hierzu etwa Bölls Rede „Ich bin ein Deutscher", in der Böll über die familiäre Entscheidungsfindung zum zukünftigen Wohnort im Jahre 1945 berichtet: „Die Frage: zerstörte Stadt oder heilgebliebenes Dorf war eine Frage, wo man doch ein wenig Boden unter den Füßen – und auch Heimat suchte. Wir entschlossen uns, in das fast total zerstörte Köln zu ziehen, in dem es noch einige Erkennungszeichen des ‚kulturellen Erbes' gab. Unsere Kinder wuchsen also mitten in den Trümmern auf, und – so frage ich mich heute – wurden sie, die Trümmer, ihr kulturelles Erbe? […] Das war unsere neue Heimat, und wir nahmen sie an. Später brach uns, wenn wir unzerstörte Städte sahen, der Angstschweiß aus, noch später dann, als wir nicht ins Elend, sondern ins Ausland fahren konnten, spürte man, was man geahnt hatte. Nun, ich möchte das englisch ausdrücken: It was not very pleasant to be a German – and it still not is [sic]" (Heinrich Böll: „Ich bin ein Deutscher". In: *Heinrich Böll. Werke*. Bd. 19. Hg. von Werner Jung. Köln 2008. S. 54–61, hier 59f.). Vgl. auch Bölls Ausführungen zu Heimat bzw. Heimatlosigkeit sowie zur Nachkriegshilfe des irischen Roten Kreuzes in Köln (Heinrich Böll: „Heimat und keine". In: *Heinrich Böll. Werke.* Bd. 14. Hg. von Jochen Schubert. Köln 2002. S. 376–380).

> Wirklichkeit ist dieses Nicht-wohnen-Können der Deutschen, wie es einem nicht nur aus der Nachkriegsliteratur entgegenkommt, denn statistisch wohnen ja zwar alle irgendwo, irgendwie (sogar die Vagabunden sind registriert), aber wie es scheint, immer auf dem Sprung irgendwohin. Nirgendwo wird Nachbarschaft als etwas Dauerhaftes, Vertrauenerweckendes geschildert. (Nachbarschaft, Einander-Helfen, Zusammenhalt, Verbündetsein, Verbundenheit – das scheinen nur die Mörder zu kennen. Die anderen helfen einander nicht, halten nicht zusammen, sind nicht verbündet).[50]

In Erzählungen von Bewohnern von Achill Island sieht Hamilton bestätigt, dass Böll eine solche unbelastete Form von ‚Nachbarschaft, Einander-Helfen, Zusammenhalt, Verbündetsein, Verbundenheit‘ erlebt habe, etwa durch den nachbarschaftlichen „*comhar*“ (*DrI*, 56; kursiv i. O.), der eine örtliche als auch zwischenmenschliche Form der Verbundenheit darstellt. Weiter betont Hamilton, dass Böll sich in diesen nachbarschaftlichen ‚Zusammenhalt‘ persönlich eingebunden fühlte, etwa indem er seinerseits „sehr freundlich und offen war und immer Zeit für einen Plausch und ein Pint hatte“, „Großzügigkeit“ zeigte, indem er anderen auf Achill Island half und beispielsweise bei Bedarf sein Auto auslieh (*DrI*, 56).

Dieser *comhar*-Geist hat in Hamiltons Analyse auch bei der deutschen Leserschaft Anklang gefunden, sodass viele Deutsche, mit Bölls *Irischem Tagebuch* wie mit einem „Brevier“ (*DrI*, 61), nach Irland reisten:

> Hier folgten sie deinen Spuren und fanden einen Bezug zu Land und Leuten, den sie in Deutschland nicht entwickeln konnten. Den Deutschen fiel es schwer, ihrem eigenen Land eine Liebe entgegenzubringen, wie es die Iren taten. Also kamen sie zu Tausenden hierher, um auf den stillen Feldern von Achill Seelenfülle und Herzlichkeit zu finden. Die irischen Moore geben manchmal staunenswerte uralte Artefakte frei, aber die deutschen Wälder waren immer noch mit dem Gedankengut des „Dritten Reiches“ vermint. Hier, auf Achill, fanden die Deutschen das Gegenbild zu ihrer eigenen Verheerung. (*DrI*, 57f.)

Im Zeitungsartikel „The Loneliness of Being German“ vertritt Hamilton eine ähnliche These, nämlich dass – in Bölls Terminologie – Verbundenheits- und Heimatgefühle von den ‚Mördern‘, d. h. den Vertretern der NS-Ideologie und -Propaganda, in einem Ausmaße mit Beschlag belegt und missbraucht wurden, dass dennoch bestehende Verbundenheits- und Heimatbedürfnisse zu

[50] Heinrich Böll: *Frankfurter Vorlesungen.* In: *Heinrich Böll. Werke.* Bd. 14. Hg. von Jochen Schubert. Köln 2002. S. 139–201, hier S. 159–161.

‚vermintem Gelände'[51] wurden und deswegen von Böll selbst sowie seiner Leserschaft u. a. auf Irland projiziert wurden, ja nahezu projiziert werden mussten:

> Had Böll written the same book about Germany, it would no doubt have been shunned as fascist. On the cliffs of Moher, the German could find a sense of home that had no ideological associations. They could learn to play the tin whistle and even sing songs about freedom […].
> The emotional attachment to home, to the land, to the place in which you are born, is something hereditary that lies deep in the human psyche, which is why it could be so abused by Nazi ideology. The result of this abuse is the systematic denial ever since of any feelings of belonging, a denial that has become so pervasive in German consciousness that it has erased these human instincts almost completely.[52]

Hamilton nimmt Böll sowie andere nach Antworten suchende deutsche Irlandreisende jedoch auch in Schutz, indem er klarmacht, dass es ähnliche Tendenzen auch innerhalb Irlands gab, die gerade den Westen Irlands zu einer Projektionsfläche machten und machen:

> „Geographie als Metapher lautete das Gebot der Stunde", schreibt Joseph O'Connor.[53] Und nicht nur die Deutschen liebten diesen Ort heiß und innig, sondern auch die Iren selbst und ganz besonders Revolutionäre wie mein Vater, die eine Verkörperung ihrer so ehrgeizig verfolgen Utopie darin sahen. Achill wurde zu einer Traumkulisse, zur Schablone eines neuen Irlands, zu einem Ort, dessen stille, bescheidene und manchmal wilde Landschaft die sich entwickelnde Nation symbolisierte. (*DrI*, 58)

[51] Vgl. hierzu den Band *Vermintes Gelände* bzw. die Besprechung „Das Gelände ist noch lange nicht entmint", in der Böll die Denkfigur von Deutschland bzw. Heimat als ein durch den Nationalsozialismus und den Holocaust ‚vermintes' bzw. „vergiftetes Gelände" (Heinrich Böll: „Das Gelände ist noch lange nicht entmint". In: Ders.: *Vermintes Gelände. Essayistische Schriften 1977–1981*. Köln 1982. S. 69–83, hier S. 75) aus den *Frankfurter Vorlesungen* erneut aufgreift: „zerstörte Nachbarschaft, vergiftetes Gelände machen es ihm [dem Autor; T. P.] unmöglich, Vertrauen zu stiften oder Trost zu spenden" (Böll: *Frankfurter Vorlesungen*, S. 180). Den Gegensatz hierzu bilden Hamiltons Ausführungen zum erwähnten *comhar*, das für fürsorgliche Nachbarschaft steht und u. a. auch beinhaltet, „Trost" zu spenden (*DrI*, 56).

[52] Hamilton: „The loneliness of being German".

[53] Vgl. Joseph O'Connor: „Where the stones sing". In: *The Guardian*, 8.10.2006.

5. Abschliessender Kommentar

Mit seinem Erscheinen löste Bölls *Irisches Tagebuch* 1957 eine rege Diskussion in der Literaturkritik und der literaturwissenschaftlichen Böll-Forschung aus. Wie gezeigt erhofften sich Curt Hohoff und andere Kritiker, dass das *Irische Tagebuch* ein Wendepunkt und ein Zeichen dafür sei, dass Böll der politischen oder engagierten Literatur den Rücken gekehrt habe – insbesondere in Bezug auf die Auseinandersetzung mit der NS-Zeit, „den Ressentiments eines Deutschen nach 1945“, wie Hohoff es u. a. ausdrückt.[54] Doch bereits in einer frühen Besprechung[55] ist angelegt, was später die tonangebende Deutung von Bölls Irlandbuch wird, nämlich dass es „ein verstecktes Deutschlandbuch“ sei und dass durch diese im Text angelegte Gegenbildfunktion hauptsächlich eine mittelbare Kritik an der Nachkriegs-BRD transportiert werde.[56] Somit wurden Böll sowie das *Irische Tagebuch* u. a. Teil einer ideologisch geführten Diskussion zwischen verschiedenen Lagern darüber, welche Richtung die Nachkriegsliteratur nehmen bzw. nicht nehmen solle.

In *Die redselige Insel. Irisches Tagebuch* knüpft Hugo Hamilton nicht nur an den Vorgängertext an, sondern auch an diese Nachkriegsdiskussionen um Bölls *Irisches Tagebuch*. Zwar ist Hamilton in seinem literarischen Projekt grundsätzlich der Gegenbild-Deutung verbunden, aber er gestaltet sie, mit fünfzigjährigem Zeitabstand, anders, indem er den Schriftstellerkollegen Heinrich Böll persönlich anspricht – vor allem im sechsten Kapitel „Ambulanter politischer Zahnarzt“, das bereits in Bölls *Irischem Tagebuch* gleichlautend überschrieben ist. Mit dieser Perspektive liest Hamilton aus dem *Irischen Tagebuch* nicht primär eine Instrumentalisierung Irlands heraus, die hauptsächlich den Zweck habe, einem auf Abwegen geratenen Westdeutschland der 1950er Jahre den Spiegel vorzuhalten, sondern sieht Bölls Irlandreisen, das *Irische Tagebuch* selbst, sowie die Popularität des Buches bei der deutschsprachigen Leserschaft auch als Ausdruck für ein allgemeineres deutsches Bedürfnis nach Heimat und Verbundenheit: „Für viele Deutsche wurde diese gottverlassene Ecke Irlands zu einem Ersatz für ihr zerstörtes und geschändetes Land, zu einem Ort, an dem sie Heimatgefühle entwickeln konnten, die ihnen nach dem Zweiten Weltkrieg zu Hause verwehrt waren“ (*DrI*, 57).

[54] Hohoff: „Bölls Irisches Tagebuch“. *Süddeutsche Zeitung*.
[55] Vgl. Becker: „Weil nichts geschah. Heinrich Bölls *Irisches Tagebuch*“.
[56] Reich-Ranicki: *Mehr als ein Dichter*, S. 33.

Anschriften

Prof. Dr. Frank Thomas Grub, Uppsala universitet, Institutionen för moderna språk, Box 636, SE – 751 26 Uppsala
thomas.grub@moderna.uu.se

PD Dr. Linda Karlsson Hammarfelt, Göteborgs universitet, Institutionen för språk och litteraturer, Box 200, SE – 405 30 Göteborg
linda.karlsson.hammarfelt@sprak.gu.se

Prof. Dr. Gudrun Heidemann, Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Germańskiej, ul. Pomorska 171/173, PL – 90-236 Łódź
gudrun.heidemann@uni.lodz.pl

Prof. Dr. Elisabeth Herrmann, University of Warwick, School of Modern Languages and Culture, UK – Coventry CV47AL
elisabeth.herrmann@warwick.ac.uk

Prof. Dr. Albert Meier, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Leibnizstraße 8, D – 24118 Kiel
info@albert-meier.de

Dr. Caroline Merkel, Stockholms universitet, Institutionen för slaviska och baltiska språk finska nederländska, SE – 106 91 Stockholm
caroline.merkel@tyska.su.se

PD Dr. Inez Müller, Universität Paderborn, Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft, Warburger Straße 100, D – 33098 Paderborn
inez.mueller@uni-paderborn.de

Prof. Dr. Dr. h. c. Stefan Neuhaus, Universität Koblenz-Landau, Campus Koblenz, Institut für Germanistik, Universitätsstr. 1, D – 56070 Koblenz
neuhaus@gmx.eu

Dr. Thorsten Päplow, Universitet i Agder, Institutt for fremmedspråk og oversettning, Postboks 422, NO-4604 Kristiansand
Thorsten.paplow@uia.no

Prof. Dr. Christoph Parry, FIN-Helsinki, (Emeritus, Universität Vaasa)
christoph.parry@professori.fi

Prof. Dr. Edgar Platen, Göteborgs universitet, Institutionen för språk och litteraturer, Box 200, SE – 405 30 Göteborg
edgar.platen@sprak.gu.se

Dr. Petra Platen, Göteborgs universitet, Institutionen för språk och litteraturer, Box 200, SE – 405 30 Göteborg
petra.platen@sprak.gu.se

Dr. Maike Schmidt, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Leibnizstraße 8, D – 24118 Kiel
mschmidt@ndl-medien.uni-kiel.de

Dr. Anne Schumacher, Göteborgs universitet, Institutionen för språk och litteraturer, Box 200, SE – 405 30 Göteborg

Prof. Dr. Gonçalo Vilas-Boas, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Institudo de Estudos Germanísticos, Via Panoramica S/N, Apartado 55035, P – 4150 Porto
gonvilasboas@gmail.com

PD Dr. Bärbel Westphal, Linnéuniversitetet, Institutionen för språk och litteratur, SE – 351 95 Växjö
Barbel.Westphal@lnu.se

Perspektiven.
Nordeuropäische Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur

begründet von
Edgar Platen (Göteborg), Christoph Parry (Vaasa),
Beatrice Sandberg (Bergen), Wolf Wucherpfennig (Roskilde)

herausgegeben von
Edgar Platen (Göteborg), Mirjam Gebauer (Aalborg),
Thorsten Päplow (Kristiansand), Christoph Parry (Helsinki)

Platen, Edgar / Todtenhaupt, Martin (Hg.)
Mythisierungen, Entmythisierungen, Remythisierungen
Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (IV) (Perspektiven, Band 1)
2007 · 978-3-89129-878-7 · 207 S., kt. · €23,—

Parry, Christoph / Voßschmidt, Liisa (Hg.)
Europäische Literatur auf Deutsch?
Beiträge auf der 13. Internationalen Arbeitstagung *Germanistische Forschungen zum Literarischen Text* Vaasa 18.–19.5.2006 (Perspektiven, Band 2)
2008 · 978-3-89129-864-0 · 225 S., kt. · €20,—

Päplow, Thorsten M.
„Faltenwürfe" in Heinrich Bölls *Irischem Tagebuch*
Untersuchungen zu intertextuellen, poetologischen, stilistischen und thematischen Aspekten als Momente einer textimmanenten Strategie der „Bedeutungsvervielfältigung" (Perspektiven, Band 3)
2008 · 978-3-89129-860-2 · 213 S., kt. · €22,—

Hellström, Martin / Platen, Edgar (Hg.)
Zwischen Globalisierungen und Regionalisierungen
Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (V) (Perspektiven, Band 4)
2008 · 978-3-89129-858-9 · 198 S., kt. · €22,—

Kuschel, Anna
Transitorische Identitäten
Zur Identitätsproblematik in Barbara Honigmanns Prosa
(Perspektiven, Band 5)
2009 · 978-3-89129-857-2 · 198 S., kt. · €20,—

Parry, Christoph / Voßschmidt, Liisa (Hg.)
„Kennst du das Land …?" Fernweh in der Literatur
Beiträge auf der 14. Internationalen Arbeitstagung *Germanistische Forschungen zum Literarischen Text* Vaasa 15.–16.5.2008
(Perspektiven, Band 6)
2009 · 978-3-89129-996-8 · 197 S., kt. · €20,—

Hellström, Martin / Platen, Edgar (Hg.)
Alter und Altern
Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (VI) (Perspektiven, Band 7)
2010 · 978-3-86205-314-8 · 199 S., kt. · €22,—

Karlsson Hammarfelt, Linda
Praktiken im Zwischenraum
Transitorisches Schreiben bei Katja Lange-Müller (Perspektiven, Band 8)
2012 · 978-3-86205-313-1 · 205 S., kt. · €20,—

Platen, Edgar
Norden
Zu seinen Darstellungen in der Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur
(Perspektiven, Band 9)
2012 · 978-3-86205-312-4 · 203 S., kt. · €24,—

Hellström, Martin / Platen, Edgar (Hg.)
Armut
Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (VII) (Perspektiven, Band 10)
2012 · 978-3-86205-309-4 · 310 S., kt. · €32,—

Laukkanen, Liisa / Parry, Christoph (Hg.)
Austausch und Anregung
Zu den Kulturbeziehungen zwischen Finnland und dem deutschsprachigen Raum im 20. Jahrhundert (Perspektiven, Band 11)
2014 · 978-3-86205-454-1 · 179 S., kt. · €18,—

Karlsson Hammarfelt, Linda / Platen, Edgar (Hg.)
Der reisende Europäer
(Perspektiven, Band 12)
2014 · 978-3-86205-453-4 · 309 S., kt. · €32,—

Hellström, Martin / Platen, Edgar (Hg.)
Leitkulturen und Wertediskussionen
Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (VIII) (Perspektiven, Band 13)
2014 · 978-3-86205-452-7 · 186 S., kt. · €19,—

Järventausta, Marja / Laukkanen, Liisa / Parry, Christoph (Hg./Toim.)
Kontextwechsel
Zur gegenseitigen Vermittlung finnischer und deutscher Literatur durch Übersetzung
Kontekstinvaihto
Käännökset suomalaisen ja saksalaisen kirjallisuuden välittäjinä
(Perspektiven, Band 14)
2015 · 978-3-86205-451-0 · 223 S., kt. · €26,—

Menke, André
Pop, Literatur und Autorschaft
Literarische Strategien und Inszenierungen bei Wolfgang Welt, Rocko Schamoni und Rafael Horzon
(Perspektiven, Band 15)
2016 · 978-3-86205-450-3 · 381 S., kt. · €38,—

Hellström, Martin / Karlsson Hammarfelt, Linda / Platen, Edgar (Hg.)
Umwelt – sozial, kulturell, ökologisch
Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (IX) (Perspektiven, Band 16)
2016 · 978-3-86205-449-7 · 253 S., kt. · €28,—

Laukkanen, Liisa / Parry, Christoph (Hg.)
Schreiben zwischen Sprachen
Ausgewählte Beiträge der 3. Internationalen Arbeitstagung *Germanistische Forschungen zum Text*. Vaasa 19.–20.5.2016 (Perspektiven, Band 17)
2017 · 978-3-86205-595-1 · 134 S., kt. · €19,—

Körkkö, Helmi-Nelli
FINNLAND.COOL – zwischen Literaturexport und Imagepflege
Eine Untersuchung zu Finnlands Ehrengastauftritt auf der Frankfurter Buchmesse 2014 (Perspektiven, Band 18)
2018 · 978-3-86205-596-8 · 255 S., kt. · €30,—

Karlsson Hammarfelt, Linda / Platen, Edgar / Platen, Petra (Hg.)
Erzählen von Zeitgenossenschaft
Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (X) (Perspektiven, Band 19)
2018 · 978-3-86205-597-5 · 234 S., kt. · € 28,—

Platen, Edgar
„… über Zeiten und Grenzen hinweg …“
Transkulturelle Bewegungen in der deutschsprachigen Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur (Perspektiven, Band 20)
2019 · 978-3-86205-598-2 · 172 S., kt. · € 21,—

Karlsson Hammarfelt, Linda / Platen, Edgar / Platen, Petra (Hg.)
Mauerfall und andere Grenzfälle
Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (XI) (Perspektiven, Band 21)
2020 · 978-3-86205-599-9 · 188 S., kt. · € 22,—

Karlsson Hammarfelt, Linda / Platen, Edgar / Platen, Petra (Hg.)
Krankheit und Gesundheit
Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (XII) (Perspektiven, Band 22)
2022 · 978-3-86205-600-2 · 208 S., kt. · € 23,—

Schloon, Jutta / Päplow, Thorsten / Schmidt, Maike / Ilgner, Julia / Grote, Michael (Hg.)
Alter & Ego
(Auto)fiktionale Altersfigurationen in deutschsprachiger und nordischer Literatur (Perspektiven, Band 23)
2022 · 978-3-86205-601-9 · 249 S., kt. · € 28,—

Karlsson Hammarfelt, Linda / Platen, Edgar / Platen, Petra (Hg.)
Von neuen Blicken auf die frühe Nachkriegszeit
Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (XIII) (Perspektiven, Band 24)
2024 · 978-3-86205-770-2 · 235 S., kt. · € 28,—