

Deutsche Literaturgeschichte



Von den Anfängen
bis zur Gegenwart

7. Auflage

J.B.METZLER

Deutsche Literaturgeschichte

Von den Anfängen bis zur Gegenwart

Von

Wolfgang Beutin, Klaus Ehlert,
Wolfgang Emmerich, Christine Kanz, Bernd Lutz,
Volker Meid, Michael Opitz, Carola Opitz-Wiemers,
Ralf Schnell, Peter Stein und Inge Stephan

Siebte, erweiterte Auflage
mit 545 Abbildungen

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.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem, säurefreiem und alterungsbeständigem
Papier

ISBN 978-3-476-02247-9

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

© 2008 J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt
Satz: Typomedia, Scharnhausen
Druck und Bindung: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm
Printed in Germany
Juli 2008

Verlag J.B. Metzler Stuttgart · Weimar

Tendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989

Michael Opitz, Carola Opitz-Wiemers

Die Zäsur des Jahres 1989 – Voraussetzungen und Folgen

Das letzte Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts setzte mit der epochalen Wende 1989 ein. In diesem turbulenten Jahr kam es am 9. November in Berlin zur Öffnung der Mauer. Das war ein Ereignis von historischer Tragweite, das die politische Weltkarte grundlegend veränderte und Spuren nicht nur in der politischen, sondern auch in der kulturellen Landschaft Deutschlands hinterlassen hat. Von einer Zäsur zu sprechen, die mit der von 1945 vergleichbar ist, scheint nicht übertrieben, markieren doch beide Daten Wendepunkte in der Geschichte. Danach blieb nichts, wie es war – weder in Deutschland, Europa noch in der Welt. Der nach 1989 einsetzende Zusammenbruch der sozialistischen Staatengemeinschaft, die Auflösung des wirtschaftlichen wie militärischen Bündnisses leitete das Ende des Kalten Krieges ein. Die DDR, von der der Generalsekretär der SED, Erich Honecker, noch kurz vor dem Untergang vollmundig erklärte: »Den Sozialismus in seinem Lauf halten weder Ochs' noch Esel auf«, verschwand binnen kurzer Zeit von der politischen Weltkarte. Im Ausnahmezustand der Eiseskälte hatte sie Günter de Bruyn bereits Mitte der 80er Jahre in seinem Buch *Neue Herrlichkeit* (1985) gezeigt. Auch Annett Gröschner bezieht sich auf die Kältemetapher: In ihrem Roman *Moskauer Eis* (2000) erzählt sie Geschichten aus der Gefriertruhe, die mit dem Land zu tun haben, das am 3. Oktober 1990 seine Eigenstaatlichkeit aufgab. Während im Herbst 1989 das Staatsgebilde DDR bereits in Agonie lag, erstarrt an Ignoranz, staatlicher Willkür und politbürokratischer Selbstgefälligkeit, fassten die Bürgerinnen und Bürger des Landes Mut, ihre Unzufriedenheit am »Regiertwerden« öffentlich zu artikulieren. Massenhaft stimmten sie gegen eine zentralistisch ausgeübte SED-Herrschaft mit den Füßen ab. Viele der in den 90er Jahren geführten politischen, kulturellen, aber auch literarischen Debatten leiten sich direkt oder vermittelt aus der sog. »Wende« her. Ein Ereignis, von dem die Schriftstellerin Helga Königsdorf sagte: »Diese Revolution war ein Kunstwerk.« Natürlich reagierte auch die Literatur auf die Öffnung der Mauer. Angesichts dieses unglaublichen Ereignisses gerieten Texte aus den Fugen. Durs Grünbein muss sein Gedicht »12/11/1989« aus dem Band *Schädelbasislektion* (1991) geradezu ermahnen: »Komm zu dir Gedicht, Berlins Mauer ist offen jetzt.« Hier wird offensichtlich zur Formenstrenge aufgefordert, während die Ereignisse im Herbst '89 die Tendenz hatten, feste Strukturen aufzulösen. Aber es schwingt auch in dem Text die Frage mit: Wie kann, wie soll der Autor angemessen auf diese historische Zäsur reagieren, wie mit ihr umgehen?

Untergang der DDR

Zustand der Kälte

Der 9. November und seine Vorgeschichte



Montagsdemonstration am 20. November 1989 in Leipzig – Auch nach der Öffnung der deutsch-deutschen Grenze und der Einführung der freizügigen Reise- und Reiseregelung am 9. November fanden in mehreren Städten der DDR wieder Demonstrationen für Reformen und freie Wahlen statt.

Ende der 80er Jahre leitete der Staats- und Parteichef Michail Gorbatschow in der Sowjetunion gesellschaftliche Erneuerungsprozesse ein. Obwohl die Politbürokraten der DDR die programmatischen Begriffe ›Glasnost‹ und ›Perestroika‹ fürchteten und vehement versuchten, alle Überlegungen, die auf einen demokratischen Sozialismus zielten, rigoros zu unterbinden, wurde das Land von den neuen Ideen dennoch erfasst. Im Verlauf des Jahres 1989 spitzten sich die Ereignisse in der DDR immer mehr zu. Tausende DDR-Bürger flüchteten über die seit Mai offene ungarische Grenze nach Österreich (offiziell war sie ab September passierbar) oder besetzten die Botschaften der Bundesrepublik in Prag, Budapest und Warschau, um ihre Ausreise zu erzwingen. Aber es wuchs auch der Widerstand derer, die die DDR reformieren wollten und deshalb auf Veränderungen drängten. Seit März 1989 fanden in Leipzig im Anschluss an Friedensgebete in der Nikolaikirche die sog. Montagsdemonstrationen statt. Dieses Gotteshaus bildet in Erich Loests Roman *Nikolaikirche* (1995) das Zentrum oppositioneller Bürgerbewegungen und den Hintergrund einer Familiengeschichte, die vom ›Endspiel‹ der DDR handelt. Während sich anfangs nur einige hundert Menschen an den Protestmärschen durch die Leipziger Innenstadt beteiligten, waren es innerhalb weniger Monate mehr als 150 000. In dieser Zeit demonstrierte Egon Krenz, der designierte Nachfolger Erich Honeckers, durch seinen Besuch in China offiziell Sympathie mit den chinesischen Machthabern, die kurz zuvor die Proteste auf dem Platz des Himmlischen Friedens mit Panzern niedergewalzt hatten. Es war als ein deutliches Zeichen zu verstehen, gerichtet an die oppositionellen Kräfte im eigenen Lande, dass auch in der DDR eine ›chinesische Lösung‹ möglich wäre. Ein Höhepunkt in diesem stürmischen Herbst waren die Demonstrationen, die am 7. Oktober 1989 (40. Jahrestag der DDR-Gründung) stattfanden. Im Vorfeld hatte Gorbatschow zum Reformunwillen der DDR-Führung mit der Bemerkung Stellung genommen: »Wer zu spät kommt, den bestraft das Leben« – ein Satz mit Initialzündung. Die Situation eskalierte, als die Demonstranten vor dem Palast der Republik in Berlin »Freiheit, Freiheit«, »Wir bleiben hier!« und »Gorbi, hilf uns« riefen. Auf diesen Druck von unten reagierte die Staatsmacht mit Polizeigewalt. Gegen das Volk setzte die Volkspolizei Knüppel ein, es kam zu Verhaftungen. Während die Partei- und Staatsführung nicht in der Lage war, auf die neue Situation durch grundlegende Reformen zu reagieren, verfassten Künstler und Schriftsteller Protestresolutionen, beteiligten sich an basisdemokratischen Gruppen und engagierten sich in neu gegründeten politischen Foren.

Um dem Willen nach Veränderungen öffentlich Ausdruck zu verleihen, organisierte der Verband der Theaterschaffenden für den 4. November 1989 eine Kundgebung, zu der sich ca. 500 000 Menschen auf dem Berliner Alexanderplatz versammelten. Sie waren sich einig im Protest gegen die Regierung der DDR und wollten ohne Anwendung von Gewalt Reformen in der DDR erstreiten. Unter den Rednern befanden sich auch Schriftsteller, die zuvor in ihren Texten Vorstellungen von einer anderen sozialistischen Gesellschaft entworfen hatten. Christa Wolf wies in ihrer Rede auf die Schwierigkeiten mit dem Wort ›Wende‹ hin, das trotz aller Bedenken zum Inbegriff der Systemveränderungen in der DDR wurde. »Ich sehe da ein Segelboot. Der Kapitän ruft: ›Klar zur Wende!‹, weil der Wind sich gedreht hat oder ihm ins Gesicht bläst. Und die Mannschaft duckt sich, wenn der Segelbaum über das Boot fegt. Aber stimmt dieses Bild? Stimmt es noch in dieser vorwärts-



Demonstration in Ost-Berlin 1989 – Knapp vier Wochen nach dem 40. Jahrestag der DDR gingen am 4. 11. 1989 Hunderttausende in Ost-Berlin auf die Straße. Unter dem Motto »Keine Gewalt« wurde die friedliche Herbstrevolution in der damaligen DDR fortgesetzt und bekam durch diese Demonstration eine neue Größenordnung.

treibenden Lage. Ich würde von revolutionärer Erneuerung sprechen. Revolutionen gehen von unten aus.« Stefan Heym schien es, »als habe einer die Fenster aufgestoßen nach all den Jahren der Stagnation – der geistigen, der wirtschaftlichen, der politischen, nach all den Jahren der Dumpfheit und des Miefs, des Phrasengewächs und bürokratischer Willkür«. Zu den Rednern gehörten auch Heiner Müller und Christoph Hein. Mit dem an Schlichtheit kaum zu überbietenden Satz »Wir sind das Volk« hatten die Demonstranten in die Weltgeschichte eingegriffen. In Volker Brauns Erzählung *Das Nichtgelebte* (1992/93 entstanden) erinnert sich die zentrale Figur Georg an die Vielzahl von Möglichkeiten, die es 1989 gab, Geschichte eingreifend zu verändern. Rückblickend erkennt er, was mit den vergebenen Möglichkeiten an Lebensentwürfen ungelebt bleiben wird.

Auf den Demonstrationen zeigte sich, dass die lange Zeit Sprachlosen ihre »Sprachlosigkeit überwunden« hatten. In Sprüchen wie: »Dem Land ein neues Antlitz ohne Kalk aus Wandlitz« (dem Wohnort der Mitglieder des SED-Politbüros), »Glasnost und nicht Süßmost« oder »Rücktritt ist Fortschritt« artikulierten sich der Wunsch nach Veränderungen mit hinter Sinnigem Humor. Dabei erfuhr auch der Satz: »Wir sind das Volk« eine entscheidende Nuancierung, als daraus die Losung: »Wir sind ein Volk« wurde. Mit dem Wunsch nach Wiedervereinigung war ein Ziel anvisiert worden, das lange Zeit in Ost und West als Tabu galt. Doch der Wunsch nach staatlicher Einheit wurde nicht von allen geteilt. Als letzter vergeblicher, ja illusionärer Versuch, eine Mehrheit für die Errichtung einer »wahrhaft demokratischen Gesellschaft« zu gewinnen, darf die Erklärung von Künstlern und Vertretern von fünf Bürgerinitiativen »Fassen Sie Vertrauen!« gelten, die Christa Wolf am 8. November 1989 im DDR-Fernsehen verlas, um die Bürger der DDR, die ihr Land mittlerweile massenhaft verließen, zum Bleiben aufzurufen. Zu den Unterzeichnern gehörten auch Christoph Hein, Stefan Heym, Ulrich Plenzdorf, Ruth Berghaus und Kurt Masur. Einen Tag später war der Aufruf hinfällig. Am 9. November 1989 gab Günter Schabowski auf einer Pressekonferenz des Politbüros die Öffnung der Mauer bekannt. Über Nacht wurde das Bollwerk durchlässig, von dem es in Wolf Biermanns Gedicht »DIDEL-

»Wir sind ein Volk«

Die Mauer fällt

DUMM« heißt: »Vier Meter hoch, die Mauer hat uns / Den Himmel zerschnitten«. Doch auch durch die Grenzöffnung war der massenhafte Exodus nicht aufzuhalten.

Erneut machten Schriftsteller (Christa Wolf, Volker Braun, Stefan Heym u. a.) in dem Aufruf »Für unser Land« (26. November 1989) auf die tiefe Krise aufmerksam, in der sich die DDR befand: »Uns bleibt nur noch wenig Zeit, auf die verschiedenen Möglichkeiten Einfluß zu nehmen, die sich als Ausweg aus der Krise anbieten. Entweder: können wir auf der Eigenständigkeit der DDR bestehen und versuchen, [...] eine solidarische Gesellschaft zu entwickeln, [...] Oder: wir müssen dulden, daß [...] ein Ausverkauf unserer materiellen und moralischen Werte beginnt.« Aber solche Appelle halfen nicht mehr. Die Öffnung der Grenze leitete das endgültige Verschwinden der DDR ein. Den »vielleicht signifikantesten Text der Wendezeit« (W. Emmerich) hat wohl Volker Braun verfasst. Sein Gedicht »Das Eigentum«, das zuerst am 4./5. August 1990 ohne Titel auf der ersten Seite des *Neuen Deutschland* erschien und später auch unter der Überschrift »Nachruf« veröffentlicht wurde, kann durchaus als Abgesang gelesen werden.

Erster Nachruf auf die
DDR

»Das Eigentum«

Da bin ich noch: mein Land geht in den Westen.
KRIEG DEN HÜTTEN FRIEDE DEN PALÄSTEN.
Ich selber habe ihm den Tritt versetzt.
Es wirft sich weg und seine magre Zierde.
Dem Winter folgt der Sommer der Begierde.
Und ich kann *bleiben wo der Pfeffer wächst*.
Und unverständlich wird mein ganzer Text
Was ich niemals besaß wird mir entrissen.
Was ich nicht lebte, werd ich ewig missen.
Die Hoffnung lag im Weg wie eine Falle.
Mein Eigentum, jetzt habt ihrs auf der Krallen.
Wann sag ich wieder *mein* und meine alle.

Das Gedicht Brauns entwirft unter Bezugnahme auf Büchner und Hölderlin (vgl. dessen Gedicht »Mein Eigentum«) eine »poetische Landschaft« und reagiert zugleich auf den gesellschaftlichen Umbruch von 1989. Der Text verdeutlicht, dass angesichts der tiefgreifenden Veränderungen zur Disposition steht, was einst als sicher galt: das Eigentum. Das Volk lässt auf dem Weg in den Westen das sog. Volkseigentum zurück und kümmert sich nicht darum, was ihm nie Besitz war, aber eigentlich hätte sein sollen. Ein Verlust wird beklagt, doch es ist eine Klage ohne Wehmut, denn das lyrische Ich hat seinen Anteil daran, dass die Verhältnisse zusammengebrochen sind. Unweigerlich wirft der Umbruch die Frage nach der Zukunft auf. Heinz Czechowski (geb. 1935) beschreibt in dem im November 1989 entstandenen Gedicht »Die überstandene Wende« auch die unsicher gewordene eigene Position:

Was hinter uns liegt,
Wissen wir. Was vor uns liegt,
Wird uns unbekannt bleiben,
Bis wir es
Hinter uns haben.

Der deutsch-deutsche Literaturstreit – Es ging nicht um Christa Wolf

Während die Schriftsteller auf der Kundgebung am 4. November noch als Repräsentanten einer anderen Öffentlichkeit, einer »zweiten Ordnung« der Literatur und Kunst innerhalb der »ersten Ordnung« staatlicher Wirklichkeit, Rederecht hatten, büßten sie innerhalb kürzester Zeit diesen Vertrauensbonus ein. Im Juni 1990 löste Christa Wolfs Erzählung *Was bleibt* einen Literaturstreit aus, der mit ungewohnter Schärfe überwiegend in den westdeutschen Feuilletons geführt wurde. Bei dem Titel der Erzählung handelt es sich um die Verknappung der letzten Zeile aus Friedrich Hölderlins Gedicht »Andenken«: »Was bleibet aber, stiften die Dichter«, in dem nicht nur ein Anspruch artikuliert, sondern auch auf ein Dilemma verwiesen wird: Was vermag Dichtung, die der Tat das Wort redet, letztendlich zu bewirken.

Was war geschehen? Christa Wolf hatte eine bereits im Sommer 1979 entstandene, nur wenige Seiten umfassende Erzählung veröffentlicht, die von ihr vor dem Hintergrund der Ereignisse des Jahres 1989 überarbeitet worden war. Sie handelt von einem Tag im Leben einer Schriftstellerin – Ähnlichkeiten mit der Autorin sind beabsichtigt –, die von der Staatssicherheit beschattet wird. Der Tagesablauf der Ich-Erzählerin kann nicht zu gewohnter Normalität finden, seit junge Männer von der Staatssicherheit vor dem Haus respektlos ihre Arbeit tun. Das Objekt der Beobachtung fängt an, unsicher zu werden, sich selbst zu beobachten und nach dem Sinn der Observierung zu fragen. Angst stellt sich ein. Anstrengungen werden unternommen, sich dem aufgezwungenen »Dialog« zu entziehen, aber die »Abgesandten des anderen« sind da. Zur Zeit der Entstehung schien es der Autorin nicht angebracht, die Erzählung zu veröffentlichen. Als sie sich entschließt, den Text zu publizieren, ist der Zeitpunkt denkbar ungünstig gewählt.

Aufschlussreich an dem Streit war, dass es eigentlich nicht um die Autorin ging. »Es geht um Christa Wolf, genauer: Es geht nicht um Christa Wolf«, konstatiert Wolf Biermann. In der Debatte, in der Ulrich Greiner (*Die ZEIT*) Christa Wolf eine »Staatsdichterin« nannte, der er »Mangel an Mut« vorwarf, weil sie den Text in der DDR erst veröffentlichte, als ihr keine Gefahr mehr drohte, ist die Autorin nur Spielball. Zwar bescheinigte ihr auch Frank Schirrmacher (*F.A.Z.*), sie hätte seit Beginn ihrer schriftstellerischen Existenz daran gearbeitet, »die DDR zu retten«, aber zur Disposition stand nicht nur Christa Wolf. Was das Feuilleton tatsächlich verfolgte, benannte Jürgen Habermas: »Im übrigen war die Literaturdebatte um Christa Wolf ein gutes Beispiel für das Repetitive der eingefahrenen Sandkastenspiele. Jenes Feuilleton, das sich seit Jahrzehnten um die Rehabilitierung unserer jungkonservativen »Reichswortgewaltigen« verdient gemacht hat, beeilte sich nach Öffnung der Mauer, Peter Rühmkorfs Erwartung zu erfüllen, »daß man den Sozialismus jetzt mal ordentlich entgelten läßt, was man seinerzeit an den Nazis versäumt hat«. Aber der Subtext der Debatte ist von älterer Machart. Endlich glaubte man, die Intellektuellen in Ost und West gleichzeitig an der Stelle zu haben, wo man sie des gemeingefährlichen Utopismus überführen und als die wahren Feinde des Volkes entlarven kann.«

Die Erzählung *Was bleibt* handelt auch von Fremdheit. Die observierte Schriftstellerin spürt, wie sie sich zunehmend fremd in dem Land fühlt, dem einst ihre Hoffnungen galten. Fremdheit schlägt auch der Emigrantin Medea in Korinth entgegen, der sich Christa Wolf in ihrem Buch *Medea. Stimmen* (1996) nähert. Medea half Jason und sie nahm seine Hilfe in Anspruch, aus dem Haus ihres Vaters, des Königs von Kolchis, zu fliehen, weil der König



Schutzumschlag

*Christa Wolf eine
Staatsdichterin?*

seinen Sohn töten ließ, um seine Macht zu sichern. Im Exil in Korinth entdeckt Medea, wie sich die Machtstrukturen gleichen. Erneut geht Christa Wolf – wie bereits in der *Kassandra*-Erzählung (1983) – bei der Bearbeitung einer mythischen Geschichte auf die Ursprünge zurück und zeigt, wie der Medea-Mythos in der patriarchal dominierten Überlieferungsgeschichte eine Umdeutung erfährt.

Nach Bedeutung sucht die Ich-Erzählerin in Christa Wolfs Erzählung *Leibhaftig* (2002). Sie befindet sich in einem Zustand äußerster Gefährdung, denn ihr Immunsystem ist zusammengebrochen. In dieser Krise, in der ihr Leben auf der Kippe steht, wechselt sie zwischen Traum- und Wachzuständen. In einem ›Bett-Boot‹ durchfährt sie ein Meer aus Erlebtem und Unbewusstem. Christa Wolf macht in *Leibhaftig* den Leib zum Erfahrungsträger und versteht ihn als Schriftort. Sprechend wird dieser Ort, als der Körper in einer Krisensituation die ihm eingeschriebenen Erfahrungen dem Bewusstsein zuspießt. Als literarisches Motiv ist Krankheit in den Texten von Christa Wolf ein Hinweis auf unbewältigte Konflikte der Protagonisten. Ihre Figuren werden aber auch an den herrschenden Zuständen krank.

Literatur und Staatssicherheit

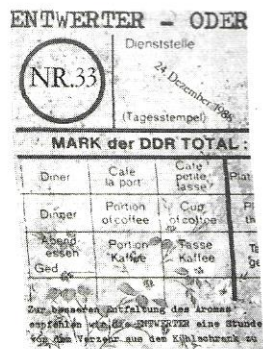
Engagierte Literatur versus Autonomie

Ein weiteres Kapitel im deutsch-deutschen Literaturstreit eröffnete 1990 Karl Heinz Bohrer. Auch er beschränkte sich in seinem Befund nicht auf Christa Wolf, sondern warf der politisch linksorientierten Literatur vor, dass sie sich mit ihrem gesellschaftlichen Engagement an der Zweckfreiheit von Literatur und Kunst versündigt hätte. Ulrich Greiner brachte diesen Vorwurf auf den Begriff der »Gesinnungsästhetik«, worunter er engagierte Kunst verstand, die »verschiedene Namen« trägt: »das Gewissen, die Partei, die Politik, die Moral, die Vergangenheit«. Greiner hielt einem Teil der Literatur der Nachkriegszeit und der jüngsten Vergangenheit vor, dass sie sich zu sehr mit »außerliterarischen« Themen beschäftigt hat: »mit dem Kampf gegen Restauration, Faschismus, Klerikalismus, Stalinismus etcetera«. Unter Berufung auf Bohrer machte sich Greiner gegen eine politisch engagierte Literatur stark und trat für einen autonomen Literaturbegriff in der Nachfolge Adornos ein, der auf der Trennung von Politik und Ästhetik beruht. Der Streit, bei dem es nur am Rande um ästhetische Fragen ging, war eine Auseinandersetzung um die Rede- und Meinungshoheit, um »Deutungsmonopole« (W. Emmerich). Wer dieses Recht verwirkt, wer sich schuldig gemacht hatte, wurde anhand von Biographien entschieden. In Uwe Wittstocks Fazit wird der zentrale Punkt der Auseinandersetzung beschrieben: »Es geht *nicht* um Literatur, sondern um eine exemplarische Abrechnung mit exemplarischen Lebensläufen. Die Schriftsteller sind Stellvertreter.«

Stasispitzel

Als Wolf Biermann in seiner Dankrede aus Anlass der Verleihung des Georg-Büchner-Preises im Oktober 1991 den Schriftsteller Sascha Anderson als »Sascha Arschloch« bezeichnete und ihn als Stasi-Spitzel enttarnte, eröffnete er ein weiteres Kapitel im Literaturstreit. Nach dem Disput über die sog. »Staatsdichter« und ihre politischen Verstrickungen in das System der DDR, traf es mit Anderson und Rainer Schedlinski, deren Spitzeltätigkeit 1991 bekannt geworden war, jene Innovationsfiguren der literarischen Szene des Prenzlauer Berg, deren ästhetisch orientiertes Literaturkonzept sich politischen Inanspruchnahmen verweigert hatte. Zur Szene vom Prenzlauer Berg zählten überwiegend jüngere Schriftsteller und Künstler, denen in der DDR keine Möglichkeiten eingeräumt wurden, ihre Werke zu veröffentlichen, weshalb sie begannen, literarisch-künstlerische Zeitschriften in Selbstver-

lagen zu publizieren – sog. ›Samizdat‹-Literatur (von russ. ›samsebjazdat‹, sich selbst herausgeben). Die Herausgabe von Publikationen in Eigenverlagen war auch eine Reaktion auf das Scheitern der für Anfang der 80er Jahre geplanten sog. ›Akademie-Anthologie‹. Sie sollte Texte enthalten, »die Unbefriedigtsein am Zustand der Gesellschaft artikulierten, die Kritik, auch Unmut, ja auch Mißmut bezeugten, [...] kurzum, die eben das leisteten, was ihrem Wesen nach Literatur *auch* ist, nicht ausschließlich, doch zumindest *auch*.« (F. Fühmann). Aus diesem in der DDR gescheiterten Projekt ging die von Elke Erb und Sascha Anderson herausgegebene und dann im Westen erschienene Anthologie *Berührung ist nur eine Randerscheinung. Neue Literatur aus der DDR* (1985) hervor.



Deckblatt der ›Samizdat‹-Zeitschrift *Entwerter oder* in Ost-Berlin, die mit der geringen Auflagenhöhe von 15 Exemplaren ebenfalls die Aufmerksamkeit der DDR-Staatssicherheit erregte.

Dichter als IM

Der Disput, der sich zunächst an Sascha Andersons Person entzündete, war nur ein Abschnitt innerhalb des viel umfangreicheren Kapitels, das vom Einfluss des Mielke-Ministeriums auf die Literatur der DDR handelt. Sascha Anderson hat viele Rollen gespielt. Vom Rollenspiel kommt er auch in seinem Buch *Sascha Anderson* (2002) nicht los, in dem er Autor und Hauptfigur in einem ist. Das Buch, das als Autobiographie angelegt ist, legt weniger Wert darauf, Neues zu offenbaren, sondern Anderson ist bemüht, den von ihm begangenen Verrat zu verdecken. Das Buch ist ein Gegenentwurf. Anderson schreibt gegen das Bild an, das von ihm in den Akten seiner Freunde auftaucht. Gegen dieses Bild setzt er seine subjektiven Erinnerungsbilder. Er will der Geschichte seine eigene Sichtweise auf die Verhältnisse unterlegen.

Zeitweilig oder über einen längeren Zeitraum hatten auch andere Schriftsteller Kontakt mit dem Ministerium für Staatssicherheit. Darunter Autoren wie Fritz Rudolf Fries, Heinz Kahlau, Hermann Kant, Monika Maron und Paul Wiens. Als aber bekannt wurde, dass auch Christa Wolf und Heiner Müller informell für das Ministerium für Staatssicherheit tätig waren, überschlug sich die Debatte, was auch dazu führte, dass bei der Bewertung solcher Verstrickungen mit dem MfS wesentliche Sachverhalte in Vergessenheit gerieten. So beklagte Christa Wolf die Reduzierung ihrer Biographie auf die beiden Buchstaben IM, obwohl zu ihrer ›Täterakte‹ aus den Jahren 1959

Wolf Biermann und
Jürgen Fuchs nehmen
Einsicht in ihre
Stasi-Akten
(Januar 1992).



bis 1962 (IM Margarete) auch der 42 Bände umfassende ›Operative Vorgang‹ gehört, den die Staatssicherheit über sie und ihren Mann angelegt hat.

Verbotene Bücher erscheinen

Es ist nach 1989 möglich, dass Bücher erscheinen, die in der DDR verboten waren oder aus politischen Gründen nicht publiziert wurden. Mit den Tagebüchern von Brigitte Reimann (1933–1973) *Ich bedaure nichts. Tagebücher 1955–1963* (1997) und *Alles schmeckt nach Abschied. Tagebücher 1964–1970* (1998) wird im wiedervereinigten Deutschland eine Autorin entdeckt, die in ihren Aufzeichnungen schonungslos mit dem System und der eigenen Person umgegangen ist. Die Tagebücher sind die Lebenszeugnisse einer Frau, die noch nicht einmal vierzigjährig an Krebs stirbt. Ungeschützt und ohne Selbstzensur meldet sich die Autorin in den Aufzeichnungen mit ungestümer Leidenschaft zu Wort. Unvollendet blieb ihr 1974 postum erschienener Roman *Franziska Linkerhand*, der 1998 im Aufbau-Verlag neu veröffentlicht wurde. Die Neuauflage der Geschichte einer widerspenstigen Architektin, die an ihren Idealen festhält, war notwendig geworden, weil die im Verlag Neues Leben erschienene Erstausgabe – insbesondere im 13. Kapitel des Romans – politisch intendierte Streichungen aufwies.

Irmtraud Morgner

Verboten war in der DDR auch Irmtraud Morgners (1933–1990) Roman *Rumba auf einen Herbst*. Der zwischen 1963 und 1965 entstandene Roman konnte erst 1992 erscheinen. Die HV-Verlage (die Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel im Ministerium für Kultur) nahm die Druckgenehmigung für den in »Sonatenform« geschriebenen Roman, die sie bereits ausgesprochen hatte, nach dem 11. Plenum des ZK der SED von 1965 wieder zurück. Morgner wurde »modernistische Spielerei« und eine »düstere, sehr intellektualistische Schreibweise« vorgeworfen. Für ihre »historischen Gegenwartsromane«, in denen Hexen und Fabelwesen auftauchen, nutzt die Autorin Elemente des Phantastischen, um Gegenwärtiges im Historischen zu spiegeln. Diese besondere Romanform bietet ihr die Möglichkeit, von der Zensur unbemerkt, 150 Seiten des verbotenen *Rumba*-Romans in dem 1974 in der DDR erschienenen *Trobadora Beatriz*-Roman unterzubringen.

Ein Jahr jünger als Brigitte Reimann und Irmtraud Morgner ist der 1934 geborene Werner Bräunig. Sein erst 2007 erschienener Roman *Rummelplatz*, der als verschollen galt, war eine »literarische Sensation«. Auch Bräunigs Roman fiel der Zensur in der DDR zum Opfer. Der Vorabdruck des vierten Kapitels aus dem im Entstehen begriffenen Werk im Oktober 1965 in der Zeitschrift *ndf* wurde auf dem 11. Plenum zum Anlass genommen, den Autor und seinen Roman heftig zu attackieren. Bräunig, Verfasser des Aufrufs »Greif zur Feder Kumpel«, hatte sich vom Kleinkriminellen zum Schriftsteller entwickelt. Die kritischen Momente, die er in seinem in der Wismut spielenden Roman benennt – Karrierismus unter den FDJ-Jugendlichen, Widerstand gegenüber Neuerungen, Begeisterung für amerikanische Musik, Aufzeigen von Verfehlungen beim Aufbau des Sozialismus (17. Juni 1953, XX. Parteitag der KPdSU 1956), Ideologievergleich zwischen dem Nationalsozialismus und der Politik in der DDR – begreift er als Ausdruck seines Engagements für die DDR. Doch offiziell wird seine Kritik – entgegen seinen Intentionen – als Verunglimpfung des sozialistischen Aufbaus verstanden. Die Vorwürfe und Änderungswünsche sind so massiv, dass Bräunig zwischen 1966 und 1967 aufhört, weiter an dem Manuskript zu schreiben. Es wäre auf »Streichungen an der Wirklichkeit« (Uwe Johnson) hinausgelaufen, die Bräunig ebenso wenig hinnehmen wollte wie der Verfasser der *Mutmassungen über Jakob* (1959). Auch Johnsons Debüt *Ingrid Babendererde* konnte in der DDR nicht erscheinen und wurde erst postum 1984 in der Bundesrepublik veröffentlicht. Während Johnson 1959 seinen Wohnort von Ost nach West verlegte, was er als einen »Umzug« bezeichnete, blieb Bräunig in der DDR. Die Veröffentlichung seines lange Zeit verschollenen Manuskriptes erlebte er nicht mehr. Er starb 1976, entmutigt von ständiger Kritik und zerstört vom Alkohol, in Halle/Neustadt.



Werner Bräunig

Literarische Verarbeitung der ›Wende‹ in Prosatexten

Nach der historischen ›Wende‹ wartet die interessierte Öffentlichkeit auf den Wenderoman. Unter ›Wendeliteratur‹ versteht Wolfgang Sauder Texte, »die – in welcher Form auch immer – die Übergangszeit von 1989/1990 als Motiv, Allegorie, zentrale Metapher oder Plot gewählt haben«. Ganz unmittelbar und sehr überzeugend reagiert F.C. Delius (geb. 1943) mit seiner Erzählung *Die Birnen von Ribbeck* (1991) auf das Ereignis der ›Wende‹. Er erzählt die Geschichte der Wiedervereinigung aus der Perspektive eines ostdeutschen Bauern als kritischen Kommentar. Darin finden sich auch historische Exkurse, in denen Ereignisse aus der Geschichte Deutschlands vor 1945 aufgerufen werden. Der fulminant erzählte Endlossatz ist eine Widerrede. Der Erzähler erhebt Einspruch gegen die Geschichte, die ihm den Boden unter den Füßen weggerissen hat. Schauplatz ist das kleine Dorf Ribbeck im Brandenburgischen, das durch Fontanes Gedicht »Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland« berühmt wurde. Delius war nicht der einzige, der auf Fontane zurückgriff, um sich den Ereignissen von 1989 zu nähern. Bereits mit dem Titel weist Günter Grass in seinem Roman *Ein weites Feld* (1995) darauf hin, dass der Verfasser von *Effi Briest* darin eine bedeutende Rolle spielt. Im Spannungsfeld von deutscher Wiedervereinigung und den deut-

Günter Grass Ein weites Feld



STEIDL

Schutzumschlag

Die Nikolaikirche« von Pfarrer Ohlbaum ist als offene Kirche offen für alle, was für die DDR-Oberen zum Problem wird (Szene aus dem Film »Nikolaikirche«, Regie: Frank Beyer, 1995). Zum Gottesdienst der Leipziger Montagsgemeinde sind auch Pfarrer Reichenbork (links) und der Theologiestudent Martin Vockers aus Königsau gekommen. Sie setzen sich für ihr Dorf ein, das dem Braunkohletagebau weichen soll.



schen Einigungskriegen versucht Grass, Perioden deutscher Geschichte miteinander zu verschränken. Zeitgeschichte wird erkundet durch den Wiedergänger Fontanes, Theo Wuttke, genannt »Fonty«, der einen ständigen Begleiter hat – den ewigen Spitzel Hoftaller, eine Figur, die bereits in Hans Joachim Schädlichs Roman *Tallhover* (1986) auftauchte. Das Buch wurde von der Kritik heftig angegriffen. Auch deshalb, weil Grass keinen Roman vorgelegt hat, in dem der 3. Oktober 1990 als Ausgangspunkt einer Heilsgeschichte gesehen wird.

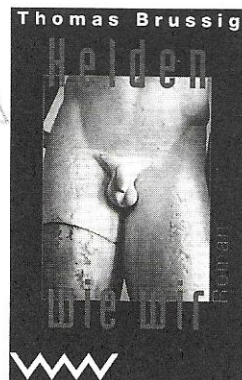
Als der Schweizer Autor Adolf Muschg im Februar 1995 die deutschsprachige Gegenwartsliteratur gegen die vehement an sie herangetragene Forderung nach dem »Wenderoman« in Schutz nimmt (»Der Roman der deutschen Einheit – du lieber Gott!«), lagen mit Brigitte Burmeisters Roman *Unter dem Namen Norma* (1994) und Fritz Rudolf Fries' Schelmenroman *Die Nonnen von Bratislava* (1994) schon wichtige Texte vor, die um das Verschwinden der DDR kreisten, andere erschienen erst im Verlaufe des Jahres (Volker Braun, *Der Wendehals*; Thomas Brussig, *Helden wie wir*; Günter Grass, *Ein weites Feld*; Jens Sparschuh, *Der Zimmerspringbrunnen*). Eine Chronik der »Wende« hat Erich Loest (geb. 1926) mit *Nikolaikirche* (1995) geschrieben, verfilmt von Frank Beyer. Loest hat für seinen insbesondere in Leipzig spielenden Roman intensiv recherchiert: »Vier Jahre lang habe ich mich bemüht, genau herauszufinden, was damals geschah.« Der Roman beginnt 1985 und endet am 9. Oktober 1989. Am Beispiel der Familie Bacher entwirft Loest ein Bild der DDR-Gesellschaft in all seinen Schattierungen. Vom General der Volkspolizei über einen Hauptmann der Staatssicherheit bis zur Bürgerbewegung zeigt er das Spektrum der DDR-Gesellschaft in einem »Mikrokosmos«. Die DDR-Geschichte interessiert Loest auch in seinem Roman *Sommergewitter* (2005). Darin rekonstruiert er den Verlauf des 17. Juni 1953. In *Prozesskosten* (2007) beschreibt Loest, der 1957 wegen angeblicher Bildung einer staatsfeindlichen Gruppe verhaftet wurde, das Werden der DDR und ihr gleichzeitiges Vergehen. Angesiedelt zwischen Resignation und Hoffnung, zwischen Angst vor dem Zukünftigen und Freude über das Ereignis reagierte die Literatur (in allen Gattungen) auf

dieses Ereignis. Dabei interessierte die Autoren vor allem, wie sich die Menschen in den neuen Verhältnissen zu recht finden, wie sie die neue Freiheit als Realität erfahren, mit ihr umgehen und was aus ihren Träumen, Wünschen, Hoffnungen und Ängsten geworden ist.

Entlang der Mauer

Dass über das Novemberereignis 1989 nicht nur tragische, sondern durchaus auch ironisch-komische Geschichten erzählt wurden, ist bemerkenswert. Lange Zeit war die deutsche Literatur dem Vorwurf ausgesetzt, sie wäre zu kopflastig. Exemplarisch für einen neuen, frechen Ton ist Thomas Brussigs (geb. 1965) Roman *Helden wie wir* (1995). Brussig verhandelt darin die Maueröffnung, die so unspektakulär auf einer Pressekonferenz bekannt gegeben wurde, als unerhörten »Fall«. Ohne jede Rücksicht auf das historische Ereignis erzählt er die phantastisch überhöhte Geschichte der Grenzöffnung. In seiner Version veranlasste nicht das Politbüromitglied Schabowski die Öffnung der Grenze, sondern der historische Akt ist einem gewissen Klaus Uhltscht zu verdanken. Der Offiziersschüler der Staatssicherheit, der durch einen »operativen Eingriff« zu einem monströsen Penis gekommen ist, zeigt am 9. November den Grenzsoldaten an der Berliner Mauer sein beeindruckendes Geschlecht, woraufhin diese von der weiteren Sicherung des »Schutzwalls« absehen. Die Kurzbeschreibung des Romans: »Erektion statt Zeigefinger« fasst schlüssig zusammen, wovon diese DDR-Parabel handelt.

Nach *Helden wie wir* war auch Brussigs Roman *Am kürzeren Ende der Sonnenallee* (1999) außerordentlich erfolgreich. Beide Bücher wurden verfilmt (*Helden wie wir*, 1999, Regie: Sebastian Peterson; *Sonnenallee*, 1999, Regie: Leander Haußmann). Brussig geht es in seinem Roman über die von der Mauer geteilte Berliner Sonnenallee nicht um die Wahrheit über die DDR, sondern um die Wahrheit, die beim Erinnern oft auf der Strecke bleibt. Dem Buch liegt die Einsicht zugrunde: »Es war von vorn bis hinten zum Kotzen, aber wir haben uns prächtig amüsiert.« *Sonnenallee* handelt auch vom notwendigen Einfallsreichtum in einer Gesellschaft, in der alles geplant wurde und gerade deshalb vieles fehlte. Wer mehr als das sozialistisch Mögliche wollte, musste die realen Gegebenheiten listenreich unterlaufen und sich geschickt und teilweise nonkonform verhalten. Im Text, der topographisch in unmittelbarer Nähe zur Grenze angesiedelt ist, hält sich die Neugier auf den Westen in Grenzen. Kein Wunder, wenn man wie Micha Kuppisch gerade anfängt, Aufmerksamkeit für das andere Geschlecht zu entwickeln. Die Leichtigkeit, mit der sich Brussig eines schwierigen Themas angenommen hat, ist nicht von allen Seiten begrüßt worden. Seine »Mauerkomödie« wurde auch als »Beleidigung der Maueropfer« missverstanden. Die Mauer spielt auch in dem Monolog eines Fußballtrainers *Leben bis Männer* (2001) eine Rolle. Brussig stellt mit dem redegewaltigen Trainer einen Menschen ins Zentrum, für den der Fußballplatz eine Bühne und zugleich ein Schlachtfeld ist. Der Verführer findet in Heiko seinen Untertan. Heiko hat nie viel gefragt, sondern gemacht, was ihm gesagt wurde. Er hat gehorcht. Auch als Grenzsoldat, als er einen Flüchtling erschießt, hat er »nur« einen Befehl befolgt, für den er in der DDR Sonderurlaub und nach der Maueröffnung einen Prozess bekam. Das Provokante an Brussigs so leicht und unaufdringlich erzählter Geschichte besteht darin, dass der schuldige Trainer nicht zur Verantwortung gezogen wird. Erwähnt wird der 9. November 1989 auch in seinem Roman *Wie es leuchtet* (2004). Doch so richtig hat Brussig die Zeit zwischen 1989 und 1990 in diesem als ultima-



Schutzumschlag

Vergangenheitsbewältigung mit komischen und satirischen Mitteln

*Biographien stehen zur
Disposition*

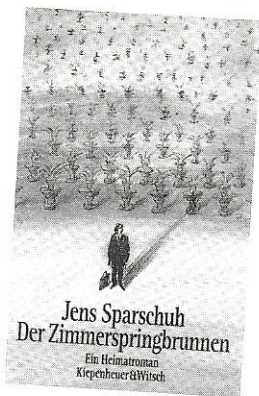
tiven ›Wenderoman‹ angekündigten Buch nicht zum Leuchten bringen können. Das Komische tendiert zum Schwank.

Von einer Republikflucht und insofern von der Grenze ist in Klaus Schlesingers (1937–2001) Roman *Trug* (2000) die Rede. Dem perfekt inszenierten Vexierspiel liegt eine Spiegelgeschichte zu Grunde. Schlesinger setzt zwei Biographien (ein Immobilienmakler aus Düsseldorf trifft im Osten auf seinen Doppelgänger) zueinander ins Verhältnis. Seine Protagonisten sind sich zwar äußerlich zum Verwechseln ähnlich, aber als Vertreter unterschiedlicher Lebenskonzepte sind sie grundverschieden. Beide wurden durch die Verhältnisse geprägt, in denen sie aufwuchsen. In diesem Buch spielt Erinnerungsarbeit ebenso eine Rolle wie in *Die Sache mit Randow* (1996), einem Berlin-Roman, in dem Schlesinger eine Kriminalgeschichte zum Anlass nimmt, um sich mit Fragen von Schuld und Verrat auseinanderzusetzen.

Schuld und Verrat sind die zentralen Themen Uwe Saegers (geb. 1948). In *Die Nacht danach und der Morgen* (1991) beschreibt der Autor seine Dienstzeit bei den Grenztruppen der DDR. Erst nach dem Mauerfall kann Saeger das Buch veröffentlichen, das »Deformationen« in einem Land beschreibt, in dem Humanität amtlich bestätigt, aber bei den bewaffneten Organen nur bedingt einklagbar war. Saeger ist schonungslos dem System und der eigenen Person gegenüber. Das Buch ist der Versuch einer Selbstbefreiung, ohne etwas entschuldigen zu wollen. Wie das Überschreiten einer Grenze geeignet ist, Grenzsituationen zu beschreiben, hat Saeger in der Novelle *Das Überschreiten einer Grenze bei Nacht* (1989) beschrieben. Lüge und Verrat sind zentrale Themen des in Mecklenburg lebenden Autors, der 1987 den Ingeborg-Bachmann-Preis erhielt. Er greift sie erneut in *Die gehäutete Zeit. Ein Jahresbericht* (2008) auf.

Die Mauer ist weg, die DDR auch

Dass man sich nach dem Mauerfall und dem Verschwinden der DDR neu orientieren musste, ist eine Erfahrung, die Hinrich Lobek in Jens Sparschuhs (geb. 1955) Heimatroman *Der Zimmerspringbrunnen* (1995) macht. Als Vertreter für Zimmerspringbrunnen schickt ihn Sparschuh auf eine Reise durch die deutschen Wohnzimmer der Nachwendezeit. Der ehemalige Ange-stellte der KWV (Kommunale Wohnungsverwaltung) erweist sich als lern-fähig und überrascht seine Kollegen aus dem Westen mit einem grandiosen Einfall. Für seine ostdeutschen Zeitgenossen entwickelt er einen Zimmerspringbrunnen als Illuminationsobjekt, mit dem sich Erinnerungen wachhalten lassen. Doch dieses »plätschernde Nein zur rasenden Gesellschaft« ist eine zweifelhafte Hilfe bei dem Versuch, eine verschwundene Zeit nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. Für den Autor allerdings erweist sich der Zimmerspringbrunnen als ein geeignetes Modell, um eine Reihe von Fragen, die sich aus der Wiedervereinigung ergaben, sehr unaufdringlich, aber dennoch entschieden zur Diskussion zu stellen. Von der ›Wende‹ weiß Sparschuh in subtiler Komik zu erzählen; Brüssig ist also kein Einzelfall. Auch in seinen anderen Büchern entwickelt Sparschuh eine bemerkenswerte Vorliebe für skurrile und weltfremde Personen. Seine Helden sind Suchende. Gesucht wird nach letzten Worten (*Der große Coup. Aus den geheimen Tage- und Nachtbüchern des Johann Peter Eckermann*, 1987) oder auch nach Gewissheit, die der verschrobene Eigenbrötler in *Kopfsprung. Aus den Memoiren des letzten deutschen Gedankenlesers* (1989) zu finden hofft. Hinrich Lobek sucht nach seiner verschwundenen Frau (*Der Zimmerspringbrunnen*, 1995), in *Lavaters Maske* (1999) wird nach den Gründen für den Tod von Lavaters



Schutzumschlag

Sekretär Enslin gesucht, und Olaf Gruber sucht in *Eins zu eins* (2003) nach den Wenden, wobei er mit den Folgen der ›Wende‹ konfrontiert wird. Sparschuh unternimmt einiges, damit sich seine Helden in den Nachwendejahren nicht verirren, doch passiert ihnen genau dies immer wieder. Diese Erfahrung macht auch Alexander, von dem Sparschuh in *Schwarze Dame* (2007) erzählt. Der Logiker hat leider am falschen Ort, in Petersburg, studiert. Mit den wissenschaftlichen Erkenntnissen, die er sich dort angeeignet hat, vermag er nach der ›Wende‹ nicht sehr viel anzufangen. Alexander kann zwar die dunkelsten Ecken der Weltgeschichte logisch ausleuchten, aber nachdem dem Kommunismus – weltpolitisch gesehen – der Strom ausging, ist für ihn auch jene Lampe erloschen, die er bräuchte, um in der Nachwendezeit seinen Weg zu finden.

Ein tragisch-komisches Verwirrspiel, das durch die ›Wende‹ ausgelöst wird, inszeniert Volker Braun in der Erzählung *Die vier Werkzeugmacher* (1996). Zu DDR-Zeiten hatten vier Arbeiter in ihrem Betrieb eine Nische gefunden. Sie galten als Erfinder, weshalb man auf sie angewiesen war, und sie konnten es sich leisten, damals bereits ein Leben zu führen, das erst später Wirklichkeit werden sollte. Als die ›Wende‹ sie ereilt, schrumpfen die einstigen Ausnahmegrößen zu Wichten. Nicht ohne Hintersinn greift Braun auf den Berufsstand der Werkzeugmacher zurück. Das Wort ›Werkzeugmacher‹ ist reich an Bedeutungsnuancen, die Braun durchspielt. Die einst ›Macher‹ waren, haben in dem ›Werk‹, in dem sie vor der ›Wende‹ etwas darstellten, nichts mehr zu suchen. Auf das ›Zeug‹, das sie einst machten, kann man im ›Werk‹ verzichten. Braun geht in diesem Geschichtsschauspiel Strukturen veränderter Verhältnisse auf den Grund und legt Strukturen gesellschaftlicher Befindlichkeiten frei. Die Figuren haben in einem neuen Gesellschaftsstück neue Rollen zu spielen. Wie ein Kommentar zur Erzählung liest sich ein Passus aus Brauns Büchner-Preisrede (2000): »Es geht um fast nichts: die nackte Existenz, eine Privatsache, die Geschichte jagt über sie weg. [...] Nach dem heißen Brei der Volksdemokratie die kalten Schüsseln des Kapitalismus. Und ich sage kalt: die Erfahrung müssen sie machen, und lasse sie ruhig im Regen stehn, in diesen Verhältnissen, die ich nicht wollte, aber *man muß die Leute in allen Verhältnissen sehen.*« So radikal diese Unterweisung in Sachen Geschichte auch ausfällt; Braun erzählt sie mit einer Leichtigkeit, die sich konträr zur Schwere des Themas verhält. In seinem Prosaband *Wie es gekommen ist* (2002) fragt Braun, als dichtender Dialektiker geschult an Ernst Bloch, danach, unter welchen Voraussetzungen etwas geworden ist. Ihn interessieren aber ebenso die nichtrealisierten Möglichkeiten, von denen *Das Wirklichgewollte* (2000) und *Das unbesetzte Gebiet* (2004) handeln.

Den Gebrauchtwarenhändler Willenbrock interessiert weniger das Mögliche, sondern das Reale. Der ehemalige Ingenieur, von dem Christoph Hein in seinem Roman *Willenbrock* (2000) erzählt, muss sich gegen Übergriffe behaupten. Er hat geglaubt, er hätte nach der ›Wende‹ sein Auskommen und seinen Platz im vereinten Deutschland gefunden. Die ›Wende‹ ist als Ereignis für ihn in den Hintergrund getreten. Sein Problem sind die offenen Grenzen. Seine Geschäfte mit gebrauchten Autos laufen gut, aber es kommt immer wieder zu Diebstählen und Raubüberfällen, an denen Osteuropäer beteiligt sind. Die neu gewonnene Freiheit ist gefährdet, aber die Polizei kann sein Eigentum nicht schützen, weshalb Willenbrock zur Selbstjustiz greift. Er legt sich eine Waffe zu, weil die Polizei ihrer Schutzfunktion nicht gerecht wird. Schließlich baut er einen hohen Zaun um den Platz, auf dem sein Eigentum steht – die zum Verkauf bestimmten Autos. Selbstjustiz ist auch ein Thema in Heins Roman *Napoleonspiel* (1993), wobei der Autor den Niedergang poli-

*Endzeitgeschichten
aus der sozialistischen
Produktion*

Die Wende greift um sich: Ein DDR-Plattenbau wird zu westlicher Produktwerbung genutzt (Szene aus dem Film »Good Bye, Lenin!«, Regie: Wolfgang Becker, 2003). In dem Film um eine sozialistische Aktivistin, die im Koma liegend die Wende verpasst, wird dazu eine witzig-ironische Erklärung gegeben: Coca-Cola sei eigentlich eine Erfindung der DDR und gehöre damit selbstverständlich zum sozialistischen Alltag.



Ingo Schulze

tischer Systeme und die Frage der Schuld ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Hein erzählt die Geschichte einer Tötung, die im juristischen Sinne kein Mord war. Anhand eines Rechtsfalls diskutiert er, ob und wie es gelingen kann, in den wechselvollen Verläufen der Geschichte unschuldig zu bleiben. Fragen des Rechts, des persönlichen wie des gesellschaftlichen, sind ein Thema, das Hein immer wieder interessiert. So auch in seinem Roman *In seiner frühen Kindheit ein Garten* (2005), einem Kapitel aus der Geschichte der Bundesrepublik. Oliver Zureks Geschichte weist deutliche Parallelen zu der des RAF-Terroristen Wolfgang Grams auf, der 1993 auf dem Bahnhof von Bad Kleinen zu Tode kam. Olivers Vater, ein beamteter Lehrer, verliert den Glauben an das Rechtssystem bei den Recherchen über den Tod seines Sohnes und entlässt sich aus dem Eid, den er auf das Grundgesetz geleistet hat.

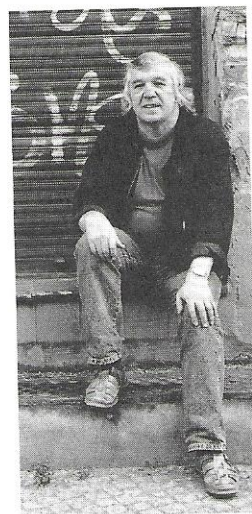
Von den alltäglichen Sorgen, die sich nach der Wiedervereinigung bemerkbar machen, handeln Ingo Schulzes (geb. 1962) *Simple Storys* (1998). Die Geschichten sind, so der Untertitel des Romans, in der »ostdeutschen Provinz« angesiedelt. Die Zerfallerscheinungen des Ostens nach der »Wende« werden hier zum Motor des Erzählens. Ängstlich und oft genug ratlos reagieren die Figuren auf den politischen Umbruch und versuchen, sich in den neuen Verhältnissen zurechtzufinden. Ohne Beschädigungen überstehen sie die »Wende« nicht. Die kurzen Erzählpassagen – überwiegend in Rollenprosa verfasst – stehen für sich, weisen aber auch Bezüge untereinander auf. Erst allmählich fügen sich für den Leser die Teile zu einem Ganzen. Diese programmatische Erzählhaltung des Autors korrespondiert mit seiner Sicht auf die Verhältnisse. Es braucht Geduld, um sich Zusammenhänge erschließen und sich ein Urteil bilden zu können. In Schulzes Roman *Neue Leben* (2005) braucht der Leser neben Geduld auch eine gewisse Skepsis, denn der Autor stellt Enrico Türmer als eine zwielichtige Figur vor. Ihm darf man ebenso wenig glauben wie dem fiktiven Herausgeber der Briefe von Enrico Türmer. Im Text stößt man auf Sätze wie: »Natürlich sind die Details unwichtig.« Oder: »Aber so ist es nicht gewesen.« Enrico berichtet seinem Freund Johann von den Ereignissen im Frühjahr 1990, als er an einer aus der Bürgerbewegung hervorgegangenen Zeitung arbeitet, aus der schnell ein Anzeigenblatt wird. Es finden sich verschiedene Hinweise auf den Fauststoff: Enrico zeichnet seine Briefe mit Heinrich; ein seltsamer, an Mephisto erinnernder Herr namens Barrista erscheint mit einem Hund, der geradezu

wölfisch aussieht, und schließlich findet auch Hanns Eislers *Faustbuch* Erwähnung. Vor diesem bedeutungsvollen Hintergrund entwickelt Schulze Ereignisse aus der ›Wendezeit‹, wobei Enrico ebenso wie die anderen Figuren ständigen Versuchungen ausgesetzt ist und Barrista eine durchaus teuflische Rolle spielt. Enrico wird schließlich ›türmen‹: Er verschwindet. Zurück bleiben aufgetürmte Probleme, die in einer Gesellschaft, die sich nicht in Ost und West teilt, der Lösung bedürfen.

Katja Lange-Müller

Der Osten ist verschwunden und der alte Westen hat sich nach dem Mauerfall verändert. Davon handelt Katja Lange-Müllers (geb. 1951) Roman *Böse Schafe* (2007). In der Geschichte sind eine Matratze, eine Palme, ein Bademantel und der Titel *Waiting for the sun* der legendären Rockband *The Doors* bedeutend. Zwei Gestrandete, Harry und Soja, lernen sich kennen. Sie kommt aus dem Osten, er aus einem Knast im Westen. Beide heißen Krüger, und sie finden auf einer Matratze zueinander. Nichts scheint zwischen Soja und Harry zu stehen. Alle widrigen Umstände sind beseitigt, und sie könnten sich der gegenseitigen Findung hingeben. Aber irgendwie geht das Wunder nicht auf, was Soja auf die Palme bringt. Insbesondere Soja hat Lust auf mehr, doch absolute Lusterfüllung kann ihr Harry nicht bieten. Und dafür gibt es sehr einleuchtende Gründe, denn er ist HIV-positiv. Die Liebesgeschichte, die Katja Lange-Müller erzählt, gleicht einer Inselglückseligkeit. Doch weder der Westjunkie noch die Schriftsetzerin ahnen, von welcher Welle die Insel Westberlin am 9. November 1989 erfasst wird. Man kann *Böse Schafe* als Fortsetzung von Lange-Müllers Roman *Die Letzten. Aufzeichnungen aus Udo Posbichs Druckerei* (2000) lesen, der von Setzern in einer privaten Druckerei in der DDR handelt. Lange-Müllers Aufmerksamkeit gehört skurrilen Gestalten: Manfred hat eine Bewusstseinsspaltung, Willi lässt geheime Texte kursieren und Fritz hatte einst einen Zwillingbruder in der Leiste. Alle drei zeichnen sich durch anarchistische Züge aus. In Posbichs Druckerei haben sie ihre Nische gefunden, bis sich der Inhaber in den Westen absetzt.

Katja Lange-Müller übersiedelte 1984, Wolfgang Hilbig (1941–2007) 1985 in den Westen. Auf Hilbigs Beerdigung warf sie dem Dichterkollegen und Freund neben Blumen ein Brikett ins Grab. Mit dieser Beigabe erinnerte sie daran, dass Hilbig lange Jahre in der DDR als Heizer arbeiten musste und nur neben seiner harten körperlichen Arbeit Zeit zum Schreiben fand. Mit Hilbigs Tod haben die Deutschen einen ihrer bedeutendsten Dichter verloren. Seine Prosa zeichnet sich durch eine einzigartige sprachliche Eleganz aus. Kein anderer hat so vollendet von geschundenen Landschaften zu erzählen gewusst wie Hilbig, dem Schönheit nie Selbstzweck war. Die Funken, die er aus der Sprache schlägt, besitzen eine starke Leuchtkraft, so dass Konturen von apokalyptisch anmutenden Geschichtslandschaften sichtbar werden. Franz Fühmann bezeichnete die Gegenden, in denen Hilbigs Texte spielen, als »Latrinlandschaften«, die nach der Würde der Gattung Mensch fragen. In seiner Erzählung *Alte Abdeckerei* (1991) wird die Abdeckerei zu einer Metapher. Eine im Auflösungsprozess befindliche Landschaft weist Spuren von Vernichtung auf. Hilbigs Perspektive ist der Blick von unten. Wie der Ich-Erzähler in *Die Weiber* (1987) schaut er aus vergitterten Kellern von unten nach oben. Der schreibende Arbeiter Hilbig kam in der DDR zwar den Vorstellungen der Kulturoffiziellen nahe. Doch in seinen Texten unterlief er die Regeln des sozialistischen Realismus. Bis auf *Stimme, Stimme* (1983) konnte keines von Hilbigs Büchern in der DDR erscheinen. Er debütierte 1979 mit dem Gedichtband *Abwesenheit* in der Bundesrepublik, in die er nach seiner Verhaftung durch die Staatssicherheit und einer Gefängnisstrafe



Wolfgang Hilbig

»Bleiben will ich, wo
ich nie gewesen bin.«
(Th. Brasch)

übersiedelte. Nicht gegangen zu sein, ist ein entscheidendes Problem des Schriftstellers Waller in Hilbig's Erzählung *Die Kunde von den Bäumen* (1994). Hilbig entwirft eine Figur, die vor 1961 nicht in den Westen geflüchtet war und nach dem Mauerbau versucht, in der DDR die Fühler in die Wirklichkeit auszustrecken. Doch dabei greift Waller ins Leere. Er sucht nach seinem Platz und als Schriftsteller nach seinem Text. Als Flüchtender hat er jeglichen Halt verloren, bis er in der Asche, bei denen, die den Müll entsorgen, zu sich und seinem Text findet. Hilbig, der 1989 den Ingeborg-Bachmann-Preis und 2002 den Georg-Büchner-Preis erhielt, wurde vertrieben aus dem einen Land und konnte nicht ankommen in dem anderen. Die Erfahrung, dass Gesellschaften Provisorien sind, teilte er mit der zentralen Figur seines Romans *Das Provisorium* (2000). Der östliche Teil Deutschlands nahm dem Schriftsteller C. die Luft zum Atmen, doch trotz großer Hoffnungen und Anstrengungen gelingt es ihm nicht, im anderen Teil des Landes heimisch zu werden. Zerrieben zwischen den beiden Teilen Deutschlands gelingt es der Romanfigur nicht, alte Bindungen abzuwerfen bzw. neue zu knüpfen. In endlosen Alkoholexzessen, gequält von Schreibhemmungen, ist der Schriftsteller C. ein Heimatloser. Was Hilbig bei diesen Suchbewegungen gelingt, ist der Entwurf eines Bildes moderner Unbehaustheit. C. taumelt durch eine Welt, die ihm keinen Halt bietet. Die Figur, die Hilbig C. nennt, hat in seiner Prosa Vorläufer. Auch in dem Roman *Eine Übertragung* (1989) führt ein gewisser C. ein Doppelleben. Eine weitere Begegnung mit C. gibt es in dem Roman »Ich« (1993).

Verschwunden Geglauhtes taucht wieder auf

Konnte man literarische Texte erwarten, in denen die ›Wende‹ thematisiert wird (auch wenn dazu zeitliche Distanz notwendig war), so überrascht die besondere Aufmerksamkeit, die nach 1989 der untergegangenen DDR zuteil wird. Es hat den Anschein, als würde die eigentliche »Geschichte der DDR-Literatur erst jetzt beginnen«, als wäre der »Altweibersommer der ostdeutschen Literatur« (I. Radisch) angebrochen. Offensichtlich ist es nach der ›Wende‹ möglich, ein Bild der DDR aus ganz verschiedenen Blickwinkeln zu entwerfen und sich dabei unvoreingenommen mit einem Gegenstand zu beschäftigen, an dem sich unterschiedlichste Themen entwickeln lassen. Der Begriff ›Wendeliteratur‹ kann auch im Hinblick auf jene Texte angewendet werden, »die das Leben vor und nach der ›Wende‹ aus der Perspektive der Nachwendzeit reflektieren«, auch wenn die ›Wende‹ nicht ausdrücklich thematisiert wird (E.Th. Grub).

In Rückblicken, die sich wie Erinnerungsdiskurse lesen, setzt sich Monika Maron (geb. 1941) mit der DDR-Vergangenheit auseinander, wobei sie die Verwerfungen des politischen Systems zeigt. In *Stille Zeile sechs* (1991) fasst Rosalind Pollkowsky den Entschluss, nicht mehr für Geld zu denken. Die Historikerin, die an einem Institut arbeitet, das die proletarische Bewegung in Sachsen und Thüringen untersucht, verweigert dem System ihren Kopf und will nur noch Arbeiten übernehmen, bei denen sie den Kopf nicht benutzen muss. Doch der Kopf meldet sich immer wieder, als sie die Memoiren des Altkommunisten Beerenbaum notiert. Sie kann dessen geschöntes Lebensresümee nicht widerspruchlos hinnehmen. Als sie anfängt, ihren Kopf zu benutzen, um Beerenbaums Lügen zu entzaubern, stößt sie ihn vor den Kopf und trifft ihn ins Herz. Was sie sagen musste, lässt ihn verstummen: Beerenbaum stirbt an Herzversagen. Rosalind Pollkowsky (bekannt aus dem Roman *Die Überläuferin*, 1986) muss nicht nur den Kopf verweigern, sondern dem



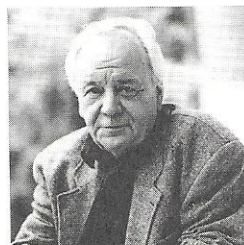
Monika Maron

System auch die Hand entziehen. Vor diese Entscheidung ist sie auf Beerenbaums Beerdigung gestellt. Beerenbaums Tod steht stellvertretend für den Untergang des Systems, das zusammenbrach, als es sich den drängenden Fragen und Ansichten der Nachgeborenen stellen musste. Als Wunder erlebt Johanna in dem Roman *Endmoränen* (2002) die ›Wende‹. Es ist das Ende einer Eiszeit, wie es der Titel deutlich macht. Das anfängliche Glücksgefühl nach 1989 weicht jedoch zunehmend der Einsicht, dass sie bei der Freude darüber, was sie hinter sich lassen konnte, vergessen hat, neu anzufangen. Der Frage, was es mit dem Glück auf sich hat, geht Monika Maron auch in dem Roman *Ach Glück* (2007) nach. Wiederum stehen – wie bereits in *Endmoränen* – Johanna und Achim im Zentrum der Handlung. Sie sind in der Nachwendzeit angekommen. Allerdings passiert im Leben der inzwischen vierundfünfzigjährigen Johanna nicht sehr viel, bis eines Tages Igor und wenig später ein Hund in ihr Leben treten.

Einen nüchternen Blick zurück wirft Christoph Hein in seinem Roman *Landnahme* (2004). Es ist die Fortsetzung der in *Horns Ende* (1985) begonnenen Chronik über die »niederträchtigen und bössartigen Handlungen« der Bürger von Guldenberg. Die Geschichte von Bernhard Haber, Sohn von Vertriebenen, erzählt Hein vor dem Hintergrund der Ermordung von Bernhards Vater. Fünf Personen erinnern sich an den Außenseiter Bernhard. Er ist nach 1989 ein angesehener Bürger Guldenbergs. Die Stadt hat ihn verändert, aber er passt gut zu den Bürgern. In *Frau Paula Trousseau* (2007) wendet sich Hein erneut dieser Zeit zu. Diesmal richtet er sein Hauptaugenmerk auf die Malerin Paula, die sich fragt, ob sie sich im Leben vielleicht »umsonst angestrengt« hat. Niemand will ihren Nachlass haben, man interessiert sich nicht für sie, für eine Frau, die, ausgestattet mit künstlerischem Talent, ihre einstigen Ideale aufgab.

Das historische Phänomen der Wiedervereinigung hat nicht nur Schriftsteller mit Ost-Sozialisation fasziniert. Ausgehend von der Erfahrung der Teilung erzählt Jürgen Becker (geb. 1932) in *Aus der Geschichte der Trennungen* (1999) von den Möglichkeiten, in Landschaften der Kindheit Verlorengesagtes wiederzufinden. Nach der ›Wende‹ sind ihm diese Gegenden wieder zugänglich und konfrontieren ihn nicht nur mit seiner Biographie, sondern auch mit der Geschichte. Das vom Autor entworfene Handlungsgeschehen setzt die Aufhebung von Grenzen voraus. Einheit aber vermag er nicht zu entdecken – Trennungen bestehen weiterhin. Becker leistet in diesem Roman wie auch in der Erzählung *Der fehlende Rest* (1997) Erinnerungsarbeit. In den erzählerischen Zeitreisen, die er unternimmt, tastet er sich an verschüttete Schichten der Vergangenheit heran. Er sucht nach Zeichen und Spuren, die im Verborgenen liegen. Erinnern ist auch das zentrale Thema in *Schnee in den Ardennen* (2003), in dem Robert Capas Bild *Winterkämpfe* bedeutend ist. Becker nimmt ein Bild zum Anlass, um über das Erinnern nachzudenken. An den Rändern, wo sich Faktisches mit Mutmaßungen mischt, fransen die Erinnerungen aus. Welche Beobachtungen Spuren im Gedächtnis hinterlassen haben, erkundet Becker in *Die folgenden Seiten. Journalgeschichten* (2006). Ausgehend von Wahrnehmungen gilt seine Aufmerksamkeit dem Erinnerten und dem fehlenden Rest. Becker erkundet die Bereiche des Vergessens und hofft, jene Reste zu finden, gegen die sich das Erinnern sträubt. Dass dabei Arbeit in der Tiefe zu leisten ist, veranschaulicht er in den drei Tankstellen-Gedichten, die sich in dem Band *Dorfrand mit Tankstelle* (2007) finden. Tankstellen verwahren unterirdisch, was getankt werden soll. Das Verborgene – Aufgabe des Erinnerns – ist erst von Nutzen, wenn es nach oben geholt und gebraucht wird.

Ende der Eiszeit



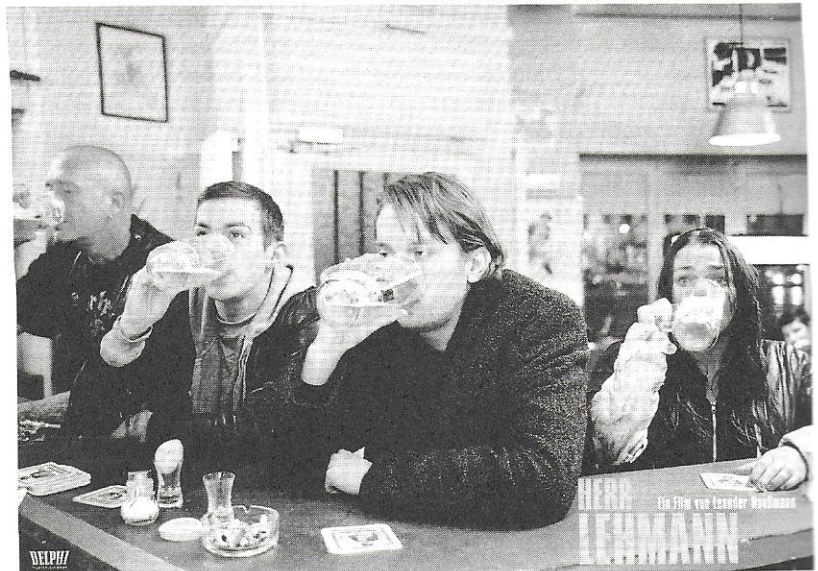
Jürgen Becker

Grenzüberschreitungen

An die Nacht, als die Mauer fiel, erinnert Thomas Hettche (geb. 1964) in seinem Roman *NOX* (lat. Nacht), der 1995 erschien. Hettche erzählt die Geschichte einer jungen Mörderin, die in das Gewimmel der vor Freude taumelnden Stadt eintaucht. Das Niederreißen der Grenze zwischen Ost und West korrespondiert mit einem Kriminalfall. Bei diesem Fall wird eine andere Grenze überschritten, die zwischen Leben und Tod. In *Woraus wir gemacht sind* (2006) begleitet Hettche Niklas und seine Frau Liz nicht durch Berlin, sondern er führt sie nach New York. Erneut erzählt er eine Kriminalgeschichte vor dem Hintergrund der Zeitgeschichte. Einen Roman mit deutsch-deutschem Hintergrund hat Michael Kumpfmüller (geb. 1961) mit *Hampels Fluchten* (2000) vorgelegt. Kumpfmüllers Protagonist geht 1962 aus dem Westen in den Osten. Erzählt wird die Lebensgeschichte eines Mannes, der sich als Bettenverkäufer, Lebensmittelfahrer, Volksbuchhändler und schließlich Fahrstuhlfahrer verdingt. Ein »Durchschnittsmensch«, aber ein Liebhaber der Extraklasse, der die Frauen begehrt und das Glück mit ihnen genießt. Im Westen wie im Osten muss er einiges aushalten, und am Ende bleibt von ihm nur ein Notizbuch, das die Namen seiner Geliebten enthält, die sich erinnern werden. Im Untergang Heinrich Hampels nimmt Kumpfmüller das Ende der DDR vorweg.

Wendepunkte jenseits der ›Wende‹

»Das geht mir schon seit Wochen auf die Nerven. Immer, wenn ich den Fernseher anmache: Osten, Osten, Osten. [...] Die Mauer ist offen, was soll das überhaupt heißen, die Mauer ist offen. Der Arsch ist offen.« Diese Beschreibung des Mauerfalls am 9. November 1989 findet sich in Sven Regeners (geb. 1961) Roman *Herr Lehmann* (2001). Das Debüt des Sängers und Texters der Band *Element of Crime* wurde auch erfolgreich verfilmt (2003, Regie: Leander Haußmann). Herr Lehmann kümmert sich zunächst nicht um die innerdeutsche Lage, sondern ihm bereitet der angekündigte Besuch seiner Eltern ernsthafte Probleme. Doch dann wird der Ignorant nachdrücklich mit der politischen Situation des geteilten Deutschland kon-



Szene aus dem Film
»Herr Lehmann« von
Leander Haußmann
(2003).

frontiert. Denn Schuld daran, dass sein Verhältnis mit Katrin zerbricht, haben die Zollbehörden der DDR. Regeners zentrale Figur hat keinerlei Ambitionen, er will nichts. Die Vorgeschichte der Lehmann-Figur bietet Regeners Roman *Neue Vahr Süd* (2004).

Während Regener Herrn Lehmann in Bremen und später in Berlin-Kreuzberg verortet, spielt Wilhelm Genazinos (geb. 1943) Roman *Mittelmäßiges Heimweh* (2007) in Frankfurt am Main. Seit *Abschaffel. Eine Trilogie* (1977) ist Genazinos Vorliebe für skurrile Helden bekannt. Spätestens seit *Ein Regenschirm für diesen Tag* (2001), *Eine Frau, eine Wohnung, ein Roman* (2003) und *Die Liebesblödigkeit* (2005) gilt der BÜchner-Preisträger des Jahres 2004 auch als Spezialist für alltägliche Apokalypsen. Seine Figuren, angelangt an Wendepunkten ihres Lebens, sind vom Verschwinden bedroht. Doch dagegen begehren sie nur mäßig auf. Zeichen allmählichen Verschwindens registriert Herr Rotmund in *Mittelmäßiges Heimweh*. Als er sich das Fußballspiel zwischen Tschechien und Deutschland während der Europameisterschaft in einer Gaststätte anschaut, sieht der Dreundvierzigjährige plötzlich sein Ohr unter einem Tisch liegen. Doch Herr Rotmund weiß sich mit Unvorhergesehenem zu arrangieren. Auch als er später seinen kleinen Zeh verliert, ist er nicht übermäßig irritiert, denn er hat gelernt, mit Verlusten umzugehen. Die Katastrophe hat keine Signalwirkung, sie wird vielmehr umstandslos in den Alltag integriert. Rotmund ist ein Beschädigter unter Beschädigten – um ihn herum Versehrte. Genazino folgt einem Sonderling, der in den Tiefen des Büros gelegentlich von einem »Verlassenheitsgefühl« erfasst wird. Seine Groteske weist tragikomische Züge auf.

Wilhelm Genazino

Das Politische tangiert Regeners und Genazinos Figuren nur wenig. Darin weisen sie Parallelen zu den Protagonisten auf, die im Mittelpunkt von Judith Hermanns (geb. 1970) zweitem Erzählungsband *Nichts als Gespenster* (2003) stehen. Das Buch wurde verfilmt (Regie: Martin Gypkens) und kam 2007 in die Kinos, konnte aber nicht wie *Herr Lehmann* Kultstatus erlangen. Judith Hermann debütierte 1998 mit dem Erzählungsband *Sommerhaus, später*. Häufig spielen ihre Erzählungen im Dämmerlicht. Das Halbdunkel passt zu einer empfundenen Leere und verleiht ihren Geschichten eine eigenartige, beinahe bedrückende Stimmung. Ihre Figuren werden von einer merkwürdigen Müdigkeit erfasst. Sie ahnen, dass ihr Leben vielleicht ganz unspektakulär zu Ende gehen könnte. Das sorgt für leises Erschrecken und für mehr Verwunderung als ein onanierender Italiener in einem Café. Die Figuren würden sich gern spüren, aber sie haben die Hoffnung verloren, dass sich so etwas wie ein erfülltes Leben noch ereignen könnte. Sie sind eigenartig gebremst in ihren Ansprüchen und haben gelernt, ihre Wünsche zu verstecken. Nun versuchen sie, möglichst unbeschädigt durchs Leben zu kommen.

Judith Hermann

Die Figuren von Judith Hermann sind mit der Frage konfrontiert, die in der Erzählung *Wie weiter* (2006) von Angela Krauß (geb. 1950) im Titel aufgerufen wird. Die Texte der Bachmann-Preisträgerin von 1988 sind voller Geheimnisse. In *Wie weiter* hebt sie Geschichten wie Mikadostäbchen auf. Durch Erinnerungsarbeit will sie Geschichte in den Griff bekommen und sie im Greifen, begreifbar werden lassen. Während aber für das Mikado-Spiel ein unbeweglicher Untergrund erforderlich ist, ist der Boden, auf dem Krauß ihre Geschichten findet, in ständiger Bewegung. *Wie weiter* versteht die Autorin als Fortsetzung der 2005 erschienenen Erzählung *Weggeküßt*, in der eine mit dem Grenzenlosen konfrontierte Erzählerin nach Koordinaten sucht, die ihr Halt geben könnten. Immer wieder versuchen die Figuren sich zu orientieren, was ihnen angesichts permanent sich verän-

Angela Krauß

dernder Bedingungen nicht gelingen will. Bemüht, die Bedingungsgefüge zu erkunden, erweisen sich die Figuren als nicht kompatibel. Sie büßen an Sicherheit im eigenen Auftreten ein und geraten ins Schlingern und Schwanken. Es sind die vielfältig verwendeten Bewegungsmetaphern, die einer Erzählung wie *Sommer auf dem Eis* (1998) eine vielschichtige Bedeutungsdimension verleihen.

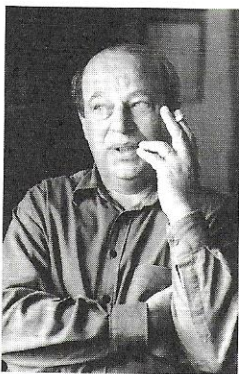
Vor der Frage, wie es weiter geht, stehen auch die beiden Brüder Liam und Pad in Christoph Ransmayrs (geb. 1954) Buch *Der fliegende Berg* (2006). Ransmayrs Roman gleicht einem Langgedicht. Seine Geschichte einer Bergbesteigung ist die Geschichte einer Verirrung. Angekommen in der archaischen Welt, entwickeln die beiden Brüder sehr unterschiedliche Vorstellungen davon, wonach zu streben im Leben sinnvoll ist. Während Liam dem Höhenrausch verfällt, findet sein Bruder in der Liebe zu Nyema Erfüllung. Ransmayr konfrontiert seine Figuren mit Extremsituationen und macht ihnen Entscheidungsdimensionen deutlich. Ihnen wird erst durch Verlust bewusst, was sie verloren haben. Die Haltsuchenden müssen lernen loszulassen.

Ein Flüchtender ist auch Ernst Lustig. Aber Steffen Menschings (geb. 1958) Held flüchtet in *Lustigs Flucht* (2005) nicht in die raue Welt der Berge, sondern er verschanzt sich in seiner Wohnung. Anders als der Protagonist in *Jakobs Leiter* (2003), er ist ein Süchtiger nach Büchern, Menschen und Geschichten, sucht Lustig nur Ruhe. Er begibt sich in die innere Emigration, weil er hofft, er könnte endlich seine Schiller-Biographie beenden. Doch in unruhigen Zeiten ist Ruhe nur schwer zu finden. Obwohl die Wirklichkeit in Lustigs Leben in Form von immer neuen Unglücken einbricht, trifft sie auf einen Widerspenstigen, der es gelernt hat, sich auch in schier ausweglosen Situationen zu behaupten. Lustig versteht es, sich auf die Widrigkeiten seinen Reim zu machen. Menschings Roman zeichnet sich durch entlarvende Komik aus, denn seine zentrale Figur ist absurd wie die Verhältnisse, in denen sie sich behaupten muss.

Sprachexkursionen in zerklüftete Landschaften

Autoren wie Kurt Drawert, Reinhard Jirgl, Michael Lentz, Gert Neumann und Peter Weber knüpfen mit ihren Texten an die Traditionen der literarischen Moderne an, indem sie mit den grammatischen Sprachregeln brechen und herkömmliche Erzählverfahren unterlaufen. Die Auseinandersetzung mit der Sprache ist untrennbarer Bestandteil des Erzählens. Gert Neumann (geb. 1942), der seine Texte in der DDR nur in inoffiziellen Zeitungen veröffentlichen konnte, nutzt sprachliche Ausdrucksmöglichkeiten, die sich bewusst von einer durch Herrschaftsdiskurse geprägten Sprachgewalt unterscheiden (*Die Schuld der Worte*, 1979/1989; *Elf Uhr*, 1981/1990). Neumann wurde 1969 vom Literaturinstitut in Leipzig relegiert und gleichzeitig aus der SED ausgeschlossen. Seit dieser Zeit führte ihn die Staatssicherheit als »operativen Vorgang« und setzte eine ganze Gruppe informeller Mitarbeiter auf ihn an. Franz Fühmann, der bedeutende Mentor der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, bezeichnet Neumann als »den bedeutendsten Schriftsteller (ganz ohne Phrase), den die DDR, nein, den wohl der deutschsprachige Raum besitzt«. Der Titel des Romans *Die Klandestinität der Kesselreimiger* (1989) ist programmatisch. Das »Klandestine« verweist auf Geheimbünde. Die notwendige Arbeit findet im Untergrund, in der Abgeschiedenheit statt. Er deutet aber auch auf den geheimen Urgrund der Sprache hin, die sich gegenüber herrschenden Sprachrestriktionen verschließt, sich von ihnen ab-

Widerständiges Sprechen



Gert Neumann

wendet und im Gegenentwurf zu einem Sprechen findet, das Einspruch erhebt gegen ein die Wirklichkeit verfehlendes Sprachgebaren. Neumann findet aus der Distanz zum herrschenden Sprachmissbrauch zu einer widerständigen Sprache, die sich nicht an einem »Gegen« abarbeitet, sondern auf das der Poesie Eigentliche verweist. »Klandestines Schreiben ist Überlebensmittel gegen krankhafte Verhältnisse [...]. Letztlich geht es darum, eine Möglichkeit für das Unsagbare zu finden« (A. Grunenberg). In *Die Klandestinität der Kesselreiniger* diskutiert Neumann, ob und wie es gelingen kann, einen inneren Raum vor den außen herrschenden Machtstrukturen zu bewahren. Ein – wie es im Untertitel des Buches heißt – »Versuch des Sprechens«. Der sprachkritische Ansatz, dem sich Neumann verpflichtet fühlt, reicht von Kleists Abhandlung *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* (1805/1806) über Hugo von Hofmannsthal's *Brief des Lord Chandos* (1902), Walter Benjamins *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916) bis zu den sprachkritischen Überlegungen Ingeborg Bachmanns.

*Versuche, das
Unsagbare zu sagen*

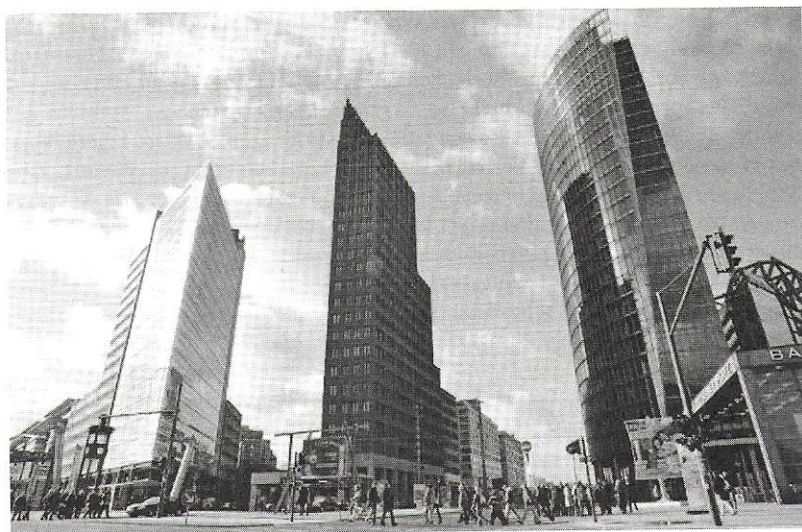
Reinhard Jirgl (geb. 1953), der nicht zu den ›Szeneschriststellern‹ des Prenzlauer Bergs gehört, verwendet Sprache wie ein Material, das es zu bearbeiten gilt. Er hat ein originäres System von sprachlichen Zeichen entwickelt und hält sich nicht an die gültigen Vereinbarungen der Orthographie und Grammatik. Seine Texte irritieren allein durch das Textbild. Jirgl empfindet es als »unzureichend« und »unlauter, [...] die Bedeutung von Texten, auch die politische, allein im Bereich des Inhalts dieser Texte zu suchen und durch ihn allein transportieren zu wollen. Die Netze der Inhalte sind infolge ihrer Beliebigkeit viel zu weitmaschig, um als Gradmesser für Bedeutung allein fungieren zu können.« In seinen Texten tauchen labyrinthische Landschaften auf, die vom Vergehen gezeichnet sind. Bereits in seinem Debüt *Mutter Vater Roman* (1990) konfrontiert er seine Leser mit Fragmenten, die aus einem Strom von Bildern herausgefiltert sind. Die Handlungen seiner Texte sind im deutschen Alltag angesiedelt. »Mangels größerer Gegner hat Jirgl sich auf den Alltag eingeschossen«, so Heiner Müller über das poetische Anliegen des Autors. Zur ›Wende‹ lagen sechs fertige Manuskripte vor, die in der DDR nicht erscheinen konnten. Noch 1990 erschien *Überich. Protokollkomödie in den Tod*, ein Jahr später *Im offenen Meer* und 1993 *Das obszöne Gebet. Totenbuch*. Es folgte 1995 mit *Abschied von den Feinden* ein Roman, in dem das Leiden an der deutschen Vergangenheit thematisiert wird, der aber auch als Lagebericht zum Stand der Wiedervereinigung gelesen werden kann. In vielfachen Brechungen erzählt Jirgl von Trennungen, die im Privaten wie im Gesellschaftlichen verlaufen und von einer Rückkehr, die keine Heimkehr ist. Das Wort ›Leidensgeschichte‹ ist ein Topos in der Literatur, aber keiner buchstabiert ihn so wie Jirgl. Sein Roman ist ein »Bestiarium – und eine literarische Variante zu Picassos kolossalem *Guernica*-Gemälde. [...] Eine beklemmende DDR- und Nachwendezeitallegorie« (J. Hörisch). Von expressiver Wucht und Wortgewalt ist auch sein Roman *Hundsnächte* (1997), in dem der Autor eine apokalyptische Landschaft entwirft; topographisch verankert im Berlin der 1990er Jahre, einer Stadt, die als Abraumgelände nichts vom modernen Glanz einer Metropole hat, sondern einem Schreckensszenario gleicht. Jirgls Protagonisten sind gestrandete Existenzen, die sich in unterschiedlichen Phasen des Verfalls befinden. Sie tauchen als lebende Tote auf, die jede Hoffnung aufgegeben haben. Von diesen letzten Stadien des Alleinseins berichtet Jirgl. Bezeichnend für seine Figuren ist die Unfähigkeit zur Kommunikation. Davon handelt auch sein 2000 erschienener Roman *Die atlantische Mauer*, der die »unerschütterliche

Reinhard Jirgl

*Aufmerksamkeit für
die Schattenseiten*

Lebende Tote

»Die neu erbauten Konkurs-Ruinen des Metropolenwahns, raunend in pompöser Rüstung.« – Der neue Potsdamer Platz in Berlin in der Perspektive des Protagonisten in Reinhard Jirgls Roman *Abtrünnig*.



Schäbigkeit des Seins« (S. Barck) vorführt. Heiner Müller sieht in Jirgl einen Autor, der sich »gegen den verordneten Flachkopfoptimismus« wendet und sich mit den »Kellern (auch den individuellen), nicht den Fassaden« beschäftigt. Jirgl beschreibt intensiv und unbestechlich kalte Zustände, soziale Gefrierräume – Eiszeit als Daueratmosphäre der Gegenwart.

Kälte und Missgunst, Schmach und Verletzungen erfahren Johanna, Hanna, Anna und Maria in Jirgls Roman *Die Unvollendeten* (2003). Die Apokalypse der Vertriebenen endet nicht 1945, sondern sie setzt sich fort. Der zeitlich bis in die Nachwendejahre reichende Roman ist ein Epochenaufriss. Er zeigt Menschen, die unterwegs sind, getrieben von der vergeblichen Hoffnung, eine Heimat zu finden. Von Figuren, die Grenzen überschreiten, erzählt Jirgl in *Abtrünnig* (2005). Der im Berlin der Jahrtausendwende spielende Roman handelt von Flüchtlingen, die wie Abtrünnige ihre Heimat verlassen und die Seite wechseln. Verachtung macht sich unter ihnen breit, und es kommt zu Übergriffen, weil die Verlorenen nach den wenigen Fleischtopfen greifen. Es heißt Abschied nehmen von Vertrautem.

Mühsamer Abschied

Abschied nimmt auch der Protagonist in Kurt Drawerts (geb. 1956) Roman *Spiegelland* (1992). Um sich von der Vätergeneration und der Generation seines Großvaters lossagen zu können, muss er sich der Vergangenheit stellen. Dieser Prozess verläuft mühsam und ist begleitet von grenzenlosem Unverständnis. Das Vorhaben des namenlosen Ich-Erzählers, der sich von den Fesseln seiner Herkunft befreien will, erweist sich als schwierig, weil das eigentlich verschwundene Land, die DDR, sich mit ihren Begriffen in der Biographie des Erzählers festgekrallt hat. Um sich aus dieser Umklammerung lösen zu können, ist es notwendig, die »Worte der Herkunft« zu verlernen, sich der Sprache der Väter zu entziehen. Vor dem Erzähler steht die Aufgabe, die verordneten Bilder, die die Wirklichkeit entstellten, aus dem Gedächtnis zu löschen. Dazu muss er mit der Generation des Großvaters und des Vaters radikal brechen. Drawerts radikal vorgetragene Abrechnung, die durchsetzt ist von Zweifel, lässt am Schluss offen, ob es gelingen kann, Herkunft und somit auch Sprache hinter sich zu lassen. Der Roman handelt vom Aufbegehren gegen die Macht und den Versuchen zu widersprechen, um sich aus dem Sklavenboot einer verordneten Sprache zu befreien. Für Dra-

wert scheint es nur möglich zu sein, göltiges Sprechen zu retten, indem permanent versucht wird, sich festgefügt Sprachräumen zu entziehen.

Zu den Auffälligkeiten der Prosa von Michael Lentz (geb. 1964) gehört es, dass er die von ihm ausgeschrittenen Sprachräume, bevor er sie gelegentlich ins Extreme treibt, zunächst auslotet. Die Ernsthaftigkeit, mit der er diese Aufgabe angeht, führt ihn mitunter dahin, das Absurde an bestimmten Zuständen und Daseinsweisen herauszuarbeiten. »Die sprache erzog ich mir zum seismografen«, sagt Lentz, der für den Band *Muttersterben* (2001) im selben Jahr den Ingeborg-Bachmann-Preis erhielt. Lentz spürt dem Phänomen von Vergänglichkeit nach und fragt zugleich, was bleibt, wenn ein Mensch geht. Er muss den Tod anerkennen, aber er erhebt Einspruch gegen das gleichzeitig einsetzende Verschwinden von Erinnerungen. Das Verschwinden der Mutter hinterlässt ein Loch, das auf eine zurückgebliebene Leere hinweist. Michael Lentz spricht vom »sprachloch«, das sich mit dem Verschwinden einer vertrauten Person auftut und Sprachlosigkeit bewirkt. Auf der Suche nach dem, was verloren ging, unterliegt das Erinnern allerdings Störungen, weil Worte fehlen. Nach Worten sucht auch der Ich-Erzähler in Lentz' Roman *Liebeserklärung* (2003). Er denkt über die Gründe für das Scheitern einer Liebe nach. Lentz durchmisst den Raum zwischen Absenz und Präsenz, der voller Fallen ist, und durch den sich Grenzen ziehen, die es zu überschreiten gilt. Auf der »Geschlechterkampfrümmerwiese«, über der sich ein »Liebesgwitter« entladen hat, bleibt ein Ich zurück, das sich fragt, warum sein Lieben scheitert. Bei dem Versuch, aus einer Liebe zu verschwinden, weil er in einer neuen ankommen will, bleibt er buchstäblich auf der Strecke.

Wie Lentz ist auch Peter Weber (geb. 1968) Musiker. Weber, der mit *Der Wettermacher* (1993) debütierte, kennt sich mit sprachlichen Verwirrspielen aus. Er legt Wert auf Satzmelodien und Klang. Der passionierte Reisende, als der sich Weber in *Bahnhofsprosa* (2002) zu erkennen gibt, kommt auch in dem Roman *Die melodielosen Jahre* (2007) nicht los von Bahnhöfen, Hochgeschwindigkeitszügen und Zugrestaurants. Die zentrale Figur Oliver reist gern. Probleme hat Oliver nur mit dem Bleiben. Durch das ständige Unterwegssein fängt dieser Ruhelose Impressionen von deutschen und europäischen Großstädten ein, die sich durch surreale Verfremdungen auszeichnen. Weber sucht nach Sprachresten, die zu verschwinden drohen und findet neue Sprachfügungen, die seine Phantasie beflügeln. Die Befreiung aus dem Korsett sprachlicher Regelungen verschafft den »Sprachgelenken« jenen notwendigen Freiraum, um Wahrnehmungen in einer ihnen gemäßen Sprache ausdrücken zu können. Webers Schreiben setzt das Vergessen von Vorschriften voraus.

Michael Lentz

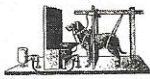
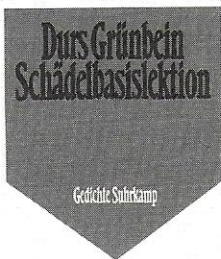
Zwischen »Transit-Poesie« und »Erlebnisdichtung«?

Eine Bilanzierung der deutschen Lyrik an der Jahrtausendwende ergibt interessante Paradoxien. Von einer »zweigeteilte(n) Situation der deutschen Lyrik« (Th. Elm) wird gesprochen. Einer »subjekt- und geschichtslose(n) Transitpoesie« à la Durs Grünbein, Raoul Schrott, Thomas Kling, Barbara Köhler oder Bert Papenfuß stehe eine *Ars poetica* gegenüber wie sie u. a. Ulla Hahn in ihrem Band *Epikurs Garten* (1995) als »Bewußtseinspoesie der alten Art«

Stimmenvielfalt

bekräftigt. Lyriker wie Peter Waterhouse und Kling gelten als »Neo-Experimentelle« und junge Wilde der Poesie. Das Stigma der »expressiven Lyrik« zeigt sich bald schon als »entleerte Kategorie« (M. Braun), ebenso läuft die Suche nach dem Hermetischen im Gedicht ins Leere. Denn neben der facettenreichen Sprachkunst der jüngsten Lyrikergeneration, die sich oft als Präsentation des Augenblicks zu erkennen gibt und sich der Dekonstruktion von Sprachstrukturen widmet, gibt es weiterhin eine Vielzahl von Gedichten, in denen der Blick auf Geschichte, Landschaften und die sog. klassischen »Existentialien« (Liebe, Trauer, Kindheit, Alter, Tod) dominiert (Günter Kunert, Friederike Mayröcker, Ernst Jandl, Sarah Kirsch, Hilde Domin, Hans Magnus Enzensberger, Helga M. Novak). Wird einerseits der Verlust des lyrischen Ich beklagt, so ergibt sich andererseits als Gewinn ein »dissoziiertes lyrisches Subjekt« (M. Braun). An der Jahrtausendwende ist eine erfreuliche Heterogenität von Handschriften zu konstatieren, trifft man auf ein wahres »Stimmengewirr«.

Der Lyriker Durs Grünbein (geb. 1962) verortet zu Beginn der 90er Jahre das Konzept seines Schreibens »am Schnittpunkt sehr vieler Stimmen«. Jene Stimmenvielfalt »grollt« in seinem zweiten Gedichtband *Schädelbasislektion* (1991) als »urbane(s) Gemurmel«, in dem sich (Schreib-)Traditionen wie Zeitsprünge ineinanderschoben. Im massiven Geröll der Phraseologien öffentlicher Rede ist er auf der Suche nach den eigenen Klängen und Dissonanzen. Dabei scheint ihm der Schreibende »nur noch punktuell faßbar«. Er ist zum »Transit-Künstler« (»Transit Berlin«) geworden: »Ich bin nicht hier, sagt es. / Ich bin nicht dort«. Grünbeins mit scharfem Skalpell ausgeführte Basislektion setzt am Schnittpunkt von Poesie und Naturwissenschaft mit einem lakonisch vorgebrachten Befund zur menschlichen Existenz ein: »was du bist steht am Rand / Anatomischer Tafeln«. In *Falten und Fallen* (1994) ist die marginale Position eines modernen Ich abgebildet, das von den »Wundrändern her, vom Veto / Der Eingeweide, vom Schweigen / Der Schädel« denkt, schreibt, lebt: »ein Tier / Das den aufrechten Gang übt«. In Grünbeins Gedicht »Aus einem alten Fahrtenbuch« wird die Poetologie des Lyrikers im ästhetischen Spiel des Verschwindens skizziert. Ausgewiesen als fremdes Material, das nach dem »Untergang des Sozialistischen Reiches« im sächsischen Sand entdeckt wird, dient der Fund als Stoff, um sich in Verfremdungspraktiken zu üben. Im Gedichtband *Nach den Satiren* (1999) – den Satiren des römischen Dichters Juvenal verwandt – wird im Gestus der spöttisch-kritischen Widerrede ein »Gesang der Satten« angestimmt. Die Jahrtausendwende zeigt sich dem Dichter, der nie an Utopien interessiert war, als geeigneter Zeitpunkt, um das Unzeitgemäße der Satiren am Verlust der Utopien im Gedicht zu spiegeln. Heiner Müller hatte 1995 in seiner Laudatio anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises an den dreiunddreißigjährigen Grünbein die »Unersättlichkeit seiner Neugier auf die Katastrophen, die das Jahrhundert im Angebot hat, unter den Sternen wie unter dem Mikroskop« als Geheimnis seiner Produktivität gelobt. Seit 2001 hat Grünbein Texte von Aischylos (*Die Perser*, 2001; *Sieben gegen Theben*, 2003) und Seneca (*Thyestes*, 2002) übertragen. Die Arbeit an antiken Stoffen findet erneuten Widerhall in der eigenen poetischen Produktion. Nach den Aufsätzen *Antike Dispositionen* (2005) und *Gedicht und Geheimnis* (2007) stellen die Gedichte in *Strophen für übermorgen* (2007) das Erinnern als Scharnier zwischen Vergangenheit und Zukunft dar. Eine Gesellschaft ohne Gedächtnis würde einem »Schreckbild« (Th. W. Adorno) ähneln oder wie Grünbein in »Hippocampus« fragt



Schutzumschlag

Erinnerung, scheue
 Freundin, welches der Fenster
 Öffnest du heute für mich? [...]

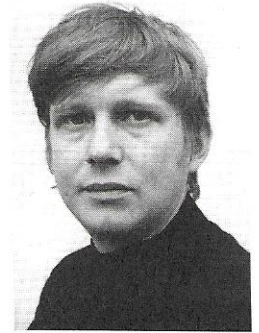
Auch der »Spracharchäologe« und Performancekünstler Thomas Kling (1957–2005) präsentiert mit seinen Gedichtbänden *brennstabn* (1991), *nacht. sicht. gerät* (1993), *morsch* (1996) und *Sondagen* (2002) einen provokanten Zugriff auf den Materialcharakter der Sprache, indem er sich mit stilsicherer Technik in ihr Innerstes begibt. Wie auch Grünbein keiner Bewegung zugehörig, sind Kling Autoren wie Peter Waterhouse, Bert Papenfuß, Friederike Mayröcker, Raoul Schrott, Brigitte Oleschinski oder Barbara Köhler verwandt. »Jedes Gedicht, das ich sagte und schrieb oder schreiben wollte, kam aus einem: Ich kann nicht sprechen; ich habe keine Wörter« (Peter Waterhouse). Der Ekel vor dem »leeren Geröll« (Ingeborg Bachmann) der Syntax, vor der Flut öffentlicher Phrasen und Spruchbänder verbindet sich bei all diesen Lyrikern mit einer unbändigen Lust am Wortschöpferischen. Intellektuell geschult an der Sprach- und Sinnkrise des Fin de siècle – bestens vertraut mit der erkenntniskritischen Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins –, misstrauen sie vorgegebenen Wahrnehmungen und postulierten Sinnmustern. Sie werden zu Kritikern des abendländischen Denkens. Bei Kling verwandeln sich in rasanten Sprach-Bild-Schnitten »mundraum« und »zunge« – als Orte physiologischer Textgenese – in architektonische Räume, in denen sich »polylingual« (»Manhattan Mundraum« aus *morsch*) die Arbeit am »themen-, am textkadaver« (»bläue« aus *nacht. sicht. gerät*) vollzieht:

»Manhattan Mundraum«
 die stadt ist der mund
 raum. die zunge, textus;
 stadtzunge der granit:
 geschmolzener und
 wieder aufgeschmolzener text. [...]

In *Sondagen* schreibt Kling mit »Manhattan Mundraum Zwei« dieses Gedicht fort, in dem nun ein anderes Sinnesorgan im Zentrum steht:

dies ist die signatur
 von der geschichte;
 verwehte wehende unverwehte
 loopende wie hingeloopte
 augn-zerschrift

Wie in einem Palimpsestverfahren lagert Kling Bruchstücke intensivster Beobachtung übereinander, um eine größtmögliche Verdichtung des Materials zu erzeugen. Er zerstört Sinnzusammenhänge, um Details und die elementaren Bestandteile der Sprache zum Vorschein kommen zu lassen und verstellte Sinnhaftigkeit erfahrbar zu machen. Diese Strategien dienen der Archivierung. Einen kritischen Blick entwickelt Kling bei der historischen Sichtung lyrischen Materials. In seinem *Sprachspeicher* (2001) lagern Gedichte vom achten bis zwanzigsten Jahrhundert, die von ihm »moderiert« werden. Von den »Merseburger Zaubersprüchen« bis zu Marcel Beyer, Ulf Stolterfoht und Barbara Köhler spannt sich ein eigenwilliger Bogen, der »vielfältige Sprachwelten, zahlreich in ihren Schichtungen« zeigt und deren Nutzer aufgefordert werden, »sie sprechend zu entziffern«.



Thomas Kling



Barbara Köhler

Die Lyrikerin und Multimediakünstlerin Barbara Köhler (geb. 1959) arbeitet mit ähnlichen Mitteln an der Erweiterung von Sprach- und Denkräumen. Ihrem Debüt *Deutsches Roulette* (1991) folgte 1995 der Band *Blue Box*. Im Titel verweist sie auf ein Instrumentarium, mit dem im Film künstliche Räume erzeugt werden. Interessiert an den Schnittstellen zwischen den Kunstwelten, zeigt sie im Gedicht »Selbänder« (in Korrespondenz zu Paul Celans Gedicht »SELBDRITT; SELBVIERT« aus dem Band *Die Niemandrose*, 1963) wie willkürlich die Grenzen innerhalb der Sprache verlaufen, in denen der Dichter zum Grenzgänger zwischen Machtzentren wird. Auch in Köhlers Gedicht »Entpuppung« wird Celans Gestus aus seiner *Bremer Rede* (1958) reflektiert, wo er vom dialogischen Wesen des Gedichts spricht. Ich (Subjekt), Stimme (Klangkörper) und Wort (Sprache) werden im fortlaufenden Prozess ihrer Rückspiegelung verfremdet. Dabei öffnen sich »ungehörige Räume«, in denen sich Eigenes und Fremdes wechselseitig durchdringen. Das Gedicht als »Erscheinungsform der Sprache« ist auch in diesem Text Köhlers »unterwegs«: »dir entgegen kommt es und geht zwischen uns«. Mit ihren Übertragungen von Gertrude Stein (*Tender Buttons/Zarte knöpft*, 2004) und Samuel Beckett (*Trötentöne/Mirlitonnades*, 2005) hat sie einen neuen Weg eingeschlagen, der mit den »Gesängen« in *Niemand's Frau* (2007) zum ältesten Werk abendländischer Literatur – Homers *Odyssee* – führt. Interessiert an klanglichen Verschiebungen und Versprechern, setzt Köhler in der 3000 Jahre alten Tradierung des Stoffes mit Odysseus' Frau Penelope eine weibliche Stimme als Erzählmedium ein. Die Wortmusik der *Odyssee* inspiriert die einst an der Konkreten Poesie geschulte Lyrikerin zu modernen Gesängen wie »Orpheus: Voicebox«, »Nachtstück: Arrhythmie« oder »Gewebeprobe: Penelope«.

Elke Erb:
Porträtgedicht

Für Barbara Köhler ist die Wortkünstlerin Elke Erb (geb. 1938) eine wichtige Gesprächspartnerin, deren »nicht-instrumentalisiertes Verhältnis zur Sprache« vor allem seit den 80er Jahren in eine ideologiekritische Richtung weist. Adolf Endler bezeichnet sie als »Protagonistin des miniaturhaften Prosa-Gedichts im Sinn Baudelaires und Rimbauds«. In der Tat führt Erb das Genre das Porträtgedichts seit der frühen Poesie und Prosa in *Gutachten* (1975) bis zu *Unschuld, du Licht meiner Augen* (1994) zu beeindruckender Perfektion. Seitdem sie dafür den Erich-Fried-Preis von Friederike Mayröcker überreicht bekam, verbindet beide Dichterinnen ein intensives Lektüre- und Gesprächsverfahren. Erb übt sich in Wortarbeit und lässt die Dinge sprechen, der Weg als Denkfigur und Suchmetapher durchkreuzt ihr Werk. Brigitte Oleschinski (geb. 1955; *Your passport is not guilty*, 1997; *Argo cargo*, 2003; *Geisterströmung*, 2004) urteilt in ihrer Laudatio zur Verleihung des Ida-Dehmel-Preises (1995): »Es ist, als ob man ihre Gedichte, während man sie vorwärts liest, rückwärts verstehen müsste, so wie Erfahrungen.« Auch die Gedichte in *Gänse sommer* (2005), die den Tagebüchern zwischen 1995 und 2003 entnommen sind, verlangen einen reflektierenden und denkenden Leser. In der Symbiose von Poesie und Kommentar entfaltet sich ein reicher Kosmos an Themen. »Grundbegriffe« werden nach ihrem Erkenntnisgehalt abgeklopft, über die Wahrnehmung beim Lesen wird nachgedacht. Erbs Gedichte sind »analytische Parabeln auf das Myzel unseres Alltags im Denken und Fühlen«, meint Ulrike Draesner (geb. 1962; *anis-o-trop*, 1997; *für die nacht geheuerte zellen*, 2001; *Kugelblitz*, 2005). Ihnen liegt ein Prinzip der Dialogizität zugrunde, das zum Gespräch herausfordert (mit Barbara Köhler, Gregor Laschen, Herta Müller). Doch auch von Verlegenheit bei der Wortarbeit ist die Rede, diese erfasst nicht nur den Text-Körper, sondern auch den Körper der Schreibenden (»Anpassung«).

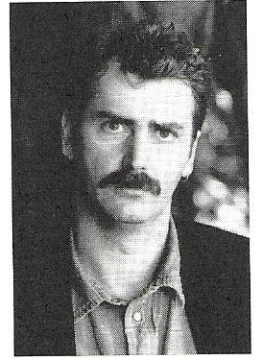
Wenn ich wie eben,
 da ich, in einem Zuge nacheinander,
 von Hölderlin, Mandelstam und Celan lese,
 wegen ihrer Schicksale den Reflex habe,
 die Hände wegzustecken, so dass meine Hände
 um den Körper fahren wie huschende Vögel
 und suchen nach einem Versteck,
 ist das wohl – Anpassung, jene unwillkürliche,
 die man gebraucht, wenn man gewahren will,
 denn nur im Ganzen, gliederlos ganzleibig,
 ist dem zu folgen.

Kurt Drawert nennt sein Begehren am Text: »meinem Körper eine Geschichte zu geben, die eine Kontinuität hat«. In den Gedichtbänden *Zweite Inventur* (1987) und *Wo es war* (1996) ist der Topos des Fremdseins, begleitet von einem moralischen Grundton, von zentraler Bedeutung. Sein »Nirgendwo bin ich angekommen. / Nirgendwo war ich zuhaus« aus »Ortswechsel« wird dennoch nicht im Ton der Klage vorgebracht. Der »Untergang eines Weltimperiums«, das »wie Wasser in einem Spülbecken im Abfluß verschwand«, wird mit der Geschichte des Ich verknüpft: »kommen wir denn tatsächlich / nirgendwo her, sind wir die Nachgeburt / kalter Kriege gewesen, hingefickt lieblos / auf einem Friedhof der Ideologien« (»Tauben in ortloser Landschaft«). In seiner Rede zur Verleihung des Uwe-Johnson-Preises versucht er eine Brücke zwischen dessen »Wanderschaft« und dem eigenen Orts- und Perspektivwechsel zu schlagen, indem er von einer Heimatlosigkeit des Schreibenden im umfassenden Sinne spricht. Die Eindringlichkeit solcher Verse ist im Zusammenhang mit Drawerts *Haus ohne Menschen* (1993) zu lesen, in dem ein Gedächtnis als »begriffslose Landschaft« den Bauplan für die »nächste erbarmungslose, zerstörerische Utopie« abgeben wird. Davon handelt auch das Gedicht »... doch« aus *Wo es war*:

es muß auch eine Hinterlassenschaft geben,
 die die Geschichte des Körpers,
 auf die ich selbst einmal, denn das Vergessen
 wird über die Erinnerung herrschen,
 zurückgreifen kann wie auf eine Sammlung
 fotografierten Empfindens, und die die Geschichte,
 denn das innere Land
 wird eine verfallene Burg sein
 und keinen Namen mehr haben und betreten sein
 von dir als einem Fremden
 mit anderer Sprache, erklärt.

Mit *Frühjahrskollektion* (2002) lädt Drawert zu einer besonderen Modenschau ein. Auf dem Laufsteg werden Gedichte präsentiert, die aus hartem Material sind. Neben Industrielandschaften (»Ich liebe die Industriegebiete«), dem morbiden Zauber Roms und Engeln, die die Landstraße säumen (»Die Engel der Landstraße«), buchstabiert Drawert die »Idylle rückwärts«: »wie ein Film am Anschlag der Rolle«. Dabei kommt es schon vor, dass die »fröhlichen Toten« dem lyrischen Ich zuwinken. In Drawerts Kollektion dominiert das Modell »Aufbruch«, »Abgang«, »Abflug«, denn »kaum wache ich auf, / habe ich schon keine Zeit mehr« (»Keine Zeit«).

Mit seinem Debüt *so beginnen am körper die tage* (1984) begann Gerhard Falkner (geb. 1951) eine Lyrik, die von sinnlichen Partituren und von Melan-



Kurt Drawert



Anne Duden

cholie bestimmt ist. 1989 kündigte er mit *wemut* sein poetisches Verstummen an, das 2000 mit dem »grundbuch« *Endogene Gedichte* wieder aufgehoben wird. Im Nachwort schreibt Falkner: »Die Ankündigung wurde eine Art trademark, sie folgte mir wie dem Orestes die Erynnyen – allerdings nicht mit mythischer Wucht, sondern als notorischer Reflex.« Falkners stilistische Sicherheit, die sanfte Konturen trägt und auf die Klangfülle des Buchstabens setzt, wird mit den Gedichten in *Gegensprechstadt-ground zero* (2005) erneuert dokumentiert.

Als »Kultur-Archäologin« (A.-K. Reulecke) ist Anne Duden (geb. 1942) bezeichnet worden, die in ihren lyrischen Texten den Aspekt von Gewalt thematisiert, um Verdrängtes und Verschüttetes in unserem kulturellen Gedächtnis freizulegen. In den Prosagedichten aus *Steinschlag* (1993), aber auch in *Hingehend* (1999) wird eine wahre Bilderflut heraufbeschworen, um die brutalen Strategien geschichtlicher Herrschaft freizulegen, denen das Ich ausgesetzt ist. »Unterdessen atme ich Steine / bei strengster Geheimhaltung / falle anhaltend auf die Härte des Pflasters zu«. Das bei Duden beschworene Bild des Reiters, das auch in *Steinschlag* an den Mythos vom Drachentöter erinnert, ist zur Karikatur verkommen, da ihm sein Auftrag sowie der »Zweck seines Ausritts« entfallen sind: »im verschwimmenden Mund die aufgeriebene taube Zunge«.

Für Wolfgang Hilbig sind Gedichte »Essenzen« der literarischen Arbeit. Bereits in seinem lyrischen Debüt *Abwesenheit* (1979) sind die Räume karg ausgeleuchtet und ein Geruch von Verwesung liegt zwischen den Zeilen. Das lyrische Ich findet sich an Orten wieder, die vor Schmutz starren und wo dicker Rauch die Sicht nimmt. Ingo Schulze bescheinigt Hilbig eine somnambule Zielstrebigkeit bei der Erforschung von Territorien, die »nicht mal als Sperrgebiete« markiert sind. Traurige Abschiede und illusionslose Vergänglichkeit prägen hingegen die *Bilder vom Erzählen* (2001). Der Rabe als Bote des Todes wird zum Vertrauten des Ich, beide vereint Heimatlosigkeit.

Hermetisch tickt die Zeit
nicht Tod nicht Leben nichts beginnt –
wie ein schlafender Rabe röchelt die Uhr
und ich wache und wandle und träume doch nur.

Von »Zwiedeutschland« als Ursprungsland seines Denkens spricht hingegen der in Ostberlin geborene Uwe Kolbe (geb. 1957) in seinem Widmungsgedicht an Allen Ginsberg, das im Band mit dem assoziationsreichen Titel *Vineta* (1998) enthalten ist und die Ankunft in einer »ziemlich brutale(n) Freiheit« beschreibt. Vielleicht begibt sich Kolbe auch deshalb in den Gedichtbänden *Die Farben des Wassers* (2001) und *Heimliche Feste* (2008) immer häufiger auf Wanderschaft. Dabei werden Lebens-, Liebes- und Schicksalsreisen zum zentralen Thema.

Gänzlich unpathetisch reagiert auf Bilder des Versinkens und Verschwindens einer der sprachkritischsten Lyriker der letzten drei Jahrzehnte: Bert Papenfuß (geb. 1956), von dem 1994 *mors ex nihilo* sowie 1998 Gedichte aus den Jahren 1994 bis 1998 unter dem Titel *hetze* erschienen. Im Gedicht »die lichtscheuen scheiche versunkener reiche« aus *LED SAUDAUS. notdichtung. karrendichtung* (1991) wird sprachspielerisch vom »despotenreich« der ehemals Herrschenden gesprochen, denen der Gesellschaftsentwurf »versangundklanglos«; lakonisch resümiert als »menschenschicksal, ihr unternietzschen«. Mehr noch aber ist Papenfuß – wie auch Thomas Kling, Barbara Köhler oder Stefan Döring – interessiert an Klang-Installationen sowie am Entwurfscharakter sprachlicher Konstruktionen. Analytisch

Sprachexperimentell
arbeitender
Klangkonstrukteur

scharf und poetisch radikal offenbaren diese Inszenierungen die Sprache als machtzentriert und gewaltvoll. Darauf reagiert er mit Techniken der Dekonstruktion, in denen das Experiment als Zugriff auf den Stoff fungiert. Seit 1999 Mitbetreiber der Tanzwirtschaft »Kaffee Burger« in Berlin, entwirft Papenfuß seine Texte mit Sprachwitz und respektloser Ignoranz gegenüber grammatischen und syntaktischen Regeln. In »Piratenlehrjahr« aus *Rumbalotte* (2005) lautet die Devise: »Protest, Revolte, Revolution. Aufhebung des Privateigentums an Produktionsmitteln, Grundeigentum und Geld. Abschaffung der Prostitution und des Trauergottesdienstunwesens [...] Das sollte für den Anfang reichen. Los geht's!«

Eigenwillige Sehraster entwickeln auch Hans-Ulrich Treichel (geb. 1952; *Der einzige Gast*, 1994; *Gespräch unter Bäumen*, 2002; *Südraum Leipzig*, 2007), Kerstin Hensel (geb. 1961; *Bahnhof verstehen*, 2001; *Alle Wetter*, 2008) und Thomas Rosenlöcher (geb. 1946). Im Band *Dresdner Kunstausübung* (1996) führt Rosenlöcher Verhaltensmuster in Zeiten des Umbruchs (Krieg, Nachkrieg, »Wende«, Nachwende) vor, wobei auch das Deutschland-Thema ironisch kommentiert wird. So erlebt das lyrische Ich im Titelgedicht während eines Barockkonzerts – eingekleidet zwischen »Dresdner Kunstmumien«, die »zwar Weber nicht mehr, / doch Wagner noch kannen« –, im Zeitrafferprinzip seinen Fall aus der Zeit, während ein »Mücken-aufnieder« den Augenblick festnäht. Im »Wiepersdorfer Tagebuch« *Am Wegrand steht Apollo* (2001) wird ein idyllisches, der Zeit nur scheinbar entrücktes Refugium beschrieben. »Umknarrt von Kiefernstangen / Park, Ententeich und Schloß« diagnostiziert das lyrische Ich dort, wo einst Bettina und Achim von Arnim hausten, dass der Lorbeer an »Gedächtnisschwund« leidet und die Gräber der Arnims »umgittert« sind: »Kein Blatt, keine Ranke. O Preußen«.

Die Zeit der Kindheit nimmt als Erkundungsraum der Subjektivität in vielen Texten einen besonderen Platz ein, wobei zwischen Stadt und Land eine räumliche Polarisierung stattfindet. Spuren der Herkunft legen Marcel Beyer (*Erdkunde*, 2002), Wulf Kirsten und Heinz Czechowski frei.

Bei Lutz Seiler (geb. 1963) führen sie in *pech & blende* (2000) in eine Zeit, in der es »nichts zu lachen« und »auch nichts zu reden« gab. Die Landschaft der Kindheit – wie sie in »haldenglühn« und »im osten, lisa rothe« entworfen wird – ist vom Uranabbau gezeichnet, mit der die politischen Spruchbänder und Redensarten der Erwachsenen assoziiert werden. Die Abraumhalde kündigt vom unverantwortlichen Eingriff in den Naturkreislauf, von dem auch das Ich Zeit seines Lebens betroffen ist: »wir wären wenn wir hätten / gehen können immer fort / bei uns geblieben« (»im osten der länder«). Seine Gedichte in *vierzig kilometern nacht* (2003) kennzeichnet Atemlosigkeit. Sie führen erneut in die vom Uranbergbau zerstörte Heimat, durchkreuzen das »gelobte land« oder landen auf der »chaussee der jahreszeiten«, wo das rasante Tempo der Geschichte den Wunsch erzeugt: »wenn ich einmal hätte aufatmen können«.

Bei der poetischen Erkundung von Kindheit und Jugend, Stadt und Natur weist auch eine neue Generation von Lyrikerinnen und Lyrikern erstaunliche Funde auf: Ron Winkler (geb. 1973), Uljana Wolf (geb. 1979; *kochanie ich habe brot gekauft*, 2005), Silke Scheuermann (geb. 1973; *Der Tag an dem die Möwen zweistimmig sangen*, 2001; *Der zärtlichste Punkt im All*, 2004).

Ron Winkler hat mit der Sammlung *Morphosen* (2002) debütiert und wurde für *vereinzelt Passanten* (2004) 2005 mit dem Leonce-und-Lena-Preis der Stadt Darmstadt geehrt. Indem er über Natur als problematischen Begriff



Bert Papenfuß in seinem »Kaffee Burger«

Der Autor als
Chronist

in Jamben nachdenkt, nutzt er das Gedicht als »Referenz eines modernen Lebensgefühls«. In der Sammlung *Fragmentierte Gewässer* (2007) wird die »Farm Kindheit« zu einer jener »Basisstationen des Später«, die das Jetzt regieren, denn das »Geburtsdatum Ost, das haftet / an«. Lyrisches Sprechen bedeutet, sich auf Ab- und Umwege zu begeben, um sich vom angestrebten Ziel erneut zu entfernen. Überhaupt tänzelt Winkler wie ein moderner Landvermesser lustvoll durch die poetische Landschaft, begleitet von Osmosegeräuschen, die auffallend oft von der »Lärmgruppe« Frösche durchsetzt werden.

Große und kleine Zeitläufte, Mikro- und Makrokosmos werden in den Gedichten von Volker Braun (*Tumulus*, 1999; *Auf die schönen Possen*, 2005), bei Günter Kunert (*Mein Golem*, 1996), bei Sarah Kirsch (*Erlkönigs Tochter*, 1992) und in Peter Horst Neumanns Bänden *Pfingsten in Babylon* (1996) und *Die Erfindung der Schere* (1999) entworfen, in denen die Autoren zu Chronisten werden.

Günter Kunerts (geb. 1929) Texte in *NachtVorstellung* (1999), sämtlich getragen von feiner Ironie, kritischem Blick und Sinnlichkeit, bringen erneut zentrale Motive hervor, denen eine Kritik an den Denk- und Handlungsstrukturen des Abendlandes eingeschrieben ist. Der melancholische Skeptiker spannt einen Bogen von dunkler Resignation über den magischen Impuls der Mythen und Märchen bis hin zur Beschwörung von Eros und Sexualität als Lebenselixier. Kunert schreibt gegen eine Welt an, die »pausenlos in Nichts zerfällt« und die Suche nach der eigenen Identität erschwert. Das ist auch die zentrale Frage in seinen Miniaturen *Der alte Mann spricht mit seiner Seele* (2006), die mit Zeichnungen des Autors versehen sind, in denen der körperliche Verfall und das Schwinden der Sinne ironisch aufgefangen sind.

Bereits mit *Der Pudding der Apokalypse* (1999) hat der Sprachjongleur Adolf Endler (geb. 1930) sein lyrisches Werk gesichtet. Die Auswahl umfasst Gedichte von 1963 bis 1998. Im Gedicht »Resumé« heißt es

Indessen nicht der kleinste *Seepapagei* in meinem Scheiße-
Gesamtwerk!
Um ehrlich zu sein: Das Gleiche gilt für den *Hüfthalter* oder
den *Kronenverschluß*.
Und wie konnte ich fünfzig Jahre lang das Wörtchen »Waden-
wickel« verfehlen?
Es gibt keine ausreichend lichte Erklärung für das [...]

In *Krähenüberkrächzte Rolltreppe* (2007) vereint Endler 79 kurze Gedichte aus einem halben Jahrhundert. Die »Rolltreppe« wird zum Maß für (Lebens-) Zeit und (Lebens-)Raum, schließlich muss das lyrische Ich »irgendwie sozusagen vorwärts ja vielleicht weiter« kommen. Endler übt sich in der Kunst alltäglicher Verstrickung (»Das Ei«), versucht das »schnapsversengt(e)« Herz beim Trennungsschmerz in den Griff zu bekommen (»Mein Herz dreht sich bass«) und die Lust am Reim mit schwarzhumoriger Konsequenz zu zügeln, wie in »Dilemma«:

1 – Wohin nur mit Mamma?
2 – Wohin mit dem Hamma?
3 – Wohin mit der Laubsäge, Kät’?
4 – Schon heere ick eene
Bullensirene!
5 – Wohin mit der Extremität?



Gemeinsame Schreib- und Lebenswerkstatt: Ernst Jandl und Friederike Mayröcker.

Eine wahre »Sprach-Hochgeschwindigkeitskamera« (Kling) setzt Friederike Mayröcker (geb. 1924) gegen Verluste jeglicher Art ein. Seit nunmehr sieben Jahrzehnten arbeiten ihre Sinnesorgane auf Hochtouren. Zum 80. Geburtstag verschaffte der Dichterfreund Marcel Beyer im Band *Gesammelte Gedichte* (2004) mit ca. 1000 Gedichten in zeitlicher Folge aus 65 Jahren einen Einblick in dieses einzigartige Schaffen. Das Alter ist für die Büchner-Preisträgerin (2001) kein Grund, die Schreibwut aufzugeben und sich aus dem einst selbst gewählten Poesiereservat vertreiben zu lassen. Bei jedem Gang durch Wien nimmt sie an einem »Augenschmaus« teil: »Plötzlich schießt es auf einen los durch ein Schriftbild oder durch ein Gesicht oder durch ein Wort.«

Eine Finsternis brach über Mayröcker herein, als 2000 ihr »Hand- und Herzgefährte« Ernst Jandl (1925–2000) starb. Seit 1954 betrieben sie zusammen eine kreative Schreib- und Lebenswerkstatt. Mayröcker setzte Jandl, der ihre »souveräne Eigenmächtigkeit gegenüber der Sprache« lobte, mit dem *Requiem für Ernst Jandl* (2003), der Gedichtsammlung *Mein Arbeitstirol* (2003) und ihrem zornigen und den Tod verachtenden Monolog *Und ich schüttelte einen Liebling* (2005) literarische Denkmäler, die in der deutschsprachigen Literatur singular sind. »[...] in meinem Schosz die Notizblättchen zwitscherten während des Schreibens, während ich mich bewege und weinte [...] und es florte um mich herum und ich schüttelte einen Liebling«. Mayröckers scheinbar undurchdringbares Blätterlabyrinth enthält Träume, erinnerte Gespräche, Zitate, subtile Beobachtungen der eigenen Person und

»zerscherbte
Hoffnungen«

Zwiesgespräche mit befreundeten Dichterinnen und Dichtern. Dass Mayröckers poetische Erkundungsreisen längst nicht beendet sind, beweist ihr moderner Briefroman *Paloma* (2008), der aus 99 briefartigen Texten besteht. Alle beginnen mit der Anrede »lieber Freund«, und so versendet die Taube (Paloma) poetische Liebesbotschaften, um alte und neue Herzländer zu erkunden.

Die Liebesthematik ist ein zentrales Motiv in der Sammlung *Bodenlos* (1996) von Sarah Kirsch. In der nahezu »naturhaft anmutenden Kontinuität der Entwicklung« ihres Werks (A. Endler) gilt sie ebenfalls als Chronistin einer stets im Wandel begriffenen Natur und Kultur. Kirsch liefert kritische Bestandsaufnahmen, die von den »zerscherbten Hoffnungen« (»Keltisch«) handeln, denn »zu preisen gibt es heut nicht mehr viel«. Da »schwarzes Wissen mir den Hals beugt« (»Ferne«), muss auch die Herrlichkeit der Kindheit verabschiedet werden. So übt sich die Dichterin in *Schwanenliebe. Zeilen und Wunder* (2001) zunehmend im Umgang mit Metaphern der Kälte und des Abschieds, da unter »geduckten Bäumen« schon ein »Schwanenschrei« zu hören ist. Zuflucht findet sie weiterhin im Schutzraum des Märchens, in Magie und anderen Zaubereien. Dabei scheint ein »Epitaph« schon gesetzt:

Ging in Güllewiesen als sei es
Das Paradies beinahe verloren im
Märzen der Bauer hatte im
Herbst sich erhängt.

Diese Grundstimmung setzt sich in den lyrischen Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 2003/2004 unter dem Titel *Regenkatze* (2007) fort, wo die Erinnerung auf Samtpfoten durchs Haus schleicht.

Die Liebesthematik durchzieht auch die lyrischen Texte (*Wer durch mein Leben will, muß durch mein Zimmer*, 2002; *Was ich mir wünsche*, 2007) von Thomas Brasch (1945–2001). »Eine Umarmung mit Thomas Brasch«, so Fritz J. Raddatz in seiner Grabrede, »war immer gleichzeitig die Umarmung mit einem großen Stück Traurigkeit.« 1976 zog Brasch von »Braunkohlendeutschland nach Steinkohlendeutschland«, da er zu den Mitunterzeichnern der Biermann-Petition gehörte. Ist von (Lebens-)Glück die Rede, schwingt stets auch Trauer, Schmerz, Zweifel mit. Brasch erinnert mit seinem Liebessehnen an Heinrich Heine (*Deutschland – Ein Wintermärchen*) und Bertolt Brecht; die kargen Verhältnisse des zerrissenen Landes sind der ewige Stachel im Fleisch.

Hör mein verflucht und zugenähtes Herz:
hörst du? Es klopft und schlägt nicht, sondern klirrt
Es ist aus Blut und Fleisch nicht, nur voll Schmerz
Ein Klumpen Eis hat sich in mich verwirrt [...]



Helga M. Novak

Helga M. Novak (geb. 1935) legt nach ihrem Gedichtband *Märkische Feemorgana* von 1989 mit *Silvatica* (1997) Gedichte vor, in denen der Wald zwar noch als »Traum meiner Kinderjahre« (»dieser wald«) erscheint, doch, »zerschossen und gerupft«, hat er nichts mehr mit der Beschaulichkeit früherer Naturgedichte gemein: »der Landstrich hier ist keine Nische / sondern eine letzte Chance« (»der große Wurf«). In der Jagdgöttin Artemis verbirgt sich nicht nur das durchs Unterholz pirschende wilde Weib, sondern vor allem das alter ego der Autorin. Beschädigung und Verfall von Ich und Natur gehen im Gedicht »bin beschädet« in einem groß angelegten Panorama zusammen:

bin beschadet und verbissen worden
 gekappt und angebrochen und entwurzelt
 die Schonung ist zu Ende [...]

entnadelt und entlaubt
 ganz zugeneigt der Erde
 bin ich kahl und entwirrt [...]

Gedichte von
 Liebesdingen

Liebe, Eros und Tod bestimmen als große Themen diese Gedichte Novaks, von denen moderne Versionen entworfen werden: »hab keine sieben Jahre mehr / für eine neue Jungfernhaut / kann nicht mehr warten / bin zu alt komm her« (»bin zu alt«). »Wer über deutschsprachige Poesie verhandelt und den Namen Helga M. Novak außer acht lässt, hat Stromausfall«, lautet Michael Lentz' Hommage an die Dichterin. Seine Gedichtauswahl *wo ich jetzt bin* (2005) umfasst vier Jahrzehnte und zeigt eine Lyrik, die von suggestiver Sprachkraft und bizarrer Schönheit ist.

In triebhaft-erotischen Verstrickungen übt sich auch die 1958 geborene Kathrin Schmidt, die bereits 1993 den Lyrikband *Flußbild mit Engel* vorlegte. In »fischisch« und »entmantelt, umarmt« aus *GO-IN der BELLA-DONNEN* (2000) wird die Lust am eigenen und an anderen Körpern in anspielungsreichen Bildern vorgeführt, ohne dabei ins Vulgäre abzugleiten.

Eine gänzlich andere Version von Sinnlichkeit liefert ein Autor wie Peter Härtling (geb. 1933) mit seinem Gedichtband *Horizonttheater* (1997). Fernab von triebhaftem Vorgehen in Liebesdingen, thematisiert er im elegischen Ton nicht nur die Vergänglichkeit der Liebe, sondern die der Liebenden selbst, denen ihr Mund bereits mit Erde gefüllt ist: »wir Grabschaufler, wir / Erdkrumenzähler, wir / aberwitzig Endlichen« (»Alte Liebe«). Auch in anderen Gedichten der 90er Jahre bleibt das Thema Liebe präsent (Doris Runge: »sirenenlied I« in *grund genug*, 1995; Wolf Wondratschek: *Lied von der Liebe*, 1997) oder wird in Bilder des Abschieds gefasst wie bei Hilde Domin (1909–2006; »Die Liebe« in *Der Baum blüht trotzdem*, 1999). Der Baum als extremer Zufluchtsort, der in Domin's Debüt *Nur eine Rose als Stütze* (1959) die Erfahrung des Exils fasste, so wie der Vogel, dessen Nest eine Schwellenexistenz markiert, sie werden nun zum Seismograph und Zeitmesser für den Verbleib auf Erden. Die Gedichte »Notrufer« (»In mir ist immer / Abschied [...] / In mir ist immer / Glaube [...]«) und »Ich bewahre mich nicht« in *Der Baum blüht trotzdem* bilden ein poetisches Koordinatensystem, in dem das Credo der Dichterin aufbewahrt ist.

Ich fiel mir aus der Hand
 Ich flügenschlagend
 fiel auf den Kies
 die Flügel schlagend [...]

Als innigste Form individueller Zwiesprache ist Liebe als Thema auch bei der jungen Autorengeneration präsent. Bei Durs Grünbein oder Albert Ostermaier tritt sie allerdings »codiert« auf den Plan. In »Après l'amour« stimmt Grünbein seinen unsentimentalen Lobgesang auf ein Begehren an, das zwischen »vögeln« und »lieben« nach dem »bessere(n) Stil« sucht, um seine moderne Variante des Text-Begehrens zu begründen.

Albert Ostermaier (geb. 1967) entwirft nach *Herz Vers Sagen* (1995), *fremdkörper hautnah* (1997), *Heartcore* (1999) und *Autokino* (2001) mit *Solarplexus* (2004) eine poetologische Topographie des menschlichen Nervensystems. Das Ich »beschleunigt« sich aus seiner Mitte heraus und sucht »in der geschwindigkeit / den stillstand den moment / da alles sich bewegt«.

Albert Ostermaier

Die Gedichte sind »bewegungsmelder«, die die inneren Erschütterungen registrieren und den »Herzschlägen« der Sprache überantworten. Stark narrativ, thematisieren sie Liebe, Tod, Krieg und die zunehmende Medialisierung der Welt. Eine Art lyrische Kinogeschichte schreibt Ostermaier mit *Polar* (2006) und weist dem Auge in der Pyramide der Sinnesorgane einen zentralen Platz zu. Handeln die Gedichte in *Autokino* von einer Grenzstation, in der das Leben als »kleiner billiger film« aufscheint, so ist *Polar* eine Liebeserklärung an das große französische Kino der 60er/70er Jahre.

Nicht vergangene Vergangenheit – Holocaust und Faschismus

Holocaust

Eine Gesellschaft ohne Erinnerung käme für Theodor W. Adorno einem »Schreckbild« gleich. Erinnern ist für jede Gesellschaft unabdingbar, geht es doch darum, etwas, was nicht innen ist, »ins Bewußtsein zurückzuholen« (J. Assmann). In den 90er Jahren ist nahezu kein Jahr vergangen, in dem nicht über die angemessene Form des Erinnerns und Gedenkens debattiert wurde. Häufig standen solche Diskussionen im Zusammenhang mit dem Holocaust. 1993 löste Botho Strauß' im *Spiegel* veröffentlichter Essay »Langanhaltender Bocksgesang« (Bocksgesang ist die Übersetzung des aus dem Griechischen stammenden Wortes »Tragödie«) mit seinen provokanten Thesen von »rechts sein« eine heftige Kontroverse aus. Zwar vertritt Strauß ein »Rechts sein«, das sich nicht gemein machen will mit neonazistischer Gesinnung, dennoch haben die Positionen dem Autor den Vorwurf eingebracht, er trüge mit seiner Schrift dazu bei, die politische Rechte hoffähig zu machen. Seither werden seine Texte mit dem Etikett »rechtskonservativ« versehen. Strauß scheut sich nicht, extreme Positionen einzunehmen, auch wenn er dadurch Gefahr läuft, einseitig interpretiert zu werden. Bei seinen Prosatexten *Beginnlosigkeit* (1992), *Die Fehler des Kopisten* (1997) und *Das Partikular* (2000), in denen auf eine geschlossene Handlung verzichtet wird, handelt es sich trotz einer gewissen Nähe zur Poesieauffassung der Romantiker um Gegenwartsbefunde.

Schuldfrage

Ebenfalls einen Streit löste die dokumentarische Darstellung Daniel Goldhagens *Hitlers willige Vollstrecker. Ganz gewöhnliche Deutsche und der Holocaust* (1996) aus. Seine These der individuellen Mitschuld des Einzelnen an den Gräueltaten des Hitler-Faschismus provozierte kontroverse Diskussionen. Auch das Jahr 2001 begann mit einer erbitterten Debatte über ein Sachbuch: Der Historiker Norman G. Finkelstein beschäftigt sich in *Die Holocaust-Industrie. Wie das Leiden der Juden ausgebeutet wird* mit der Frage, wie der Holocaust gegenwärtig für die Durchsetzung politischer Ziele funktionalisiert wird. Es zeigt sich nicht nur in diesen Debatten, sondern auch in literarischen Texten, dass die Auseinandersetzung mit dem Holocaust und dem Faschismus nicht nachlässt. Angesichts wachsender neonazistischer Gewalt ist die Auseinandersetzung mit diesem Kapitel der deutschen Vergangenheit unverzichtbar.

Debatte über den Luftkrieg

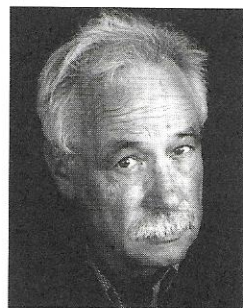
Hefig gestritten wurde auch in der sog. »Luftkrieg-Debatte«, die durch W.G. Sebalds (1944–2001) Züricher Poetikvorlesungen (1997) ausgelöst wurde, die in erweiterter und ergänzter Form 1999 unter dem Titel *Luftkrieg und Literatur* als Buch erschienen. Darin stellt Sebald die These auf, dass

erzählerische Darstellungen über Luftangriffe und deren verheerende Folgen für die Zivilbevölkerung in der deutschen Nachkriegsliteratur eher selten zu finden sind. Mit Verwunderung konstatiert der Autor, dass Hunderttausende die Bombeninfernos im Zweiten Weltkrieg miterlebt haben, ohne dass diese Erfahrungen literarisch umgesetzt wurden. Anlass der Debatte war eine angebliche Leerstelle innerhalb der deutschen Nachkriegsliteratur. Doch sind – ausgelöst durch Sebalds These – auch Texte entdeckt worden, die seine Auffassung von der »literarischen Nichtrepräsentanz« (W. Schütte) des Luftkriegs widerlegen. Sie sind von Sebald entweder übersehen worden oder genühten nicht seinen ästhetischen Maßstäben, wonach es Aufgabe der Literatur sei, »das Leben in dem furchtbarsten Augenblick seiner Desintegration« zu zeigen. Aus diesem Grund findet Heinrich Bölls Ende der 40er Jahre entstandener, aber erst 1992 veröffentlichter Roman *Der Engel schwieg* zwar Sebalds Beachtung, aber angemessener erscheinen ihm literarische Darstellungen, die sich stärker an das Faktische halten.

Sebald, der zunächst mit dem Großgedicht *Nach der Natur* (1988) hervortrat, hat sich danach mit *Schwindel. Gefühle.* (1990) und *Die Ausgewanderten* (1992) auch einen Namen als Prosaautor gemacht. In Sebalds letztem Roman *Austerlitz* (2001) erzählt er die Geschichte eines Mannes, der im Alter von einundzwanzig Jahren erfährt, dass er ein anderer ist. Weder sein Name noch seine Herkunft stimmen. Als Kind jüdischer Eltern kam er 1939 nach England. Wenn er wissen will, wo er hergekommen ist, muss er zurück in seine Vergangenheit fahren, denn er hat alles vergessen. In den Roman, in dem Bahnhöfe eine wesentliche Rolle spielen, hat Sebald – wie in seinen vorhergehenden Büchern – Schwarz-Weiß-Fotos integriert. Seine Texte sind komponierte Kunstwerke, die auf der sprachlichen und bildlichen Ebene eine Geschichte erzählen.

In der Luftkrieg-Debatte erwähnt Sebald Gert Ledigs (1921–1999) bereits 1956 erschienenen Roman *Vergeltung* zunächst nicht. Ledig, der zuvor mit *Stalinorgel* (1955) erfolgreich war, beschreibt in erschütternden Momentaufnahmen einen Luftangriff auf eine deutsche Großstadt. Die Kritik bemängelte an *Vergeltung* eine »gewollt makabre Schreckensmalerei«, sprach von »Perversität« und warf Ledig vor, er hätte den »Rahmen des Glaubwürdigen und Zumutbaren« überschritten. Minutiös wird aus unterschiedlichen Perspektiven das Inferno während der siebzigminütigen Bombardierung einer Stadt beschrieben. Mit kaltem Blick registriert der Autor grausamste Schreckensbilder, die er durch Anwendung der Montagetechnik zu einem Text fügt, der aus knappen Erzählpassagen gebaut ist. Auch Gisela Elsners (1937–1989) Roman *Fliegeralarm* (1989) findet bei Sebald keine Erwähnung, obwohl das Buch von Bombenangriffen handelt. Diese werden – im Unterschied zu Ledig – nicht sachlich-nüchtern in ihrer Ereignishaftigkeit festgehalten, sondern mit den Mitteln der Groteske beschrieben. Kinder im Vorschulalter, die alle nur erdenklichen Perversitäten der nazistischen Ideologie in sich aufgesogen haben und vom Heldentod träumen, sehnen sich nach Bombenangriffen. Denn der Himmel schickt ihnen, was sie zum Spielen brauchen: Bombensplitter, Ruinen, Trichter. Volker Hage (geb. 1949) hat in *Die Literaten und der Luftkrieg* (2003) rekonstruiert, welche Spuren die Bombardierungen deutscher Städte in der Literatur hinterlassen haben.

In der Nacht vom 13. auf den 14. Februar 1945 bringt die Bombardierung Dresdens Tod und Verwüstung. Den Schrecken und die Zerstörung seiner Geburtsstadt beschreibt Durs Grünbein in *Porzellan. Poem vom Untergang meiner Stadt* (2005). Er spannt einen historischen Bogen zwischen August dem Starken und der Zerstörung der Stadt durch anglo-amerikanische Bom-



W.G. Sebald

*Entdeckung eines
vergessenen Autors:
Gert Ledig*



Der Dresdner Neumarkt
nach dem Luftangriff am
13. Februar 1945.

ber. Mithilfe dieser Koordinaten geht der Autor an verschiedenen Stellen noch weiter in die Geschichte – bis zu den Assyern – zurück. Aber Grünbein beschwört auch das heutige Dresden herauf, das er aus eigenem Erleben kennt. Allerdings hat er bei dieser lyrischen Geschichtsrekonstruktion stets auch Zweifel, ob er als Nachgeborener für diese Einlassung legitimiert ist.

Stop, wer spricht da? Dieses Schlitzohr, ist er Sachse?
Beißt sich durch die Gestrigkeiten, Clown und Historist,
Scherbensammler, Freizeit-Christ. Treibt seine Faxen
Mit der Scham, der Schande. Was uns Schicksal ist,
Scheint ihm Hekuba, dem Pimpf da, Pionier. Das flennt
Dicke Tränen und weiß nichts vom Heulen der Sirenen.
Keinen Schimmer, was das ist: die Stabbrandbombe.
Diese Brut, die Krieg nur aus den Kinossesseln kennt,
Popcorn futternd dort im Dunkel, weit zurückgelehnt –
Schatten, Schulstoff-Wiederkäufer, Nachkriegs-Zombies.

Der Zweifler, als der sich Grünbein zu erkennen gibt, weiß, dass er bei dieser archäologischen Grabungsarbeit Schaden nehmen kann. Der Exkurs wird zu einer Herausforderung, denn Grünbein versucht, in der Klage auch Anklage mitschwingen zu lassen und redet auch von Mitschuld, wenn er mit Respekt über die Opfer spricht. Grünbein nähert sich der historischen Zäsur, indem er nach Scherben sucht. Er entschlüsselt die Botschaften, die den Bruchstücken eingeschrieben sind.

Martin Walser

An einer Rekonstruktion von Geschichte ist auch Martin Walser in *Der springende Brunnen* (1998) gelegen. Allerdings erzählt er nicht die Geschichte einer Stadt, sondern er verfolgt den Werdegang eines heranwachsenden Jungen in der Zeit zwischen 1932–1945. Das Buch darf auch als Antwort auf Ruth Klügers *weiter leben. Eine Jugend* (1992) gelesen werden. Walser fordert einen solchen Vergleich heraus, wenn er über Klügers Buch sagt: »Jeder Leser wird auf dieses Buch mit seiner eigenen Geschichte antworten müssen.« Klüger erzählt die Geschichte ihrer Kindheit in den Konzen-

trationslagern Theresienstadt und Auschwitz-Birkenau und was es bedeutet, mit den Bildern des Grauens weiterleben zu müssen. Auch in Dieter Fortes Roman *In der Erinnerung* (1998) wird aus der Perspektive eines Kindes erzählt: Ein Zehnjähriger wächst in einer von Bomben zerklüfteten Landschaft auf. In dieser »erkalteten« Ruinenlandschaft bildet eine Maueröffnung sein Fenster zur Welt. Forte ist wie Elsner nur wenige, aber – was die Kindheitserlebnisse anbelangt – entscheidende Jahre jünger als Walser. Walsers zentrale Figur Johann ist in einem friedlichen Ort am Bodensee aufgewachsen, wo die politische Zäsur des Jahres 1933 nicht als weltveränderndes Signal verstanden wird. In Walsers Roman konstatiert der Erzähler zwar, dass einige Dorfbewohner plötzlich Braun tragen, aber beunruhigt fühlt sich dadurch niemand. Wer mitmacht, tut dies aus Geschäftssinn oder aus politischer Überzeugung zu Hitlers Partei. Dennoch verändert sich der Alltag im Dorf, wachsen Walsers Figuren unspektakulär in die neuen, von der nationalsozialistischen Idee regierten Zustände hinein. Für die Zeitgenossen – so Walsers These – bleibt die Gegenwart undurchschaubar und kann erst, wenn sie vergangen ist, entziffert werden. Das Trügerische an der Gegenwart scheint demnach zu sein, dass sich Veränderungen nicht plötzlich, sondern fast unbemerkt vollziehen. Eine Auffassung, die in der Kritik nicht unwidersprochen blieb.

Eine Debatte über den Umgang mit dem Holocaust hat Martin Walser durch seine Dankrede *Gedanken beim Verfassen einer Sonntagsrede* aus Anlass der Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels (gehalten am 11. Oktober 1998) ausgelöst, in der er sich nicht nur dazu bekannte, dass er wegschaut, wenn der »Bildschirm die Welt als eine unerträgliche vorführt«, sondern auch die Augen verschließt, wenn die »schlimmsten Filmsequenzen aus Konzentrationslagern« gezeigt werden. Es ist die immer wieder dokumentierte »Dauerpräsentation unserer Schande«, die »Instrumentalisierung unsere(r) Schande zu gegenwärtigen Zwecken«, die Walser nicht hinnehmen will. Gern würde der Autor von den Deutschen als einem normalen Volk sprechen. Aber diese Normalität will sich nicht herstellen, weil Auschwitz mit »Drohroutine« benutzt, als »jederzeit einsetzbares Einschüchterungsmittel« funktionalisiert und als »Moralkeule« missbraucht wird. Den Thesen Walsers ist von Ignatz Bubis, dem damaligen Vorsitzenden des Zentralrats der Juden in Deutschland, vehement widersprochen worden, der Walser als »geistigen Brandstifter« bezeichnete. Diese »Lust am Tanz über Tabumienfelder« (R. Baumgart) rief heftige Reaktionen hervor, weil Walser mit seiner Rede Fragen einer Erinnerungs- und Gedächtniskultur aufwarf, die auch in anderem Zusammenhang – wie der Debatte um das Holocaust-Mahnmal in Berlin – kontrovers diskutiert wurden.

*Sonntagsrede mit
Folgen*

Erneut eine Walser-Debatte

Die »Neue Walser-Debatte« beginnt 2002 mit einer Ablehnung. Der Mitherausgeber der F.A.Z., Frank Schirrmacher, war nicht bereit, Walsers Roman *Tod eines Kritikers* (2002), von dem Schirrmacher sagte, es sei »ein Dokument des Hasses«, als Fortsetzungsroman in der F.A.Z. zu drucken, da er Walsers Buch als »Mordphantasie« an einem jüdischen Kritiker liest. Im Roman verschwindet André Ehrl-König, nachdem er ein Buch des Schriftstellers Hans Lach schlecht besprochen hat. Auf einer Party wird er von Lach mit den Worten angegriffen: »Ab heute nacht Null Uhr wird zurückschlagen.« Die Parallele zu Adolf Hitlers Kriegserklärung (Verkündung des Überfalls auf Polen) ist eindeutig und sie ist geschmacklos gegenüber einem Juden,

Roman mit Folgen

Martin
Walser



Tod eines
Kritikers

Roman Suhrkamp

Schutzumschlag

dessen Vorfahren Opfer des Holocaust wurden. Unter Mordverdacht gerät Lach, als Ehrl-Königs blutverschmierter Pullover auf seinem Jaguar gefunden wird. Als *Tod eines Kritikers* noch nicht als Buch erschienen war, wurden bereits massive Vorwürfe gegenüber Walser erhoben. Vor der Lektüre lag die Debatte, die es schwer machte, zum Text vorzudringen, als das Buch erhältlich war. *Tod eines Kritikers* kann als Schlüsselroman gelesen werden: Hans Lach ist Martin Walser und André Ehrl-König Marcel Reich-Ranicki. Die Mordphantasien bringen Walser den Vorwurf des Antisemitismus ein. Während er Wert darauf legt, eine Komödie geschrieben zu haben – der Kritiker bleibe schließlich am Leben – können sich die Beteiligten nicht auf diese Lesart einigen. Walsers Roman spielt im Augiasstall des Literaturbetriebs, in dem Vertrauen ein Fremdwort ist. Hans Lach sehnt sich nach Freundschaft, aber ihm begegnet nur Feindschaft. Lach, der im dritten Teil (»Verklärung«) des Romans mit Michael Landolf zu einer Figur verschmilzt, schafft sich in Landolf einen Freund und Vertrauten. Er ist der Einzige, der ihn für unfähig hält, begangen zu haben, was man ihm vorwirft. Lach konstruiert sich diese Figur, weil er jemanden braucht, der ihm vertraut. Inmitten der fiktiven Figuren ist Landolf die Steigerung der Fiktion. Die Figur bleibt ohne realen Hintergrund und nimmt im Buch die Stelle ein, die Ehrl-König vorbehalten war. Doch der Freund, den Lach gern gehabt hätte, vernichtet mit Vorliebe seine Bücher. Ob es erlaubt ist, als Reaktion darauf, Ehrl-König im Geiste zu vernichten, entzweit die Debattierenden bis auf den heutigen Tag und hat dazu geführt, dass man Walsers Werk nach weiteren Anzeichen eines »literarischen Antisemitismus« untersucht hat (vgl. M.N. Lorenz).

»Günter Grass: Ich war Mitglied der Waffen-SS«

Günter Grass war einer der Prominentesten, der sich in der Walser-Debatte für den Kollegen einsetzte und ihn gegen die Vorwürfe des Antisemitismus verteidigte. Vier Jahre später wurde der Verteidiger zum Angeklagten. Am 18. August 2006 erschien die F.A.Z. mit dem Aufmacher: »Günter Grass: Ich war Mitglied der Waffen-SS«. Grass wird von der Geschichte eingeholt und gerät ins Kreuzfeuer der Kritik. Sein Eingeständnis, er habe gegen Kriegsende der SS-Panzerdivision Frundsberg angehört, sorgt in ganz Europa für Schlagzeilen. Das Eingeständnis findet sich in Grass' autobiographischem Werk *Beim Häuten der Zwiebel* (2006), das lange Zeit nur auf diesen Satz reduziert wird. Der Autor gibt zu, dass er sich als Siebzehnjähriger freiwillig zur Waffen-SS gemeldet hat, der er drei Monate angehörte. In die Kritik gerät der Nobelpreisträger aber vor allem deshalb, weil er seine Mitgliedschaft sechzig Jahre lang verheimlichte. Noch bevor *Beim Häuten der Zwiebel* erscheint, hat das Buch eine außerordentliche Medienpräsenz. Während Grass in der Novelle *Im Krebsgang* (2002) das 1945 in der Ostsee von einem sowjetischen U-Boot torpedierte und versenkte Flüchtlingsschiff »Wilhelm Gustloff« mit Tausenden von Toten vom Meeresboden wieder an die Oberfläche holt, taucht er in *Beim Häuten der Zwiebel* tief in die eigene Vergangenheit. In beiden Fällen überrascht, was er bei seinen Bergungen nach oben bringt. Grass behält in *Im Krebsgang* die verschiedenen Perspektiven im Blick, wodurch er die geschichtlichen Verwerfungen augenfällig werden lässt. Die Nichtaufarbeitung der Geschichte lässt den Mythos Gustloff zum Transportmittel für Ideologien werden. Grass' Erzählen gleicht einem Tauchvorgang und die Novelle wird zum Ort der Bergung. Versunkenes wird gehoben und vor dem Vergessen bewahrt, wobei der Wechsel von Sinken und Heben metaphorisch verwendet wird. Als der Jude David Frankfurter den National-

sozialisten Gustloff in Bern mit mehreren Schüssen niederstreckt, wird ein Märtyrer geboren. Paul Pokriefke feiert seinen Geburtstag nicht, weil er nicht erinnert werden will – er versenkt sein Geburtsdatum. Weil die Weigerung, sich erinnern zu wollen, neonazistisches Gedankengut hochkommen lässt, machen sich Paul und »Er« (hinter der 3. Person verbirgt sich der Autor) an die Bergungsarbeit.

In die Untiefen der eigenen Biographie begibt sich Grass in *Beim Häuten der Zwiebel*. Das Buch beginnt, als der Krieg Grass' Geburtsstadt Danzig erreicht, und endet 1959, als sein in Paris geschriebener Roman *Die Blechtrommel* erscheint. In elf Kapiteln erzählt Grass von seiner Jugend und der Zeit während und nach dem Krieg. Der Schälvorgang, mit all seinen Begleiterscheinungen, liegt dem Erinnern zu Grunde. Schicht für Schicht kommt beim Schälen Vergessenes zum Vorschein. Wenn sich das Häuten als Hilfsmittel für das Erzählen als untauglich erweist, greift der Autor auf den Bernstein als Hilfsmittel zurück. Was im Bernstein aufgehoben ist, kann weder schöneredet noch vergessen werden. Das Gedicht »Was bleibt« aus dem Band *Dummer August* (2007), das Grass Christa Wolf widmet, kann als lyrischer Kommentar zu der im Monat August geführten Debatte um seine Mitgliedschaft in der Waffen-SS gelesen werden. Dabei macht Grass auch auf eine Parallele aufmerksam. Christa Wolfs nach der »Wende« veröffentlichte Erzählung *Was bleibt* löste den deutsch-deutschen Literaturstreit aus. Auch im Fall von Christa Wolf genügte die weit zurückliegende und zeitlich begrenzte Mitarbeit als IM (sie wurde später über Jahrzehnte von der Staatssicherheit observiert), um ihren literarischen Ruf zu beschädigen.

Nachhaltig hat Benjamin Wilkomirski (geb. 1941) sich geschadet. In seinem »autobiographischen« Buch *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948* (1995) nimmt der Verfasser für sich das Recht in Anspruch, die leidvolle Geschichte seiner Kindheit in Konzentrationslagern zu erzählen. Der Bericht hätte zu einem »Klassiker« der Holocaust-Literatur werden können – in zwölf Sprachen war er bereits übersetzt –, als D. Ganzfried 1998 herausfand, dass die erzählte Geschichte eine Fälschung ist und der 1941 in der Schweiz geborene Wilkomirski eigentlich Doessekker heißt und keinen Tag in einem Konzentrationslager zubringen musste. Die authentischen Erinnerungen an den Holocaust erwiesen sich als Erfindungen, die Traumata als reine Fiktion. Das Erzählen Wilkomirskis ist anmaßend, denn er schildert im Gestus des Erlebten, als wäre seine Zeugenschaft verbürgt. Daran entzündete sich die Debatte, ob es zulässig ist, aus der Sicht der Opfer zu erzählen, wenn das Erzählte durch die eigene Biographie nicht legitimiert ist. Wilkomirski war kein Opfer des Holocaust, sondern hat sich den Opferstatus erschrieben. »Das Buch, über dessen Qualität jetzt noch zu urteilen schwer fällt, hat, nach allem was man weiß, Menschen bewegt. Authentische Opfer erkannten in Wilkomirski jemanden, der ihrem Erleben eine Stimme gibt. Diese Wirkung bleibt« (I. Arend). Wilkomirski wird, wenn überhaupt, nicht wegen eines schwachen literarischen Textes zu verurteilen sein, sondern vielmehr wegen seiner moralisch anmaßenden Autorposition. Der Suhrkamp Verlag entschloss sich im November 1998, nachdem 13 000 Exemplare des Titels verkauft waren, das Buch aus dem Programm zu nehmen.

Die Tagebücher Viktor Klemperers (1881–1960), die in den 90er Jahren die Öffentlichkeit bewegten, sind hingegen authentisch. Aus seiner Autobiographie *Curriculum vitae* ist zu erfahren, dass der Romanist und Universitätsprofessor Klemperer bereits im Alter von sechzehn Jahren begann, Tagebuch zu führen. Abgeschlossen hat er das Kompendium erst ein Jahr vor seinem Tod, im Alter von 78 Jahren. Zwischen 1918 und 1932 sind die Aufzeich-

*Sehnsucht,
ein Holocaustopfer
zu sein*

*Zeitgeschichte in Tage-
buchform*

»Ich will Zeugnis
ablegen«

Walter Kempowski

Gefühle eine
Geschichte geben

nungen *Leben sammeln, nicht fragen wozu und warum* (erschienen 1996) entstanden, die im Titel einen Grundsatz formulieren, dem sich Klemperer verpflichtet fühlt: Präzise und unbestechlich will er beschreiben, was sich in Deutschland ereignet hat. Auch nach der Machtergreifung der Nazis schrieb der in einer ›Mischehe‹ lebende Jude weiter an seinem Tagebuch, das 1995 unter dem Titel *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933–1945* veröffentlicht wurde. Wie sich während der NS-Zeit das Klima in Deutschland veränderte, wie die nationalsozialistische Ideologie ein ganzes Volk erfasste, wird in den Aufzeichnungen aus der Sicht eines Betroffenen festgehalten. Beeindruckend ist der unheroische, stets um Sachlichkeit bemühte Stil Klemperers. Es ist die Haltung eines Mannes, der in seinen Aufzeichnungen wahrhaftig und gerecht sein will, gerade angesichts des Unrechts, das ihm widerfährt. Das Tagebuch, das er in seinem Buch *LTI (Lingua Tertii Imperii, Sprache des Dritten Reiches, 1947)* erwähnt, diente ihm während der Zeit der faschistischen Diktatur als »Balancierstange«, »ohne die [er] hundertmal abgestürzt wäre«. Klemperer darf als Chronist einer Epoche bezeichnet werden, in der er Außenseiter blieb – auch nach 1945, wie seine 1999 erschienenen Tagebücher über den Zeitraum von 1945 bis 1959 *So sitze ich denn zwischen allen Stühlen* verdeutlichen.

Die ungeheure Wirkung dieser Tagebücher ist vergleichbar mit Walter Kempowskis (1929–2007) als Stimmensammlung konzipiertes Werk *Echolot*. Der vierbändige erste Teil dieses »kollektiven Tagebuchs« umfasst die Zeit zwischen Januar und Februar 1943 und dokumentiert die Schlacht um Stalingrad. Die zweite Sammlung, 1999 unter dem Titel *Fuga furiosa* erschienen – auch sie umfasst vier Bände –, setzt mit der Großoffensive der Roten Armee am 12. Januar in Ostpreußen ein und endet mit der Bombardierung Dresdens am 13./14. Februar 1945. Ebenfalls dokumentiert wird die Konferenz von Jalta, der Untergang der »Wilhelm Gustloff« (Günter Grass greift das Ereignis in seiner Novelle *Im Krebsgang* auf) und die Befreiung von Auschwitz. 2002 erscheint *Barbarossa '41*. In dem einbändigen Tagebuch wird der Überfall auf die Sowjetunion dargestellt. Mit *Abgesang '45* vollendet Kempowski 2005 die Großcollage *Echolot*. In zehn Bänden und auf etwa 8000 Seiten hat er die Kriegsjahre zwischen 1941 und 1945 aus der Perspektive unterschiedlichster Zeitzeugen zur Darstellung gebracht. Der Autor/Herausgeber vereint Feldpostbriefe, Tagebücher, Notizen, Berichte, behördliche Eintragungen, schriftliche Zeugnisse von Überlebenden und Toten, von Tätern und Opfern zu einem Chor, der das Zeitgeschehen spiegelt. »Wir sollten den Alten nicht den Mund zuhalten«, schrieb Kempowski 1993, »und wir dürfen ihre Tagebücher nicht in den Sperrmüll geben, denn sie sind an uns gerichtet.«

Eingriffe in das Fakten-Material, die den Statuscharakter des Dokuments in Frage stellen, sind für das Darstellungsverfahren Alexander Kluges kennzeichnend. Er benutzt nicht nur Dokumente, sondern er verleiht Texten auch den Status von Dokumenten. Es war Günther Anders, der in die *Antiquiertheit des Menschen* (1955) von der Darstellung der Gefühle als einem »Desiderat der Philosophie« sprach. Mit seiner *Chronik der Gefühle* (2000) scheint Kluge diese Leerstelle ausgefüllt zu haben. Darin findet sich mit *Schlachtbeschreibung* (1964) auch ein Text, in dem es um die Zäsur ›Stalingrad‹ geht. Kluge hat den ursprünglich streng dokumentarisch konzipierten Text mehrfach überarbeitet. In einer dritten Fassung (sie entsteht dreiundzwanzig Jahre nach der ersten) wird benannt, was er 1964 nicht gesagt hat. »Ich würde heute«, so Kluge, »einen weiteren Schritt machen und sagen, dass man noch stärker an den Wurzeln graben muss. Die Ursachen dieses Kessels

von Stalingrad, dieses organisatorischen Unglücks, dem 300 000 Menschen zum Opfer fielen, liegen entweder 30 Tage zurück, dem Beginn des Kessels, oder 300 Jahre, und dann sind sie in der preußisch-deutschen Tradition versteckt. Eigentlich würde ich heute sagen: Nein die sind viel älter, das sind Fragen, die 800 Jahre zurückliegen.« Im Unterschied zur Stimmenvielfalt von Kempowskis *Echolot* ist Kluges Sammlung kein zeitlicher Rahmen gesetzt. Kluge untersucht historische Ereignisse daraufhin, welchen Einfluss Gefühle auf ihren Verlauf hatten. Der einstige Regieassistent von Fritz Lang, der mehr als zwanzig Filme gedreht hat, erhielt 2003 den Georg-Büchner-Preis. Auf die Inventur der Gefühle folgt 2003 *Die Lücke, die der Teufel läßt*. Kluge setzt in dem Buch seine Suchbewegung fort, verlagert aber das Erzählinteresse auf die Geisterwelt objektiver Tatsachen. »Die Realität zeigt Einbildungskraft«, schreibt er im Vorwort. In *Tür an Tür mit einem anderen Leben* (2006) wecken u. a. die Verhaltensweisen des begabten, modernen Raubtiers im Tweed-Anzug sein Interesse. Diese Räuber folgen keinen Spuren, sondern sie legen Spuren in Form von Nachrichten. Kluges protokollarischer Stil ist unverwechselbar. Seine sachlich wirkenden Texte weisen durchaus fiktive Momente auf. Um ihren Anschauungswert zu erhöhen, collagiert Kluge seine Texte. Jeder einzelne ist Teil einer Geschichte, und er existiert Tür an Tür mit anderen. Die eigenständigen Erzählungen weisen offene Enden auf, durch die sie miteinander vernetzt sind. Auf den ersten Blick scheint es Kluge um das Faktische zu gehen. Doch die Sache selbst kann sich nicht erzählen, sie bedarf des Erzählers, der nicht nur das Material ordnet und organisiert, sondern auch Fiktionales verwendet, als wäre es dokumentarisches Material. Offensichtlich existiert in der Welt der Simulationen und Simulacren, der virtuellen Bilder und flüchtigen Medieninszenierungen der starke Wunsch nach glaubhaften Zeugnissen, die sich auf Wahrhaftigkeit gründen. Gerade Tagebücher, Chroniken und Dokumentensammlungen erzielten im Literaturbetrieb der 90er Jahre große Aufmerksamkeit, da sie verbürgtes Sprechen zu garantieren schienen.

*Arbeit mit historischen
Zeugnissen*

Ein Chronist, der das Faktische für unverzichtbar hält, ist der österreichische Autor Erich Hackl (geb. 1954). Er erfindet nicht, sondern seine Geschichten basieren auf authentischen Fällen. Als Rechercheur ist Hackl der Wahrheit verpflichtet. Er beschreibt, was sich ereignet hat. Seine Sympathie gehört Personen, die Grenzen überschritten haben oder die in Grenzsituationen über sich hinausgingen. Sein Buch *Die Hochzeit von Auschwitz* (2002) erinnert an ein solches Ereignis. Die Rekonstruktion der Lebensgeschichte des Zigeunermädchens Sidonie in *Abschied von Sidonie* (1989) bezeichnet Hackl als »halblautes Erinnern«. Die Pflegeeltern, bei denen Sidonie aufwächst, lassen sich auch während der Nazizeit ihre Gefühle nicht verordnen. Sie trotzen den Mächtigen, solange es geht, und stehen zu ihrer Tochter. Aber sie sind chancenlos. Sidonie kommt in ein Todeslager, wo sich ihre Spur verliert. Der Chronist erinnert an Menschen, die Opfer von Gewaltherrschaft wurden. Ihn interessieren die, die Widerstand geleistet haben. Der Band *Anprobieren eines Vaters* (2004) vereint Protokolle von Widerstandskämpfern, die gegen das NS-Regime gekämpft haben. Hackl konzentriert sich in seinen Texten auf jene, die in komplizierten Zeiten über sich hinausgegangen sind und Verfolgten selbstlos halfen. Seine Aufgabe als Autor sieht Hackl darin, historisch Beglaubigtes öffentlich zu machen. Er erzählt von Opfern, die selber nicht mehr erzählen können, wie in *Als ob ein Engel* (2007).

*Rekonstruktion
authentischer Fälle*

Eine bisher kaum bekannte Biographie rekonstruiert Hans Magnus Enzensberger (geb. 1928) in *Hammerstein oder der Eigensinn* (2008). Kurt von

Befragung des
Materials

Hammerstein, der 1930 zum Chef der Heeresleitung der deutschen Armee ernannt wurde, war ein höchst eigensinniger Mann, dem man neben seiner auffälligen Intelligenz auch eine »produktive Faulheit« nachsagte. Hitlers Aufstieg war entscheidend für Hammersteins Fall – im Januar 1934 wurde er aus der Armee verabschiedet. Für Adolf Hitler besaß Hammerstein zu viel Eigensinn. Enzensberger hat einen dokumentarischen Roman geschrieben, wobei das von ihm angewendete erzählerische Verfahren der Fotografie näher steht als der Malerei. Enzensberger präsentiert nicht nur Dokumente, sondern er meldet sich auch als Fragender zu Wort, wenn er postume Gespräche mit Zeitzeugen führt und für die subjektive Meinungsäußerung die Form der Glosse nutzt. Dadurch verhindert er, dass sich in der Präsentation einer verzweigten Geschichte Fakten und Fiktion vermischen. Wenn der Autor das Wort ergreift, werden Ereignisse kommentiert und einer Wertung unterzogen. Lässt Enzensberger hingegen das Material sprechen, hält er sich als Wertender absichtsvoll zurück. Durch dieses Darstellungsverfahren wird Geschichte aufgefächert, und in den Falten dieses Fächers entdeckt Enzensberger die wesentlichen Momente einer Biographie.

Auf die Zeugnisse eines Chronisten greift auch Uwe Timm (geb. 1940) in seinem Buch *Am Beispiel meines Bruders* (2003) zurück. Er nimmt die Tagebücher seines 1943 verstorbenen Bruders zum Anlass, um über Verführbarkeit und Schuld nachzudenken. Lange Zeit hat er die Auseinandersetzung mit dem Bruder gescheut und dessen Tagebücher aus der Hand gelegt. Der Bruder, der freiwillig zur Waffen-SS ging, starb nach der Amputation beider Beine. Die Annäherung an die Bruder-Figur ist auch der Versuch, eine Generation zu verstehen. Bei diesem Verfahren nähert sich Timm aber auch der eigenen Biographie. Der Weg erweist sich als schwierig, denn man konnte in der Familie nicht einfach über den gefallenen Bruder sprechen. Vorbehaltloses Sprechen wäre aber notwendig gewesen, um etwas über den sinnlosen Tod in Erfahrung zu bringen. Timm spricht in *Am Beispiel meines Bruders* über seinen Bruder, ohne ihn zu entschuldigen. Die Aufarbeitung ist dennoch ein Prozess, ohne dass sich der Autor zum moralischen Richter aufschwingt.

Aber auch die Kehrseite des Faktischen, das Fiktive, wurde genutzt, um nach dem Funktionieren von gesellschaftlichen Herrschaftsstrukturen zu fragen. Doch stand bei solchen Erkundungen nicht das Dokument im Vordergrund, nicht die Präzision und auch nicht die Nähe zum Realen. Der Entwurf einer fiktiven Welt wurde vielmehr genutzt, um angesichts von Unterschieden auf gegenwärtige Parallelen zu verweisen. Christoph Ransmayrs schwarze Utopie *Morbus Kitahara* (1995) kann als politische Parabel gelesen werden, als Entwurf einer Welt, die in Verderbnis zu versinken droht. Alles ist im Zerfall begriffen, die Menschen leben nicht – sie vegetieren. Inmitten dieser phantastisch-unwirklichen Welt gibt es jedoch immer wieder Hinweise, die auf historische Belegtes hindeuten. Der Titel des Buches – der auf eine Augenkrankheit verweist, kann als Schlüssel zur Deutung des Textes dienen, in dem ein schwarzes Inferno als Warnbild entworfen wird. Morbus Kitahara führt zu einer vorübergehenden Beeinträchtigung des Sehens, wenn zu lange starr auf einen Gegenstand geschaut wird. Ransmayr verschränkt in seinem Roman zwei Vorgänge: der Blick, der sich verfinstert, und die Welt, die immer dunkler wird. Mit dieser Weltsicht knüpft der Autor an seinen erfolgreichen Roman *Die letzte Welt* (1988) an.

Ransmayr hat den Nationalsozialismus ebenso wenig wie Marcel Beyer oder Jens Sparschuh erlebt. Dennoch nähern sich die Autoren in ihren Texten – Sparschuh in *Der Schneemensch* (1993) und Beyer in *Flughunde*



Schutzumschlag

(1995) – dieser Zeit, wobei ihnen interessante Befunde gelingen, die nicht im Historischen verharren. Bei dieser Form von Erinnerungs- und Aufklärungsarbeit sind es gegenwärtige Fragen, die Anlass bieten, sich in die Geschichte zu vertiefen. Erinnerungsarbeit kann aber auch durch Provokation ausgelöst werden, was Maxim Biller (geb. 1960) mit seinen literarischen Texten und Essays beabsichtigt. Sein großes Thema ist die Lüge: die in der Literatur und die im Verhältnis zur Geschichte (*Land der Väter und Verräter*, 1994). In der Erzählung *Harlem Holocaust* (1998) greift Biller auf grelle Beispiele und extreme Charaktere zurück, um so auf die Notwendigkeit eines normalen Verhältnisses zwischen Deutschen und Juden zu verweisen. Der bössartige Jude – wie ihn Biller zeigt – hat es mit dem verlogenen Deutschen zu tun. Beide treten sich nicht unmittelbar gegenüber, sondern sie verkörpern zu Zerrbildern geratene Haltungen.

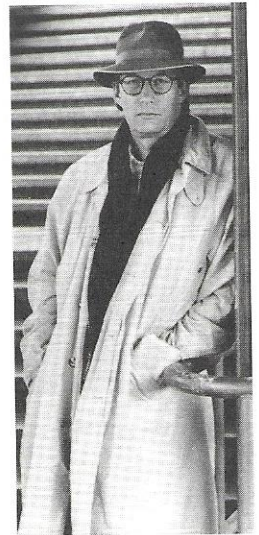
Die Befürchtung, dass mit dem Aussterben der Generation, die die Zeit von 1933 bis 1945 erlebt hat, der Literatur ein wichtiger Stoff verloren gehen wird, hat sich bislang nicht bewahrheitet. Im Gegenteil. In immer neuen Facetten wird dieses dunkle Kapitel deutscher Geschichte zum Ausgangspunkt der unterschiedlichsten erzählerischen Versuche, so in Bernhard Schlinks Roman *Der Vorleser* (1995). Der sich vollziehende Generationswechsel wird von Hanns-Josef Ortheil (geb. 1951) in *Abschied von den Kriegsteilnehmern* (1992) thematisiert. Ortheil erzählt von dem sich schwierig gestaltenden Ablösungsprozess von der Vätergeneration als einem Teilbereich der Nachkriegsgeschichte, den er vor dem Hintergrund der Wendeereignisse von 1989 in Szene setzt.

Dagegen spielt Marcel Beyers (geb. 1965) stark beachteter Roman *Flughunde* ebenso wie Jens Sparschuhs *Schneemensch* während der Zeit des Zweiten Weltkriegs. In beiden Romanen greifen die Autoren in fiktionalen Geschichten auf einen realgeschichtlichen Zeithintergrund zurück, wobei ihnen die Vergegenwärtigung von Zeitgeschichte gelingt. Hermann Karnau, Akustiker und Mitarbeiter in einem Stab, der beauftragt ist, den Reden des Propagandaministers Goebbels zu noch mehr Wortgewalt zu verhelfen, ist der männliche Erzähler in Beyers *Flughunde*. Dieser Erzähler hat in Goebbels' Tochter Helga ein kindliches Erzählpendant. Zwischen diesen beiden Stimmen, ihren Beobachtungen, Träumen und Hoffnungen, wechselt das Erzählen. Allmählich wächst Karnau in die Rolle eines ›Meisters aus Deutschland‹ hinein und entwickelt sich zum Tonmeister des Todes. Beyer hat mit *Flughunde* den zweiten Teil einer Geschichte der Medien in Prosa vorgelegt. Begonnen hat er sie mit *Menschenfleisch* (1991), dem Roman, der vom Phänomen der Sprache handelt. Im dritten Teil, dem Roman *Spione* (2000), geht es um Formen und Macht des Visuellen. Mit seinem Roman *Kaltenburg* (2008) knüpft Beyer an *Flughunde* an. In *Kaltenburg* erzählt er die Geschichte von zwei Ornithologen vor dem Hintergrund der deutschen Geschichte während und nach dem Zweiten Weltkrieg. Beyer zeigt zwei Forscher, die von den Katastrophen der Geschichte immer wieder eingeholt werden. Dabei bildet Angst, und die Herkunft aus der Angst, ein zentrales Motiv des Romans.

Auf ein reales Ereignis greift F.C. Delius in seiner Erzählung *Die Flatterzunge* (1999) zurück. Der Kontrabassist der Deutschen Oper Berlin hatte 1997 auf einer Konzertreise in einer Hotelbar in Tel Aviv seine Getränkerechnung mit »Adolf Hitler« unterschrieben. Diese Ungeheuerlichkeit, eine Mischung aus Geschmacklosigkeit und schlechtem Pennälerscherz, verändert das Leben des bis dahin angesehenen Künstlers schlagartig und macht ihn nicht nur zur Unperson, sondern gar zur Inkarnation des Bösen. Delius hat für die Erzählung aus dem Streicher einen Blechbläser gemacht, einen Posau-



Marcel Beyer



F.C. Delius

nisten, der auf eben jenem Instrument zu spielen versteht, das in Jericho Mauern zum Einstürzen brachte. Die Erzählung in Tagebuchform zeigt einen normalen Bürger, dem sein Dirigent Führerfigur war, der gelernt hat zu gehorchen und sich unterzuordnen. Er ist weder ein Rechtsradikaler noch ein Monster, eher ein Mochtegern, der gelegentlich aus dem zur zweiten Natur gewordenen Gehorsam ausbricht. Delius ist nicht daran interessiert, seine Figur vorschnell zu verurteilen, sondern entfaltet ein vielschichtiges Charakterbild. Dabei erweckt das Wort »Flatterzunge« – eine besondere Anblasetechnik beim Posaunespielen – vielfältige Assoziationen. Als Chronist betätigt sich Delius erneut in *Bildnis der Mutter als junge Frau* (2006). Darin beschreibt der 1943 in Rom geborene Autor das Schicksal einer jungen Frau, die die Züge seiner Mutter aufweist. Er begleitet 1943 eine junge hochschwängere Frau bei einem Spaziergang durch Rom, der er über die Schulter blickt. Als wäre er Teil dieser Figur und vertraut mit ihrem Denken und Fühlen, wechselt das Erzählen zwischen intensiver Nähe und maßvoller Distanz. Delius ist der Autor des inneren Monologs, der sich als ein Satz über 127 Seiten erstreckt, und er ist zugleich auch der Adressat.

Aus subjektiver Sicht: Tagebücher

Tagebücher geben Auskunft. Aus einer sehr persönlichen Sicht halten sie Eindrücke und Ereignisse fest. Wer Tagebuch führt, beschreibt nicht nur nüchtern, was sich ereignet hat, sondern häufig schwingt in den Notizen noch die Unmittelbarkeit des Erlebten mit. Dies ist sicherlich ein Grund dafür, weshalb sie gern gelesen werden. Anders als bei der Autobiographie, die aus zeitlicher Distanz rekapituliert, sind die in Tagebüchern festgehaltenen Beobachtungen dem Jetzt geschuldet. Als Quelle sind Tagebücher aufschlussreich, auch wenn man nicht erfährt, wie es denn wirklich gewesen ist. Ihr Wert besteht darin, dass ihnen entnommen werden kann, wie etwas erfahren oder erlebt wurde und welche Bedeutung Ereignisse für den Tagebuchschreiber hatten. Insofern geben Tagebücher Auskunft über die Zeit und zugleich über den Verfasser. Aus einer Ereignis- und Erlebnisfülle wird ausgewählt, was mitteilenswert erscheint, so dass auch Leerstellen in Tagebüchern beredt sein können.

Im Fall der Tagebücher des Theaterregisseurs Einar Schleaf (1944–2001) hatte der Suhrkamp Verlag zunächst Bedenken, das umfangreiche Konvolut herauszugeben. Drei Jahre nach Schleafs Tod erschien der erste, der auf fünf Bände geplanten Tagebuch-Ausgabe. Schleaf wird geschätzt, aber er ist der breiten Masse kaum bekannt. Im Unterschied zu dem Filmemacher, mit dem Elfriede Jelinek ihn vergleicht. In ihrem Nachruf auf Schleaf schreibt sie: »Bitte lesen Sie seine Bücher! Das muß sein! Schleaf war als Dichter und als Theatermann die herausragendste Erscheinung, die ich kennengelernt habe. Es hat nur zwei Genies in Deutschland nach dem Krieg gegeben, im Westen Faßbinder und im Osten Schleaf.« Als Autor hat Schleaf mit den beiden *Gertrud*-Romanen (1980, 1984) auf sich aufmerksam gemacht. Bei diesem Versuch, seiner Mutter ein Denkmal zu setzen, hat er »Geschichtsschotter« aus verschiedenen Zeiten zusammengetragen. Die deutsche Familientragödie ist ein Monolog. Monologisch ist auch das Sprechen in Schleafs Tagebüchern (die Bände zwei und drei erschienen 2006 und 2007). Bereits als Kind hat Schleaf begonnen, Tagebuch zu führen. Der in Sangerhausen geborene Autor will eigentlich täglich Notizen machen und ist von sich enttäuscht, weil er den Vorsatz nicht durchhält. Schleaf ist ein wacher und unbestechlicher Chronist des Zeitgeschehens. Er träumt von Verhältnissen, die der Lüge nicht

*Wie war es denn
wirklich?*



Einar Schleaf



Walter Kempowski inmitten seiner privaten Tagebuch-Sammlung. Kempowski besaß nach eigenen Angaben die größte Sammlung von Tagebüchern in Deutschland. In seinem Archiv befinden sich rund 6000 Tagebücher, Briefe, alte Schulhefte, Urkunden und andere Lebenserinnerungen.

bedürfen, trifft aber, wo er sich auch befindet, immer wieder auf Menschen, die sich hinter Masken verbergen.

Tagebuch hat auch Walter Kempowski geführt. Der Sammler von Dokumenten begegnet einem in diesen Bänden selbst als Zeitzeuge. Er interessiert sich für individuelle Schicksale, weil darin Geschichte aufgehoben ist. Als eine »Art Tagebuch« bezeichnet er seine Notizen das Jahres 1983, die 2001 unter dem Titel *Sirius* erscheinen. Dem Epochenjahr 1989 wendet er sich in dem Band *Alkor. Tagebuch 1989* (2001) zu, während er die Folgejahre 1990 in *Hamit* (2006) und 1991 in *Somnia* (2008) Revue passieren lässt. »Hamit« heißt im erzgebirgischen Dialekt so viel wie Heimat. »Heimat«, stellt Kempowski desillusioniert fest, »können wir abhaken«. Eingeschrieben hat sie sich ihm aber ebenso wie die Erinnerungen an seine achtjährige Haftzeit wegen angeblicher Spionage in Bautzen (1948–56). Von dieser Zeit handelt *Im Block. Ein Haftbericht* (2004). Das Buch macht deutlich, warum Kempowski seit dieser Zeit wie »angestochen durchs Leben« lief.

Ein fleißiger Tagebuchschreiber ist auch Martin Walser, der in den ersten Aufzeichnungen vom 15. September 1951 notiert: »Der Dichter führt eine freie Melodie ins Unsichtbare. Wer mitgeht, sieht später etwas.« Das Später hat nicht nur Walser im Blick. Neben der Selbstbeschreibung registriert er Ereignisse des politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Lebens, damit die Leser etwas »sehen« können. Walser lässt die Leser seiner Tagebücher – der erste Band erscheint 2005 (1951–1962), der zweite 2007 (1963–1973) – am Leben und Schreiben des Verfassers teilhaben. Zugleich dienen ihm die Tagebücher auch als Arbeitsbücher. Er nutzt sie, um Skizzen zu entwerfen und Figuren zu konzipieren. Der Zeuge und Beobachter öffnet seine Schreibwerkstatt und erlaubt Einblicke.

Auch Peter Rühmkorf führt Tagebuch. Zu seinem Vorlass, den er dem Literaturarchiv in Marbach überlassen hat, gehören an die tausend Seiten mit Tagebuchaufzeichnungen. Rühmkorf wollte die Aufzeichnungen, die ihm »Tränenkrüglein« und »Rotzlapfen« sind, eigentlich nicht zu Lebzeiten veröffentlichen. Doch dann erscheint 1995 *TABU I*. In witzig-selbstironischen Kommentaren auf die Ereignisse der Jahre zwischen 1989 und 1991 wendet

Martin Walser

Peter Rühmkorf

er sich der großen Politik (Wiedervereinigung) ebenso zu wie der eigenen Person (ein »bis auf den Grund verfehltes Schriftstellerleben«). Mit dem zweiten Tagebuchband folgt Rühmkorf keiner zeitlichen Chronologie, denn *TABU II* (2004) liegen Aufzeichnungen der Jahre 1971–1972 zu Grunde. In bissigen Kommentaren beschreibt Rühmkorf, wie sich die Bundesrepublik nach 1968 verändert hat. Bei dieser Bespiegelung erweist sich der Autor auch der eigenen Person gegenüber nicht gnädig, so dass das Tagebuch ein »Klagebuch« und zugleich ein »finsteres Untertagebuch« ist.

Christa Wolf

Tagebuch führt auch Christa Wolf. Doch in dem Band *Ein Tag im Jahr 1960 – 2000* (2003) hält sie nur fest, was sich am 27. September eines jeden Jahres ereignet. Die Autorin war 1960 einem Aufruf der Zeitung *Iswestja* gefolgt, der an die Schriftsteller unterschiedlicher Nationen erging. Sie sollten aus ihrer subjektiven Perspektive den 27. September 1960 so genau wie möglich beschreiben. Der »Horror vor dem Vergessen« hat daraus eine Tradition werden lassen. Ausgehend von Alltagsbeobachtungen registriert die Autorin, was an diesem Tag in ihrer Umgebung und in der Welt passiert. Ein Tag im Jahr wird für das Gedächtnis zu einem »Stützpfiler«, der dem Alltag und der Welt Halt bietet. Die »Pflichtübung« hat sich als »Realitätsübung« bewährt.

Zwiesprachen mit historischen Personen

»Es besteht [...] kein prinzipieller Unterschied«, heißt es in Alfred Döblins Aufsatz *Der historische Roman und wir*, »zwischen einem gewöhnlichen und einem historischen Roman. Der historische Roman ist erstens ein Roman und zweitens keine Historie.« Wenn sich Autoren Personen der Zeitgeschichte oder Ereignissen der Vergangenheit zuwenden, resultiert ihr Interesse an der Historie aus der Gegenwart. Die Gründe, sich gerade historischen Figuren und Stoffen zuzuwenden, dürften vielfältig sein, aber sie unterscheiden sich wohl kaum von denen, ein aktuelles Zeitergebnis aufzugreifen. »Der Autor«, heißt es bei Döblin weiter, »bedient sich gewisser Stoffe aus der Geschichte, die ihm liegen, für die Zwecke eines Romans genau so, wie er sich gewisser Zeitungsnotizen oder gewisser Vorgänge aus seiner eigenen Erfahrung bedient.« Ein historischer Stoff bietet Möglichkeiten, durch Verfremdung Parallelen zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart herzustellen. Gegenwärtiges kann im spielerischen und experimentellen Umgang mit den Zeitebenen in ein historisches Gewand gehüllt werden. So wird Vergangenes zugleich aktualisiert und in Erinnerung gerufen.

Daniel Kehlmann (geb. 1975) wendet sich in seinem Roman *Die Vermessung der Welt* (2005) zwei Genies von ausgesprochen verschiedener Prägung zu. Carl Friedrich Gauß muss zu einer Reise von Göttingen nach Berlin förmlich gezwungen werden, während sich sein Gastgeber, Alexander von Humboldt, ein Leben ohne Reisen gar nicht vorstellen kann. Der jüngere der Humboldt-Brüder, ein bedeutender Naturforscher des 18. Jahrhunderts, bereiste insbesondere den südamerikanischen Kontinent und erforschte unbekannte Gebiete. Er vermisst Hügel, Flüsse und Täler, weil der Mensch wissen muss, wo er steht. Für Humboldt ist die Entdeckung der Welt ein einziges Abenteuer. Das mathematische Genie Gauß ist Anfang zwanzig, als sein Lebenswerk, die *Disquisitiones Arithmeticae* erscheinen. Auch Gauß ist ein



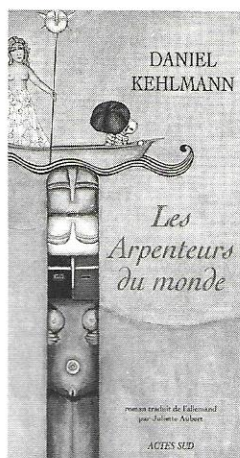
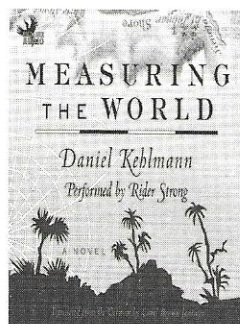
Schutzumschlag

Weltvermesser, aber jeder Ortswechsel ist ihm verhasst. Ihm genüge als Kind eine Ballonfahrt, um eine Vorstellung davon zu bekommen, was man sich unter dem Raum vorzustellen hat. Um das Er- und Vermessen des Raumes geht es beiden Forschern. Besessen von den Aufgaben, die sie erfüllen können, entgeht ihnen aber auch Entscheidendes. Sie sind wachen Auges für Unbekanntes, aber sie übersehen Naheliegendes und sind teilweise blind für Ereignisse des Zeitgeschehens. Mit hintergründigem Humor weiß Kehlmann von zwei Genies zu erzählen, denen ihre Genialität auch eine Last ist. Dem Autor, der bereits mit Büchern wie *Mablers Zeit* (1999), *Der fernste Ort* (2001) und *Ich und Kaminski* (2003) auf sich aufmerksam gemacht hatte, gelingt mit *Die Vermessung der Welt* ein sensationeller Erfolg. Monatelang führt sein historischer Roman die Bestsellerlisten an.

Nicht Alexander, sondern Wilhelm von Humboldt war einer der Ersten, dem Goethe seine »Marienbader Elegie« schickte. Er war der Meinung, Goethe hätte damit nicht nur das Schönste erreicht, was er je geschrieben habe, sondern es noch übertroffen. Allerdings verlief die Vorgeschichte dieser Verse aus der Sicht des Dichterfürsten weniger gelungen. In Marienbad verliebt sich der fast Vierundsiebzigjährige, dem die gebildete Welt Deutschlands zu Füßen liegt, in die neunzehnjährige Ulrike von Levetzow. Ulrike aber weist den Begehrenden zurück. In *Ein liebender Mann* (2008) greift Martin Walser diese Geschichte auf. Es ist die Geschichte eines doppelten Skandals: Darf er das in seinem Alter? Und darf sie ihn zurückweisen? Die Nachwelt verdankt Goethes Erfahrung neben der Gewissheit, dass auch ein Genie in seiner Liebe richtig und in seinen Erwartungen falsch liegen kann, eines seiner schönsten Gedichte. Goethes Elegie ist ein Sehnsuchtsgedicht und Walsers Roman ein Sehnsuchtslied: »Meine Liebe weiß nicht, dass ich über siebzig bin. Ich weiß es auch nicht«, heißt es im Roman. Walser ist erneut bei seinem Thema; die Romane der letzten Jahre *Der Lebenslauf der Liebe* (2001), *Der Augenblick der Liebe* (2004) und *Angstblüte* (2006) sind Variationen darauf: Im Zentrum der Texte stehen gealterte und mit dem Altern beschäftigte Männer. Dabei ist Walsers Perspektive, die nicht auf die Männer beschränkt ist, gerade für sie nicht immer schmeichelhaft.

Während Kehlmanns Aufmerksamkeit zwei Wissenschaftlern gehört, hat sich Peter Härtling mit seinen Büchern *Schubert. Zwölf Moments musicaux und ein Roman* (1992), *Schumanns Schatten* (1996) und *Hoffmann oder Die vielfältige Liebe* (2001) drei Künstlerfiguren der Romantik zugewandt. In Schubert findet und erfindet sich Härtling einen Begleiter, der ihm bereits in seiner Jugend ein Vertrauter war. Der Komponist der *Winterreise* tritt in Härtlings Roman insbesondere durch die Zeilen »Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh ich wieder aus« als ein Verwandter im Geiste in Erscheinung. Härtling stellt bewusst eine Beziehung zu seinen Protagonisten her. Er nähert sich ihnen als Gleichgesinnter und offenbart in der Beschreibung seiner Figuren die Züge der eigenen Person. Dabei wird eine Unterscheidung zwischen Faktischem und Fiktivem in *Schumanns Schatten* durch das Schriftbild verdeutlicht.

Eher unromantisch geht es in Thorsten Beckers (geb. 1958) Roman *Fritz* (2006) zu, der den Alten Fritz, wie man den preußischen König auch zu nennen pflegt, thematisiert. Becker will das Genre nicht Lion Feuchtwanger streitig machen, der die »Domäne des historischen Romans so unangefochten beherrscht, [...] dass man beinahe versucht ist, zwischen seinem Namen und dem Begriff der Sache das Gleichheitszeichen zu setzen«. Becker wendet sich dem Preußenkönig zu, indem er auf Thomas und Heinrich Mann zurückgreift. Er lässt beide an einem Buch über den Alten Fritz schreiben. Der



Schutzumschläge der englischen und französischen Lizenzausgabe

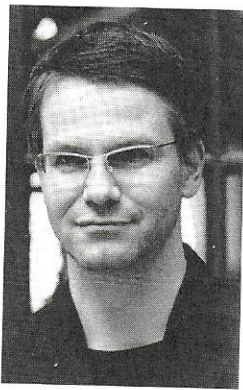
»Zauberer« Thomas entwirft ein Porträt, das sich an den Feldherrn, Musiker und Philosophen hält. Heinrich hingegen zeichnet in den von ihm geschriebenen Kapiteln ein Bild des Monarchen, in dem die Zeitbezüge und die sozialen Komponenten betont werden.

Nicht dem preußischen König, sondern einer Nachfahrin, die aus der Verbindung zwischen Wilhelm von Oranien und der Berliner Bäckerstochter Marie Hoffmann hervorgegangen ist, gehört die Aufmerksamkeit von F.C. Delius in seinem Roman *Der Königsmacher* (2001). Die Geschichte eines Kindes, das aus dieser nicht standesgemäßen Liaison hervorgegangen ist und nichts von seiner wahren Herkunft weiß, ist ganz nach dem Geschmack einer historischen Schmonzette. Delius aber findet in dem erfolglosen Schriftsteller Albert Rusch eine Figur, die sich des historischen Stoffes annimmt, um einen Roman zu schreiben.

Reich an historischen Anspielungen ist auch Michael Lentz' Roman *Pazifik Exil* (2007), in dem sich Lentz auf die Spuren von Bertolt Brecht, Nelly und Heinrich Mann, Alma Mahler-Werfel und Franz Werfel begibt, die während des Zweiten Weltkriegs nach Amerika gegangen waren. An Orten ihres amerikanischen Exils erkundet er das Schicksal von Katja und Thomas Mann, fragt, wie es Martha und Lion Feuchtwanger erging und rekonstruiert Arnold Schönbergs Aufenthalt in der Fremde. Amerika war für sie die letzte Fluchtmöglichkeit. Lentz nähert sich den Verschwundenen, indem er ihnen zu einer Stimme verhilft, und er macht auf die Leerstelle aufmerksam, die ihr Weggang hinterlassen hat. Zugleich verweist er aber auch auf das »Sprachloch«, in das die ins Exil getriebenen Schriftsteller fielen. Lentz sucht, wo scheinbar nichts mehr ist. Er sucht nach zurückgelassenen Wortresten, die er in Sprachlöchern findet.

Mit ganz anderen Neubilden, nämlich mit meteorologischen, hat es René Descartes in Durs Grünbeins Erzählgedicht *Vom Schnee oder Descartes in Deutschland* (2003) zu tun. Der Schnee und Descartes finden für Grünbein in der Kältemetapher zusammen. Nüchternes und berechnendes Kalkulieren, wie es die Mathematik erfordert, ist Ausdruck von Kälte. Kalt wie der Tod aber ist der Winter, vor dem man in die Wärme flüchtet. Für Grünbein wird Descartes interessant, weil der als Begründer der rationalen Vernunft geltende Denker 1619/20, während des dreißigjährigen Krieges, in der Nähe von Ulm eine Tagtraumvision erlebt. In der folgenden Nacht hat er drei Träume, die er als göttliche Offenbarung seines Auftrages begreift: Er soll die verschiedenen Wissenschaften unter dem Dach der Mathematik zusammenführen. Der als Vater des rationalen Denkens geltende Philosoph lässt sich auch von Träumen und Visionen leiten. Er ist ein Müßiggänger, interessiert an der Mode, und zugleich verfolgt er die neuesten Entdeckungen in der Dioptrie. Dieser sich in Extremen bewegende Denker fühlt sich wohl in seiner Haut, aber diese Haut ist dünn wie Papier.

Auch Peter Handkes Blick auf Don Juan, diesen Mythos der Moderne, ist überraschend und ungewöhnlich. Handke entwirft eine Figur, die man aus Mozarts *Don Giovanni* zu kennen glaubt, doch er stellt einen skeptischen Don Juan ins Zentrum seiner Erzählung. Handkes Don Juan misstraut der Überlieferungsgeschichte. So heißt denn auch sein 2004 erschienener Roman *Don Juan (von ihm selbst erzählt)*. Handke lässt Don Juan selber erzählen, denn den, den man zu kennen meint, kennt man in Wirklichkeit nicht. Der in Liebesdingen so außerordentlich Bewanderte stürzt eines Tages ganz unvermittelt in den Garten eines Kochs und beginnt zu erzählen. Handkes Don Juan ist kein Verführer. Er kommt den Frauen nahe und sie fühlen sich geborgen in seiner Nähe. Don Juan ist vor allem ein Getriebener, und er ist



Durs Grünbein

untröstlich über einen Verlust. Einer Welt, in der das Zählen bedeutend ist, kehrt er den Rücken. Handkes Don Juan, der rückwärts geht, schaut dort hin, wo er hergekommen ist. Mit diesem Buch bezieht Handke deutlicher Position zum Jugoslawien-Konflikt, in dem sein Name häufig gefallen ist, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Im Spiegel der mythischen Don Juan-Figur verdeutlicht er, wie unverzichtbar für ihn der authentische Bericht ist. Über Don Juan existieren viele Anekdoten und Geschichten, aber letztendlich ist entscheidend, was er selbst sagt.

Don Juan als »Erotiker von der traurigen Gestalt« steht im Mittelpunkt von Robert Menasses (geb. 1953) Roman *Don Juan de la Mancha oder Die Erziehung zur Lust* (2007). Für Nathan, die Hauptfigur des Romans, sind Frauen eine Obsession, worüber der Journalist seine Therapeutin in Kenntnis setzt. Er tut dies an dem für solche Problemstellungen entscheidenden Platz: auf der Couch. Menasse verschränkt wie bereits in *Die Vertreibung aus der Hölle* (2001) unterschiedliche Zeitebenen. Sein Don Juan fungiert dabei ebenso als Bezugsfigur wie die Jungfrau von Orleans in Felicitas Hoppes (geb. 1960) Buch *Johanna* (2006). In Hoppes Roman beschäftigt sich eine namenlos bleibende Ich-Erzählerin mit der Freiheitskämpferin, die durch Schillers Drama weltberühmt wurde. Ihr zur Seite steht ein Wissenschaftler, der bereits die akademische Hürde genommen hat, die die Doktorandin noch zu nehmen gedenkt. Zunehmend stellt sie sich allerdings während ihrer wissenschaftlichen Studien die Frage, was bei solchen Näherungsversuchen in Erfahrung zu bringen ist. Es hat den Anschein, als würden sie ebenso jungfräulich bleiben wie die Beziehung der beiden Jungwissenschaftler.

Mythische Figuren
der Moderne

Expeditionen zu den Ursprüngen

Es gibt nach 1989 eine gewisse Lust, sich auf unbekanntem Wegen in fremden Gegenden umzusehen. Peter Handke will mit seinem Reisebericht über Serbien *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien* (1996) eine allgemeine Wahrnehmung korrigieren. Bereits die Vorabdrucke in der *Süddeutschen Zeitung* lösten eine heftige Debatte aus, in der dem Autor eine proserbische Position vorgeworfen wurde. Handke kritisiert in seinem Buch die Berichterstattung über den Krieg im ehemaligen Jugoslawien, die nach seiner Ansicht nicht dokumentiert, was sich tatsächlich ereignet hat. Er nimmt im Text für sich das Recht in Anspruch, Feststehendes in Frage zu stellen, sich nicht vorschnell mit vorgegebenen Meinungen abzufinden. Als Ergebnis dieser Wahrnehmungsbemühungen ist ein weiteres Buch über Serbien entstanden. In *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise* (1996) tritt Handke für ein Volk ein, über das die Medien längst ihr Urteil gesprochen haben. Der Krieg, über den die Medien berichteten, habe so nur als Inszenierung »auf der Netzhaut stattgefunden« (P. Schneider). Eine Reise unternimmt Handke auch in *Kali. Eine Vorwintergeschichte* (2007). In der Geschichte, in der eine Sängerin die Hauptrolle spielt, wird die Sehnsucht nach dem Kindheitsland thematisiert. Von Sehnsucht handelt auch Handkes Erzählung *Die morawische Nacht* (2008). Einen Reisenden befällt Angst, weil er befürchten muss, nicht als der wahrgenommen zu werden, der er »in Wirklichkeit« ist.

Auf ganz anderen Wegen wandelt Irina Liebmann (geb. 1943) bei ihrer

Zweifel an der
Medienpräsenz

Es geht in die Ferne

Brigitte Kronauer

Reise durch das eigene Land. Ihr Bericht *Letzten Sommer in Deutschland* (1997) trägt den Untertitel *Eine romantische Reise*. Während die Autorin in *Berliner Mietshaus* (1982) die Bewohner eines Hauses um Auskunft über ihre Biographien bat, wird in dem Reisebuch das geeinte Deutschland in Augenschein genommen. Sechs Jahre nach der ›Wende‹ hält Liebmann Stimmungen in Ost und West fest, reist sie von Frankfurt an der Oder bis an den Rhein. Über die Landesgrenzen hinaus führt dagegen der Weg, den Felicitas Hoppe in *Pigafetta* (1999) unternimmt. Die Ich-Erzählerin heuert auf einem Frachter an und schreibt ein Seetagebuch während einer Schiffsreise, die sie um die Welt führt.

Die Autoren setzen die ›erzählerischen Segel‹ aus den unterschiedlichsten Gründen. Dabei ist nicht allein entscheidend, wohin die Fahrt geht, sondern auch, wonach in den unerforschten Gebieten gesucht wird. Auf eine abenteuerliche Fahrt schickt Peter Handke den Apotheker von Taxham in seinem Roman *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* (1997). Mit zwei Begleitern (einem Sportler und einem Dichter) durchquert der Apotheker Europa und öffnet »eine Tür in die Nacht«, wie es in Karl Krolows Gedicht »Das Bild, das man hinterläßt« heißt. Handke formuliert seine Kritik an der Gegenwart mithilfe von Motiven der Artusepik. Der Apotheker, der eine Läuterung erfährt, findet auf der Reise seine Sprache wieder. Ebenfalls ein Apotheker steht in Brigitte Kronauers (geb. 1940) Roman *Das Taschentuch* (1994) im Zentrum der Handlung. Die Schriftstellerin Irene Gartmann versucht, sich ihrem Jugendfreund Willi Wings zu nähern, doch der Erwählte entzieht sich den Zuwendungen der Erzählerin und wird schließlich durch seinen Tod unerreichbar. Von der Beziehung zwischen den Geschlechtern handelt auch Kronauers Roman *Teufelsbrück* (2000). Es ist die Geschichte einer Verzauberung durch die Liebe, die sich aber nicht als Erfüllungsgeschichte, sondern nur als Entsagungsgeschichte erzählen lässt. Auf sprachlich genussvolle, doch seelisch strapaziöse Spaziergänge lädt Kronauer mit *Die Tricks der Diva* (2004) ein. Sie führen ins »Gebirg«, auf die Wiese, in den Botanischen Garten oder an den Bahndamm. So stolpern in der Erzählung »Wirre Witwen, wissender Witwer« mehrere Witwen zwischen Klematis und Fraunschuh ihren »krüppeligen« Sehnsüchten und verhaschten Träumen hinterher. Der Garten wird zum Kampfplatz, auf dem mit geschliffenen Sprachschwertern ein Gefecht ausgetragen wird, in dem die menschliche Natur gegenüber der Schönheit des zyklischen Werden und Vergehens von Nieswurz und Rittersporn unterliegt. Kronauers Spracharbeit wurde 2005 mit dem Georg-Büchner-Preis geehrt. Dass dies eine kluge Entscheidung war, bewies sie mit dem Roman *Errötende Mörder* (2007), der wohl das »kompositorisch rasanteste« Werk ist.

Wenn es bei Hoppe oder Handke in die Ferne geht, dann nicht allein deshalb, um die weißen Flecken auf der Landkarte zu erforschen – die Welt ist längst vermessen und hat ihre »Jungfräulichkeit« verloren. Den damit einhergehenden Verlust hat Claude Lévi-Strauss in *Traurige Tropen* beschrieben: »Nie wieder werden uns die Reisen, Zaubertreffen voll traumhafter Versprechen, ihre Schätze unberührt enthüllen.« Wo es immer weniger zu entdecken gibt, verändert auch das Reisen seinen Charakter. Der Reiseweg büßt an Erlebnisqualität ein, denn im beschleunigten Zeitalter wird die Geschwindigkeit als neuer Kontinent entdeckt, den es zu erobern gilt. Das ruft aber auch gegenläufige Tendenzen hervor. Diese reichen von Sten Nadolnys (geb. 1942) *Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983) bis zu den Spaziergängern und Flaneuren, die wieder Konjunktur haben. Ob die Reisen in ferne Kontinente führen oder nur in die Nebenstraße, Ransmayr erinnert

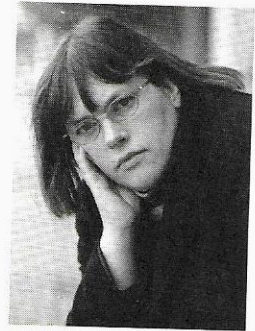
in seinem Prosagedicht *Ballade von der glücklichen Rückkehr* (2000) daran, was wirklich entdeckt werden will: »Eines Tages kehren wir unseren Träumen den Rücken und machen uns auf den Weg in die Tiefe zurück zu den Menschen. Wie viele sind wohl vor uns auf diesem Weg verschwunden, ins Eis gesunken, in fauliges Wasser, in den Abgrund, den Treibsand? Der Weg zu den Menschen, zurück ins Vertraute verzehrt noch größere Kräfte als die Routen ins Innere eines Traums.« Eine solche Fahrt tritt der Protagonist in Gerhard Roths (geb. 1942) Roman *Der Plan* (1998) an. Konrad Feldt reist nach Japan und unternimmt zugleich eine Entdeckungsreise, die ihn in unbekannte Gebiete seines Innern führt. Gesammelte Reisetagebücher, die sich in erster Linie als subjektive Eindrücke verstehen, hat auch Adolf Endler (geb. 1930) mit *Warnung vor Utah* (1996) vorgelegt. Endler nimmt auf seiner Fahrt in die USA das Land mit, aus dem er kommt, ohne dass seine Vergleiche mit der DDR dabei vordergründig geraten. Doch durch die Reise verändern sich Haltungen. So empfindet der Autor im Land der unbegrenzten Möglichkeiten eine gewisse Enge, angesichts derer ihm ein Gefühl von Weite bewusst wird, das er manchmal in dem umzäunten und bewachten Land DDR hatte.

Manchmal werden Reisen unternommen, um zu fliehen. In Martin Mosebachs (geb. 1951) Roman *Das Beben* (2005) flüchtet der Erzähler nach Indien, wo er einen Königspalast in ein Luxushotel umbauen soll. Der Architekt steht vor einer Herausforderung. Während seine Ehe einem kleinen Beben nicht gewachsen war, soll das von ihm beaufsichtigte Bauwerk so sicher stehen, dass es allen möglichen Beben trotzt. Das Bauvorhaben scheidet schließlich und der anfangs Gefestigte schaut am Ende auf zwei unvollendet gebliebene Baustellen zurück. Eine gewisse Fernsucht ist den Helden Mosebachs, der 2007 mit dem Georg-Büchner-Preis ausgezeichnet wurde, durchaus eigen. Bereits in dem Roman *Der Nebelfürst* (2001) begleitet der Journalist Thomas Lerner eine von sehr seltsamen Auftraggebern organisierte Polarexpedition. Ein Suchender im doppelten Sinne ist auch Hans in Mosebachs Roman *Der Mond und das Mädchen* (2007). Er sucht neben dem Glück auch eine Wohnung in Frankfurt am Main. Als er ein Heim für sich und seine Frau Ina findet, scheinen seiner Liebe zu ihr keine Hindernisse mehr im Wege zu stehen. Das Paar könnte sich auf den verlässlichen Bahnen des Ehelebens bewegen, wäre da nicht die Versuchung und die unheimliche Anziehungskraft des Fremden.

In die Fremde geht es in dem Romandebüt von Kathrin Schmidt (geb. 1958) *Die Gunnar-Lennefsen-Expedition* (1998). Sie setzt in der Manier von Irmtraud Morgner die Segel der Phantasie. Kraftvolle und dabei unverkennbar weiblich ist diese Stimme. Sprachgewaltig, lustvoll und in geradezu barocker Manier erzählt Schmidt von phantastischen und grotesken Abenteuern, bei denen ein Ortswechsel nicht erforderlich ist. Sie beschwört merkwürdige bis mysteriöse Ereignisse herauf, wenn sie das Geschichtenkaleidoskop dreht. Bei dieser Expedition geht es nicht um das Erreichen der Polkappen, sondern um die im tiefsten Packeis verborgenen Bereiche des Erinnerns. Bei der abenteuersüchtigen Josepha Schlupfburg und ihrer Urgroßmutter Therese handelt es sich um zwei Reisende, die in der Kunst der Magie bewandert sind. Bei ihren Zeitreisen leisten sie auch Grabpflege »für die, die im Fischzug der Geschichte wegen vermeintlichen Mangels an Größe durch die Maschen des Netzes gerutscht waren«. Das zeitliche Spektrum, in dem sich der Roman bewegt, reicht vom Ersten Weltkrieg bis in die unmittelbare Gegenwart. Es geht um die eigenen Erfahrungen, um das individuelle Bild- und Erinnerungsreservoir, das in schwierigen Zeiten nicht verloren gehen

Nach dem Fernweh

Fernsucht



Kathrin Schmidt

Weißer Flecken auf
der Landkarte

darf. Allerdings erweisen sich dazu die eingefahrenen Sehraster geschichtlicher Wahrnehmung in Ost und West als untauglich.

Dagegen handelt Raoul Schrotts (geb. 1964) *Finis terrae* (1995) von einer Reise, bei der die weißen Flecken auf der Landkarte noch zu erforschen sind. Schrott offenbart eine Vorliebe für das Vergessene, das Entlegene, das Dunkle und das weit Entfernte. Der Roman nähert sich dem Ende der Welt, wobei die Fragen umso dringlicher werden, die bei dieser Annäherung aufgeworfen werden. Ein nautisches Logbuch, eine Folge von nie abgeschickten Briefen, ein archäologischer Bericht und Tagebucheintragungen bilden das Material dieses ungewöhnlichen Romans. Im Vorwort gibt sich der Autor als Herausgeber von aufgefundenen Schriften aus. Bevor diese Texte nachzulesen sind, wird der Leser mit Gustav Courbets Bild *Der Ursprung der Welt* (1866) konfrontiert, das sich über Jahre im Privatbesitz des Psychoanalytikers Jacques Lacan (1901–1981) befand. Auch Schrotts Novelle *Die Wüste Lop Nor* (2000) ist ein Expeditionsbuch. Nicht in die Wüste, sondern auf eine Insel begibt sich Schrott in dem Roman *Tristan da Cunha* (2003). Die Insel Tristan da Cunha bietet entfesselten Sehnsüchten und enttäuschten Leidenschaften Raum. Das Glück, das die auf der Insel Gestrandeten suchen, finden sie nicht. Wie bereits in *Finis terrae* zeichnet der Autor nur als Herausgeber, der überliefertes Material veröffentlicht. Schrott präsentiert Dokumente, aber er spricht ihnen den Status ab. Nichts ist sicher, was sich in den Dokumenten findet, keiner Quelle darf getraut werden, jedes Detail muss beachtet werden. Als Zweifler hat Schrott 2007 von sich Reden gemacht. Seiner Behauptung, Homer wäre ein Schreiber aus Kilikien gewesen, wurde von vielen Altertumsforschern heftig widersprochen.

Vom »literarischen Fräuleinwunder«
oder »Die Enkel kommen«

Im zeitlichen Umfeld der Nobelpreisverleihung an Günter Grass (1999) entwickelte sich eine neue Phase in der Bestandsaufnahme deutschsprachiger Gegenwartsliteratur. Sein erster Roman *Die Blechtrommel* (1959) rückte dabei erneut ins Zentrum des Interesses. Grass gehört jener Autorengeneration an, die 1959/60 mit ihren Texten gegen ein konfliktreiches »Erzählverbot« rebellierte. Dadurch kam es in den 60er Jahren zu literaturinternen Debatten, in denen es um die Bedeutung der Gattungen und des Romans ging. Vierzig Jahre danach taucht eine neue Generation von Schreibenden auf, die ohne diesen grundlegenden Zweifel lustvoll fabuliert. Die Medien reagierten euphorisch und prägten Formulierungen wie »die Enkel kommen« oder sprachen vom »literarischen Fräuleinwunder«. Symbolisch schlägt Thomas Brussig – zusammen mit anderen Jungautorinnen und -autoren – 1999 auf dem Titelbild des *Spiegel* die Trommel des Oskar Matzerath. »Sie misachten literarische Theorien und Dogmen und erzählen so saftig, unterhaltsam und unbekümmert wie einst der junge Grass«, lautet der Kommentar. Als »junge Wilde der Erzählkunst« lehnten sie es ab, das »Gewissen der Nation« zu sein. Man sprach vom »KiWi Boywonder« (KiWi = Verlag Kiepenheuer & Witsch) und meinte damit Texte von Benjamin von Stuckrad-Barre oder Benjamin Lebert (geb. 1982; *Crazy*, 1999). Das Medienspektakel



Günter Grass und seine Tochter Helene tanzend bei dem Festbankett anlässlich der Nobelpreisverleihung 1999 in Stockholm.

Spiegel-Titelblatt 41/1999 – Die Enkel schlagen die Trommel des Oskar Matzerath.

verwies auf ein Phänomen: Man muss nicht nur jung sein, sondern sich auch gut vermarkten lassen.

Neben dem Etikett »literarisches Fräuleinwunder« kursierte auch das »Label« vom »Pop-Literaten«. Es wurde gefragt, ob es sich um »Abgesandte eines neuen Zeitalters« oder »Dandys der Popmoderne« (I. Radisch) handeln würde. Ging das »Fräuleinwunder« in der Literatur auf die Welt des Mannequins in den 50er Jahren zurück, rief der »Pop-Literat« Autoren wie Rolf Dieter Brinkmann (1940–1975) und Hubert Fichte (1935–1986) auf den Plan, ohne an deren popliterarische Prämissen wirklich anzuknüpfen. Für Brinkmann gab es »kein anderes Material als das, was allen zugänglich ist und womit jeder alltäglich umgeht«. Zusammen mit Nicolas Born, Günter Herburger und Dieter Wellershoff wurde er zum Vertreter der »Kölner Schule« des Neuen Realismus. Als einer der ersten deutschen Autoren nach 1945 inspirierten ihn die amerikanische Pop- und Underground-Literatur sowie die Postmoderne-Theorien des Literaturwissenschaftlers Leslie A. Fiedler.

»Pop-Literaten«

Eine schonungslose Inspektion legt Florian Illies (geb. 1971) mit *Generation Golf* (2000) vor. Die Generation der um 1968 Geborenen bekennt sich zum Kult, der alle Lebensbereiche erfasst hat. Ein durch Fitness gestählter und in Markenklamotten gehüllter Körper wird zelebriert und auf Weltreise geschickt. Selbstbewusst und ohne moralische Ressentiments proklamiert Illies, die Suche nach einem Ziel habe sich erledigt. Doch der 11. September 2001, die Wirtschaftskrise, Hartz IV und die alltäglichen Katastrophen – Familie, Latte Macchiato, Alter – bringen das schnittige Designermodell ins Schleudern und den Autor dazu, mit *Generation Golf zwei* (2003) »leicht verkatert, aber trotzig zuversichtlich nach einem neuen Lebensgefühl« zu fragen.

Benjamin von Stuckrad-Barre (geb. 1975; *Soloalbum*, 1998; *Livealbum*, 1999; *Remix*, 1999; *Blackbox*, 2000) und Christian Kracht (geb. 1966; *Faserland*, 1995; *Mesopotamia. Ernste Geschichten am Ende des Jahrhunderts*, 1999; 1979, 2001; *Metan*, 2007, zus. mit Ingo Niermann) reagieren mit kritischen Kommentaren auf das »Label« und die Frage nach dem Subtext der »neuen Popliteratur«. Obwohl ihre literarischen Vorbilder Bret Easton

Literatur-Pop

Ellis (Kracht) und Nick Hornby (Stuckrad-Barre) sind, sprechen sie allenfalls von »Literatur-Pop«. Die ästhetischen Mittel des Pop werden genutzt, er gilt als Referenzrahmen und stilbildendes Subthema. Gemeinsames Prinzip ist es, zu verfälschen und zu täuschen. »An der Straßenecke zu stehen und auf keinen zu warten, das ist Power«, führt als Motto *Remix* an und Stuckrad-Barre gibt zu, ein wertkonservativer Popkonsument zu sein. Nach der Dokumentation »Rausch und Ruhm« (2003) von Herlinde Koelbl über seine Zeit in einer Entzugsklinik, moderierte er 2006 die Sendung »Enzyklopädings« und arbeitet seit 2008 für die Axel Springer AG. Christian Kracht hingegen ist mit 1979 ein beunruhigender Roman über die »Generation Golf« gelungen. Alles an seinem Ich-Erzähler – von den handgenähten Berluti-Lederschuhen bis zur Identität – befindet sich in der Auflösung: Es ist der radikale Versuch einer literarischen Sinnsuche.

Fräuleinwunder

Als Versuch einer effektvollen Kommerzialisierung von Literatur ist auch das Etikett »literarisches Fräuleinwunder« zu verstehen. Die Geschlechtszugehörigkeit, die bei den »Pop-Literaten« bedeutungslos ist, erweist sich hier als »Ausschlussmechanismus« (M. Vahsen), der den Trend zur Personalisierung der Autorschaft verstärkt. Die aufgeregt geführten Debatten veränderten auch die Literaturkritik, sie wurde zum medialen Event mit »Effektorientierung« (H. Müller). Als Sibylle Berg (geb. 1962) mit ihrem Debüt *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot* (1997) zum »literarischen Fräuleinwunder« erklärt wurde, stilisierte man Person und Werk zum Trendsetter: als würden »Tic Tac Toe mit einem Elfriede-Jelinek-Abend vor ein besonders abgebrühtes Publikum« treten, lautete der Klappentext. Vor ihrem Buch *Amerika* (1999) warnte die Kritik sogar mit den Worten: »Dieses Buch gefährdet ihre seelische Gesundheit« (*Die Welt*), denn seit dem 1998 erschienenen Roman *Sex II* wurde sie als »Designerin des Schreckens« (*Süddeutsche Zeitung*) gehandelt. Inzwischen hat sich Berg als »Fachfrau fürs Zynische« (3sat) in der literarischen Szene etabliert und mit *Das Unerfreuliche zuerst* (2001) und den Romanen *Ende gut* (2004) und *Die Fahrt* (2007) sowie den »Abschiedsbriefen« von Frauen (2006) und Männern (2008) ihren literarischen Rang bestätigt.

Zoë Jenny

Auch Karen Duve (geb. 1961; *Regenroman*, 1999) sowie die als Jungmoderatorin und -autorin bekannte Alexa Hennig von Lange (1973), deren Buch *Relax* (1998) im »Techno-Trainingsklamotten-Milieu« Berlins spielt, wurden als »Fräuleinwunder« bezeichnet. Die seit ihrem Romandebüt *Das Blütenstaubzimmer* (1997) viel beachtete Schweizerin Zoë Jenny (geb. 1974) reagierte auf diese Etikettierung mit den Worten: »Ich weiß nicht, ob man mit 25 noch als Fräulein bezeichnet werden sollte und auch nicht unbedingt als Wunder, denn die Arbeit an Büchern ist hart und hat wenig mit Wundern zu tun.« Jennys *Blütenstaubzimmer* galt als »Wunderbuch«, das »einen Zeit- und Generationsnerv« traf wie einst J.D. Salingers *Fänger im Roggen* (*Stern*). Der Roman ist mit Peter Weiss' autobiographischer Erzählung *Abschied von den Eltern* (1961) verglichen worden, die für eine Generation autobiographischen Schreibens stilbildend war. Mit ihrem Roman *Der Ruf des Muschelhorns* (2000) knüpft Jenny an Hugo von Hofmannsthals *Brief des Lord Chandos* (1902) an, indem sie eine Welt zeigt, die von Sprache überfrachtet ist und nur noch in Phrasen und Spruchbändern schwätzt.

Die Debatten prägten auch der Erzählungsband *Sommerhaus, später* (1998) von Judith Hermann sowie die Bücher von Julia Franck (*Der junge Koch*, 1997; *Liebediener*, 1999; *Bauchlandung*, 2000), Alissa Walser (*Die kleinere Hälfte der Welt*, 2000), Jenny Erpenbeck (*Geschichte vom alten Kind*, 2000), Elke Naters (*Lügen*, 1999), Silvia Szymanski (*Chemische Reini-*

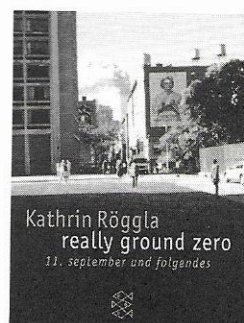
gung, 1998; *Sex mit Mike*, 1999) sowie Birgit Vanderbeks Roman *Ich sehe was, was du nicht siehst* (1999). Der Buchmarkt verzeichnete nicht nur hohe Verkaufsziffern, auch das Ausland reagierte mit großem Interesse und lobte die neuen Tendenzen in der deutschsprachigen Literatur. Doch wie schon Gretchen in Goethes *Faust* der Lockformel entgegengesetzte: »Bin weder Fräulein, weder schön, / Kann ungeleitet nach Hause gehen«, zeigt die literarische Produktivität der Autorinnen, dass sie solch Geleit nicht nötig haben und ohne Medienspektakel auskommen.

Der 11. September 2001

Der Anschlag auf das World Trade Center am 11. September 2001 ist nach dem Zusammenbruch des Ostblocks die politische Zäsur des beginnenden 21. Jahrhunderts. Nachdem die Grenzen im Osten gefallen sind, erweist sich die neue Grenzenlosigkeit als ein fragiles Gebilde. Die Welt hat sich grundlegend verändert, seitdem die USA und Europa Ziele des Dschihad-Terrors wurden. Nach New York trifft es Menschen in Madrid und London. Der Kampf der Gotteskrieger gegen die Ungläubigen wird als Kampf der Kulturen verhandelt, während die eigentlichen Kulturen sehr gut nebeneinander existieren können. Die islamistischen Extremisten sehen in der westlichen Welt eine Bedrohung und werden mit ihren Anschlägen zu einer Bedrohung der westlichen Demokratien. Auf diese Gefahr von außen reagieren die westlichen Länder mit Maßnahmen im Innern – Sicherheitsstandards werden verschärft und Daten intensiver überwacht. Die Hoffnung, dass in einer globalen Welt die Chancen für eine »globale Demokratie« wachsen, rückt in weite Ferne. Die Bilder zweier in sich zusammenfallender Türme haben symbolische Bedeutung.

Kathrin Röggla (geb. 1971) war am 11. September in New York und nur etwa einen Kilometer vom World Trade Center entfernt. In *really ground zero. 11. September und folgendes* (2001) beschreibt sie das Unfassbare. Es handelt sich um die authentische Beschreibung eines unvorstellbaren Ereignisses, aber Röggla ist nicht gelähmt angesichts der schockierenden Bilder, sondern sie beginnt sofort mit der Analyse: »also der versuch, aus diesem haufen an ideologemen, aufgebrochenem vokabular, kontextverschiebungen, rhetorischen operationen, schrägen übersetzungen, einen überblick zu bekommen? also vom haufen der authentizität zum haufen der begriffsverschiebungen? das ist das spannungsfeld der schreibenden.«

In Ulrich Peltzers (geb. 1956) Roman *Bryant Park* (2003), in dem auf drei Erzählebenen drei Zeitebenen miteinander verknüpft werden, sitzt der Schriftsteller Ulrich vor dem Fernseher und sieht, wie die Türme des World Trade Centers zusammenbrechen. Verzweifelt versucht er seine Freundin K. in Manhattan zu erreichen, die sich schließlich mit einer E-Mail meldet. K. ist Kathrin Röggla. Peltzer bewegt sich mit seinem Buch ebenso wie die schreibende Kollegin im »Spannungsfeld der Schreibenden«. In *Teil der Lösung* (2008) wendet sich Peltzer den durch den 11. September veränderten politischen Verhältnissen in der Bundesrepublik zu. Dabei richtet er seine Aufmerksamkeit auf eine Gruppe von jungen Leuten, zu der auch Nele und Christian gehören. Sie müssen eine Entscheidung treffen: »Entweder bist du Teil des Problems, oder du bist Teil der Lösung.« Peltzer erzählt eine Liebes-



Schutzumschlag

*Geschichten von
Gotteskriegerern*

geschichte, die er in den politischen Verhältnissen der Gegenwart verankert. Der äußere Anschein, als würde alles seinen Gang gehen, täuscht. Berlin, wo Peltzers Geschichte spielt, gleicht einem Moloch. Im Roman bleibt nichts geheim. Die jungen Leute um Nele, die gegen den Überwachungsstaat mit militanten Aktionen vorgehen, versuchen sich dem Zugriff der Sicherheitsbeamten zu entziehen. Doch die wissen nicht nur, was sich in den Köpfe der Flüchtenden abspielt, sondern auch, was »in den Herzen« passiert.

In seinem Roman *Ein Zimmer im Haus des Krieges* (2006) hat Christoph Peters (geb. 1966) neben dem Herzen ein ausgesprochenes Interesse für den Kopf eines Gotteskriegers. Er erzählt die Geschichte des zum Islam übergetretenen Deutschen Jochen Sawatzki, der in dem deutschen Botschafter in Ägypten, Claus Cismar, auf seinen philosophischen Widerpart trifft. Zwei Vertreter unterschiedlicher Weltbilder begegnen sich. Cismar, ein Mann der Aufklärung, versucht Sawatzki, einen Vertreter des Glaubens, zu überzeugen. Doch Sawatzki bleibt taub für Cismars Argumente. Sein Weltbild, das auf der Annahme basiert, Gott ist da, er hat sich offenbart, und er möchte, dass die Menschen seinem Wort gemäß leben, vermag Cismar mit seinen Einwänden nicht zu widerlegen. Werden Menschen daran gehindert, so Sawatzkis Überzeugung, nach dem Wort Gottes zu leben, müssen diese Verhältnisse bekämpft werden. Peters, der 1996 mit der Erzählung *Heinrich Grewents Arbeit und Liebe* debütierte, beschäftigt sich in seinen zuletzt erschienenen Romanen mit Glaubensfragen, so auch in dem in Istanbul spielenden Roman *Das Tuch aus Nacht* (2003).

Die Geschichte eines Gotteskriegers erzählt auch der 1964 in Ostberlin geborene Sherko Fatah in seinem Roman *Das dunkle Schiff* (2008). Noch bevor Kerim als Selbstmordattentäter eingesetzt werden soll, gelingt ihm die Flucht und er gelangt als blinder Passagier auf einem Schiff nach Europa. Auch Fatah ist wie Peters daran interessiert, das Denken und Fühlen der islamistischen Fundamentalisten zu beschreiben. Er versucht zu verstehen, ohne entschuldigen zu wollen. Sehr schnell, das zeigt die Geschichte von Kerim, der keine Gewalttat verübt, kann aus einem Mitläufer ein Attentäter werden. Die Gewalt, vor der die Gotteskrieger nicht zurückschrecken, wird von Fatah ebenso drastisch wie von Peters beschrieben.

*Persönliche und
Welt-Katastrophen*

Das Wort »Katastrophe«, das einem in diesem Zusammenhang so leicht über die Lippen geht, hinterfragt die Wienerin Marlene Streeruwitz (geb. 1950) nicht nur in ihrem Roman *Entfernung* (2006). Seit *Partygirl* (2002) und *Jessica, 30.* (2004) ist die Zurichtung des Weiblichen im »Zauberland des Patriarchats« eines ihrer zentralen Themen. In *Entfernung* empfindet Selam das Leben als eine Katastrophe, als sie ihren Job als Kulturmanagerin verliert und aus finanziellen Gründen gezwungen ist, zu ihren Eltern zu ziehen. Sie muss Hierarchien akzeptieren, die sie glaubte, hinter sich gelassen zu haben. Eine Zeit »täglicher Beleidigungen« beginnt. Aus dieser Umklammerung versucht sie sich zu befreien, indem sie sich auf eine Stelle in London bewirbt. Dort wird sie in das Terrorattentat vom 7. Juli 2005 verwickelt. Die Welt ist nicht nur im Kleinen aus den Fugen geraten, sondern im Ganzen. Ihr persönliches Dilemma ordnet sich in den katastrophalen Weltzustand ein und ihre Lebensangst steigert sich zu konkreter Todesangst.

Nach London zieht es auch Isabelle und Jakob in Katharina Hackers (geb. 1967) Roman *Die Habenichtse* (2006). Während dieser Roman dem unmittelbaren Zeitgeschehen verhaftet ist, hat sich die Autorin in *Der Bademeister* (2000) und *Eine Art Liebe* (2003) mit der NS-Zeit auseinandergesetzt. In *Die Habenichtse* liegt der 11. September wie ein Schatten über dem Handlungsgeschehen. Als Schatten sind die zusammenstürzenden Türme

noch auf dem Parkett eines Zimmers zu sehen, in dem die Vorbereitungen für eine Party getroffen werden. Jakob soll die Stelle eines Kollegen annehmen, der bei dem Anschlag auf das World Trade Center ums Leben kam. Im Unterschied zu seinem Kollegen hatte er Glück, denn er hatte noch einen Tag vor dem Anschlag im World Trade Center zu tun. Hacker beschäftigt die Frage, wie es weitergehen kann, und sie zeigt, dass es weitergeht. Es ist alles anders und dennoch wie immer. Die Habenichtse in Hackers Buch funktionieren. Sie fühlen wenig, aber sie sind elegant im Beiseiteschieben von Ereignissen, die ihren Gefühlshaushalt stören. Distanzhalten ist das entscheidende Motto.

Auf der Suche nach der verlorenen Kindheit

Eine Expedition zu den Anfängen des 20. Jahrhunderts unternimmt Günter Grass in *Mein Jahrhundert* (1999), indem er jedem Jahr ein Kapitel des Buches widmet und so eine Zeitalter Revue passieren lässt. Weniger ins Geschichtliche, sondern stärker ins Biographische dringen die Erzähler vor, die nach der Bedeutung von Landschaften für die eigene Biographie fragen. Wenn es in Peter Wawerzineks Roman *Das Kind das ich war* (1994) um Mecklenburg oder in Hans-Ulrich Treichels *Der Verlorene* (1998) um Ostwestfalen geht, dann interessiert die Autoren, wie sich diese Landschaften in Lebensläufe eingeschrieben haben. Erinnerungen an die Kindheit lassen nicht nur Auskünfte über Sozialisierungen zu, sie erweisen sich als wahrer Fundus von Geschichten, in denen Bilder, aber auch Gefühle oder Gerüche eine große Rolle spielen. Der naive Blick des Kindes vermag genau zu registrieren, was sich in der Welt der Erwachsenen ereignet. Die Expeditionen sind von der Neugier erfüllt, bestimmter »Bilder habhaft zu werden«, in denen Erfahrungen gesammelt sind, wie es Walter Benjamin in seiner Großstadterinnerung *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* (1932/38) beschrieben hat. Während sich die biographischen Exkurse der jüngeren Autoren von denen der älteren Generation (was das Interesse an der Herkunft betrifft) kaum unterscheiden, differieren sie erheblich in den Blicken, die sie über die eigene Biographie hinaus auf die realen gesellschaftlichen Verhältnisse richten. Für die nach 1945 geborenen Schriftsteller fand Kindheit im Spannungsfeld einer politisch, sozial und moralisch-ethisch determinierten Wirklichkeit statt, die durch die Generation der um 1920 Geborenen nachhaltig geprägt wurde. Deren Kindheitserinnerungen stehen so in doppelter Hinsicht zur Disposition.

Kindheit bedeutet Hineingeborensein, und das Erinnern an sie handelt von schmerzhaften Abschieden und seltsamen Ankünften. Martin Walser spitzt diese Thematik zu in seinem zwar nicht autobiographischen, aber biographischen Roman *Die Verteidigung der Kindheit* (1991), für den er aufwendig den persönlichen Nachlass eines Ministerialbeamten in Wiesbaden auswertete. Walser beschreibt darin die Kindheit als einen Lebensabschnitt, den sein Protagonist Alfred Dorn nicht enden lassen will, da er voller Möglichkeiten und Hoffnungen steckt. Der Verteidiger der Kindheit ist kein Freund der Gegenwart, da in ihr unaufhörlich Entscheidungen getroffen werden müssen. Weil der Eintritt in die Erwachsenenwelt das Ende der Schonzeit und der Unschuld bedeutet, versucht Dorn, sich dem Erwach-



Schutzumschlag

senwerden zu entziehen. Er fürchtet die Zeit, in der andere Spiele gespielt werden: *Erwachsenenspiele*, von denen Günter Kunert in seinem gleichnamigen Roman von 1997 erzählt. Zwar erlangen Biographien den »Status von Material« (P. Härtling), aber es handelt sich auch um Versuche von Vergegenwärtigung, wobei Vergangenes im Spiegel des subjektiv Erinnerten aufbewahrt werden soll. Kindheit zeichnet sich auch durch einen besonderen Erfahrungswert aus, dem sich Wulf Kirsten in *Die Prinzessin im Krautgarten* (2000) nähert. Günter de Bruyn (geb. 1926) hingegen konzentriert sich nicht auf die Kindheit, sondern schreibt eine sich in zwei Teile gliedernde Autobiographie. Mit *Zwischenbilanz* (1992) und *Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht* (1996) hat er eine Bilanz gezogen, deren erster Teil mit der Gründung der DDR endet, während der zweite das Leben im Osten Deutschlands bis zum Untergang der DDR beschreibt. Wie zentral in der Kindheit gemachte Erfahrungen sein können, zeigt Heiner Müller in seiner aus Tonbandaufzeichnungen hervorgegangenen Autobiographie *Krieg ohne Schlacht* (1992). Die Geschichte von der Verhaftung seines Vaters wird zu einer zentralen Erfahrung, in der für Müller Verrat durch Wegsehen begangen wird.

Peter Wawerzinek –
das *Enfant terrible*
des Prenzlauer Bergs

»Soll man sich erinnern?«, lautet die Frage, die Peter Wawerzinek (geb. 1954) in *Vielleicht kommt Peter noch vorbei* (1997) aufwirft und durch eine zweite erweitert: »Wenn ja. An welche Verrücktheit?«. Randvoll mit Erinnerungen ist Wawerzineks stark autobiographische Geschichte *Das Kind das ich war* (1994) – ein Zitat aus Uwe Johnsons Roman *Jabrestage* –, in der von einem Kind erzählt wird, das Anfang der 60er Jahre in Heimen und bei mehreren Gasteltern aufwächst. Das Buch beginnt mit einem Bekenntnis: »Meine Heimat ist Mecklenburg. [...] Meine Muttersprache wohnt in der Gesichtsfarbe der wetterfesten Bauern. Von den Tieren auf dem Wasser habe ich meine Fröhlichkeit. Den Schollen im Wasser verdanke ich meinen Ernst. Die Traurigkeit der Quallen nahm mich bei der Hand. [...] Ich bin ein großer Wolkengucker.« Auch Moppel Schappik, die Titelfigur aus *Moppel Schappiks Tätowierungen* (1991), ist ein bekennender Mecklenburger. Diese Bindung an die Heimat hat Wawerzinek mit einem anderen Mecklenburger, Uwe Johnson, gemeinsam, der von seinem Jerichow nie loskam. Wawerzinek erzählt Geschichten, die im Alltäglichen angesiedelt sind, wo das Politische nur vielfach gebrochen, in seinen Absurditäten auftaucht. Unpolitisch sind seine Texte jedoch nicht. Mit wissendem Humor blickt der Erzähler zurück, und durch den Abstand erweist sich die fatale Anwesenheit des Staates nur noch als lächerlich: »Kinder des Staates, wie wir es waren, ernährten sich von Worten wie Massen, Kund und Gebung und wussten, was eine Schlüsselübergabe, eine Wanderfahne, Komplex, Bau, Ställe waren.« Dabei nimmt Wawerzinek nie die Rolle des Anklägers ein, sondern wie im Märchen erzählt er von einem versunkenen Land, das einst in einer dem Erzähler vertrauten Gegend Unterschlupf fand. Seine Autobiographie auf Raten, die er mit *Nix* (1990) begann, setzte Wawerzinek mit *Mein Babylon* (1995) fort. Auch dieses Buch handelt vom Abschied, denn A., der Protagonist des Textes, muss lernen, ohne Babylon zu existieren, das Risse bekommen hat und schließlich untergeht.



Arnold Stadler

Von der Kindheit als einer Leidensgeschichte, die mit Verlusten verbunden ist, erzählt Arnold Stadler (geb. 1954) in *Mein Hund, meine Sau, mein Leben* (1994). Es ist nach *Ich war einmal* (1989) und *Feuerland* (1992) Stadlers dritter Roman. Für ihn ist Kindheit Schreckenszeit, von der der Autor jedoch in einem Ton zu berichten weiß, der Lachen provoziert. Eigentlich sollte das Buch, in dem Stadler weit über den zeitlichen Rahmen der Kindheit hinausgeht, »Eine schießschartengroße Ritze für das Licht« heißen. Aber der Autor,

darin dem Ich-Erzähler des Romans verwandt, scheitert mit seinen Vorstellungen bereits bei der Titelfindung. Im Alter von sieben Jahren, als der Erzähler noch in die Hose machte, wollte er Papst werden – zur Enttäuschung seiner Familie, aus der nur Bauern hervorgegangen sind. Immer wieder erzählt Stadler vom Misslingen, handelt der Text vom Scheitern des Protagonisten, der sich schließlich in seiner Einsamkeit verschließt. Stadler ist ein Erzähler in der Tradition Thomas Bernhards, ein schwarzer Humorist, der mit außergewöhnlichem Sprachwitz auch noch den absonderlichsten Geschichten Humor abgewinnt. 1999 wurde er mit dem Georg-Büchner-Preis ausgezeichnet, im selben Jahr, in dem seine skurrile Geschichte einer Partnerschaft mit dem Titel *Ein hinreissender Schrotthändler* erschien.

Erinnerungsarbeit leistet auch Hans-Ulrich Treichel in seiner Erzählung *Der Verlorene* (1998). Nach *Heimatkunde oder Alles ist heiter und edel. Besichtigungen* (1996) öffnet Treichel erneut die Familienchronik und gestattet Einblicke in eine außergewöhnliche Geschichte. Der Weg der Familie führt in den letzten Kriegstagen von Osten nach Westfalen. Dort angekommen, kreisen deren Gedanken bald nur noch um den auf der Flucht verlorenen Sohn. Im Bemühen, den Verlorenen nicht in einer Schattenexistenz zu belassen, sondern ihn im Familienbewusstsein zu bewahren, wird der anwesende zweite Sohn in jenen Bereich des Vergessens gedrängt, aus dem der abwesende Bruder immer deutlicher hervortritt. Die eigentliche Katastrophe verankert Treichel nicht anonym in der Zeitgeschichte, sondern im persönlichen Bereich der Familienstruktur. Das Trauma ist der verlorene Sohn, der zum Sinnbild für die eigene Schuld wird. Vergessen wird dabei der Sohn, der den Eltern geblieben ist. Der Ich-Erzähler, der auf der Suche nach seiner Identität ist, muss sich gegen die dominante Brudergestalt behaupten. Die Geschichte des Bruders nimmt Treichel erneut in *Menschenflug* (2005) auf. Während die Erzählung *Der Verlorene* damit endet, dass der elfjährige Erzähler seinen vermeintlichen Bruder in einem Fleischerladen sieht und eine erstaunliche, ihn geradezu erschreckende Ähnlichkeit feststellt, setzt der Roman etwa vierzig Jahre später ein. Der namenlose Erzähler von einst heißt nun Stephan und steht kurz vor seinem zweiundfünfzigsten Geburtstag. Zwar hat der akademische Rat ein Buch über seinen vermissten Bruder geschrieben, aber die Geschichte des Verlorenen holt ihn immer wieder ein. Weitere Fragen stellen sich und eine erneute Suche nach dem vermissten Bruder setzt ein. Doch inzwischen – die Eltern sind verstorben – ist zunächst nur Stephan daran interessiert, den Bruder in die Familie zu integrieren. Eher reserviert wird das Vorhaben wegen der Erbschaftsansprüche von den beiden Schwestern Stephans beobachtet. »Selbstdiagnose: Morbus biographicus«, denn Treichel schreibt die Geschichte vom Verlorenen auch in *Anatolin* (2008) weiter.

Hans-Ulrich Treichel

Hans-
Ulrich
Treichel
Menschen-
flug



Roman Suhrkamp

Schutzumschlag

Zwischen Geborgenheit und Alleinsein: Die Familie

Familiengeschichte ist in der Literatur der Moderne seit jeher eine Konflikt- und Verlustgeschichte. Die gesellschaftliche Realität ist geprägt von der schwindenden Bedeutung des Lebensmodells Familie und seit 1989 rapide fallenden Geburtenraten. Wo das Idealbild der intakten Familie nahezu ausgedient hat, trifft das Schreiben von Familien-Sagas auf ein neues Interesse. Doch die Literatur hat sich ihre kritische Haltung bewahrt.

Das Schicksal einer österreichischen Familie rekonstruiert Arno Geiger (geb. 1968) in seinem Roman *Es geht uns gut* (2005). Zeitlich umfasst der Roman die Jahre von 1938 bis 2001. In acht Rückblenden beschreibt Geiger

*Lebensinventur als
Sprachinventur*

einen Tag im Leben der Familie Erlach. Philipp Erlach wird mit Vergangenenem konfrontiert, als er das Haus seiner verstorbenen Großmutter räumt. Während ihr Haus den Toten offen stand, sie Erinnerungsstücke aufbewahrte, macht er sich frei von den Hinterlassenschaften der Toten: »Er hat nie darüber nachgedacht, was es heißt, dass die Toten uns überdauern.«

Heimsuchung (2008) heißt der Roman von Jenny Erpenbeck (geb. 1967), in dem ein Haus zum Schauplatz einer Familien-Saga wird. Bereits in *Wörterbuch* (2004) lässt die Autorin eine Ich-Erzählerin ihre familiäre Situation überdenken. Die junge Frau ist herausgefordert, sich zu erinnern, als sie zur Kenntnis nehmen muss, dass ihre tatsächlichen Eltern ermordet wurden, so dass alle bis dahin gültigen Lebenskoordinaten verschwinden. Die notwendige Lebensinventur wird zu einer Sprachinventur, wobei Wörter wie »Vater« und »Mutter« ihren vertrauten Klang verlieren. Ihre wohlbehütete Kindheit war eine Kindheit in einer Diktatur und der, den sie für ihren Vater hielt, hat in der Diktatur gefoltert und gemordet. Durch die schmerzhaft Erfahrung wird das Erinnern ausgelöst. Die Erzählerin macht ihrer Kindheit den Prozess, wobei sie nicht Gericht hält über ihre vermeintlichen Eltern, sondern über die Sprache, die ihr ihre Erzieher beigebracht haben.

Nicht nur nach der deutschen, sondern auch nach der Geschichte ihrer Familie sucht Julia Franck (geb. 1970) in ihrem Roman *Die Mittagsfrau* (2007), für den sie 2007 den Deutschen Buchpreis erhielt. Die Geschichte hat autobiographische Züge. Kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs setzt Helene Würsich ihr Kind auf einem Bahnhof aus. Bevor sie geht, vergisst sie nicht, Peter zu ermahnen, sich nicht vom Fleck zu bewegen. Während er bis tief in die Nacht auf die Rückkehr seiner Mutter hofft, hat sie eine Trennung vollzogen, die sein weiteres Leben überschattet. Das unerhörte Ereignis steht im Prolog. Über einen Zeitraum von mehr als drei Jahrzehnten verfolgt Franck die Lebensgeschichte dieser Frau und ihrer Familie, weil sie nach Gründen sucht. Julia Francks Exkurs in die Geschichte handelt von der Sehnsucht nach Vertrauen. Ihre Figuren können nicht festhalten, was sie gern behalten würden. Als hätte ihnen das Leben zu viel Kraft abverlangt, entgleitet ihnen, was Halt versprechen könnte. Der Titel verweist auf die sagenhafte Gestalt der Mittagsfrau aus dem sorbischen Kulturkreis. Sie setzt die Sichel jenen an die Kehle, die ihre Mittagsruhe stören. Dem drohenden Tod können sie nur entgehen, wenn sie der Mittagsfrau eine Stunde lang ununterbrochen von der Verarbeitung des Flachses erzählen. Sie müssen einen Erzählfaden spinnen und ihr Schweigen brechen, wenn sie nicht wollen, dass ihnen die Kehle durchgeschnitten wird.

Losgelassen

Blicke und Rückblicke auf die Jugend

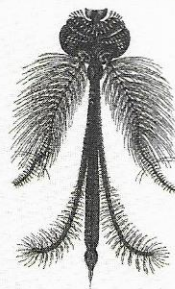
Von einer Jugend im Ruhrgebiet handeln Ralf Rothmanns (geb. 1953) Romane *Stier* (1991), *Wäldernacht* (1994) und *Milch und Kohle* (2000), die als Trilogie zu verstehen sind. Seine Figuren versuchen, aus kleinbürgerlichen Verhältnissen auszubrechen. Die Gebiete, die Rothmann beschreibt, sind verschwunden, aber sie sind in seinen Romanen ebenso aufgehoben, wie die zu diesem Milieu gehörenden Figuren. Der »Ruhrpott«-Autor, der 1976 nach Berlin gezogen ist, ist jenen am Rande der Gesellschaft existierenden mit seinem Roman *Hitze* (2003) treu geblieben. In *Junges Licht* (2004) blickt er zurück auf die Gegend seiner Herkunft. Jugendliche sind die eigentlichen Helden seiner Bücher. Sie müssen, wie der zwölfjährige Julian, Grausamkeiten und Gehässigkeiten ertragen. Im Erzählen allerdings eröffnet ihnen Rothmann immer wieder Türen, durch die die Gedemütigten fliehen können. Rothmann

ist ein »Beschreibungsrealist«, was er auch in den Erzählbänden *Ein Winter unter Hirschen* (2001) und *Rebe am Meer* (2006) unter Beweis gestellt hat.

Von den Schwierigkeiten des Erwachsenwerdens handelt auch Katja Lange-Müllers Buch *Verfrühte Tierliebe* (1995). Die Autorin, die in der DDR eine andere Entwicklung nahm, als man das von der Tochter der Kandidatin des Politbüros Inge Lange erwartet hatte, wurde wegen »unsozialistischen« Verhaltens von der Schule verwiesen und verließ mit siebzehn Jahren das Elternhaus. Das brachte ihr folgenden Eintrag in die Personalakte ein: Lange-Müller hatte die »Tendenz zu einer rückläufigen Kaderentwicklung« – ein nicht gerade versteckter Hinweis auf eine problematische, unangepasste Biographie. Während die Mutter bis in die höchsten Machtebenen aufstieg, verweigerte sich die Tochter dem System und verließ 1984 die DDR. Im ersten Teil von *Verfrühte Tierliebe* mit der Überschrift »Käfer« entwickelt ein pubertierendes Mädchen außergewöhnliches Interesse für die Welt der Insekten. Überhaupt kommen der Ich-Erzählerin die merkwürdigsten Ideen, durch die sie auf sich aufmerksam machen will. Wird sie aber wahrgenommen, dann muss sie erfahren, dass sie nur als Projektionsfläche dient – eine Erfahrung, von der die Autorin mit hintergründigem Mutterwitz zu erzählen weiß: »Mehr erstaunt als erschrocken, stand ich einfach stumm da, schräg geneigten Kopfes und mit offenem Schnabel, wie ein Kanarienvogel, dem man gerade sein Badehäuschen ausgetrunken hat.« Lange-Müller versteht sich nicht als DDR-Autorin, wenngleich ihre Texte häufig in der DDR angesiedelt sind. Sie entwickelt ein auffälliges Interesse für Außenseiter und gescheiterte Existenzen.

Von jugendlichen Mädchenfiguren, die auf steinigen Wegen unterwegs zu sich selbst sind, handeln verschiedene Texte Kerstin Hensels (geb. 1961). In *Im Schlauch* (1993) erzählt sie von der großen Sehnsucht der sechzehnjährigen Natalie nach Freiheit. Doch bereits am ersten Tag, an dem sie meint, alte Bindungen verlassen zu haben, gerät ihr Ziel in Gefahr. Sie betrügt sich selbst, weil sie ihre Sehnsucht nicht aufgeben will. Unangepasst ist auch Gabriela in der Erzählung *Tanz am Kanal* (1994). Sie durchläuft alle Tiefen des Erwachsenwerdens, bis sie begreift, dass sie nur schreibend bei sich ist. Hensel, die sich vorbehaltlos zu einem Realismus bekennt (»Ich sage Realismus, wie ich Aufklärung sage, und finde nichts dabei, die alten Latschen als neue zu tragen«), dringt in dem Roman *Gipshut* (1999) auch in Bereiche des Phantastischen vor, wobei sie mit Absurditäten des DDR-Sozialismus abrechnet. Das gilt auch für ihren Roman *Das Spinnhaus* (2003). Darin ereignet sich nicht nur Merkwürdiges, sondern das Spinnhaus wird auch von sehr eigenwilligen, unangepassten Zeitgenossen bewohnt. Die Außenseiter, die nicht ins Bild passen, finden allein im Spinnhaus, am Rande der Gesellschaft, einen Platz. Kerstin Hensel hat eine gewisse Vorliebe für Figuren, die das Glück verfehlen, die mit ihren Vorstellungen vom Anderssein scheitern wie die Stülpnagel-Sophie und die Winkler-Gisela aus der Episode »Kino«, die es in die Weite zieht. Sie wollen nach Amerika. Aber nach vier Tagen, die sie in der Gegend umherirren, kommen sie wieder dort an, von wo sie aufgebrochen sind: in Neuwelt. In Hensels Geschichten wird kräftig »gesponnen«, wobei sich die Autorin mit Vorliebe derjenigen Dinge des Wirklichen annimmt, die eher unwirklich klingen. So auch in dem Roman *Falscher Hase* (2005). In diesem Buch steigt der pensionierte Polizist Heini Paffrath in seine Vergangenheit hinab. Er begibt sich in jene Tiefen, in denen das sagenhafte Vineta vermutet wird. Bei seinem Abstieg kommt einiges an die Oberfläche, aber es ist nichts dabei, was an jenen Glanz erinnert, der der untergegangenen Insel nachgesagt wird. Unrat drängt nach oben.

Katja Lange-Müller
Verfrühte Tierliebe
KIEPENHEUER & WITSCH



Schutzumschlag

Kerstin Hensel

Der Faktor Arbeit in der Literatur

Arbeit und Arbeitsverhältnisse sind ein Thema der Literatur. In den Anfangsjahren der DDR wurde auf positive Arbeiterfiguren mit Vorbildwirkung orientiert, wobei im Westen jene DDR-Autoren beachtet wurden, die die sozialistische Arbeitswelt kritisch betrachteten (Braun, Hilbig, G. Neumann). In der Bundesrepublik hat die Arbeiterliteratur die herrschenden Arbeitsbedingungen durchaus kritisch dargestellt (von der Grün, Wallraff), wofür sie im Osten gelobt wurde. Das Thema war ideologisch besetzt.

In den letzten Jahren ist die Zahl der Arbeitslosen in Deutschland nach einem historischen Höchststand wieder gesunken. Doch sie ist mit über 3 Millionen Beschäftigungslosen, zu denen nach Expertenmeinung ca. 1,5 Millionen hinzugerechnet werden müssen, immer noch entschieden zu hoch. Wer in ein Leben ohne Arbeit entlassen wird, sieht sich einer Vielzahl von Problemen und Konflikten ausgesetzt. Nach der Jahrtausendwende hat der Begriff »Wachstum« merklich an Glanz verloren. Das Ausbleiben des ökonomischen Aufwärtstrends bei denen, die nicht viel haben, bei Ein-Euro-Jobbern und Hartz-IV-Empfängern, verschärft die Kluft zwischen Arm und Reich. Das führt dazu, dass längst totesagte Begriffe, wie Markt, Tausch- und Gebrauchswert, in ihrer Wirkmächtigkeit neu bedacht werden und Themen wie Vollbeschäftigung, Arbeitslosigkeit und Mobbing Eingang in die Literatur finden. Selbst sperrige Begriffe wie Joint Venture, McKinsey oder Umschulung erweisen sich als »literaturfähig«. Von daher ist es unberechtigt, der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur vorzuwerfen, sie würde sich nicht um die aktuellen Zeitprobleme kümmern und selbstverliebte Nabelschau betreiben. Es gibt Autoren, die einen wachen Blick dafür haben, was in der Arbeitswelt »gespielt« wird. Sie wenden sich den Mächtigen ebenso zu, wie sie die nicht aus dem Blick verlieren, die keine Arbeit haben.

Michael Kumpfmüller beschreibt in seinem Roman *Nachricht an alle* (2008) das Schicksal eines Politikers. Selden ist Innenminister, der es mit einer Krise in seinem Verantwortungsbereich zu tun hat, als ihn die Nachricht vom Tod seiner Tochter erreicht. Bevor sie bei einem Flugzeugunglück



Schöne neue Arbeitswelt
– Alltägliche Szene aus
dem Businessleben.

ums Leben kommt, schickt sie ihm noch eine SMS: »Wir stürzen ab.« Der mögliche Absturz schwebt wie ein Menetekel über den handelnden Figuren des Romans. Kumpfmüller hat den Roman in drei Teile gegliedert. Im ersten Teil baut sich die Krise auf, sie erreicht im zweiten Teil ihren Höhepunkt und ebbt im dritten wieder ab. Diesen einzelnen Teilen hat er drei Chöre zugeordnet, wie man sie aus dem antiken Theater kennt. Die Chöre haben die Funktion der vertikalen Gliederung. Zwischen der Oberwelt, dem Bereich, in dem die agieren, die Geschichte machen, und der Unterwelt, die gegen die Oberwelt opponiert, wird die Zwischenwelt durch den Chor repräsentiert. Im Chor artikuliert sich die eigentlich schweigende Mehrheit.

Ernst-Wilhelm Händler (geb. 1953) wendet sich nach *Fall* (1997) in seinem Roman *Wenn wir sterben* (2003) erneut dem Wirtschaftsbereich zu. Es ist durchaus ein eigenwilliger Fall, wenn die Unternehmerin Charlotte in *Wenn wir sterben* ihre Fabrik betrachtet, als wäre sie ihr Sohn. In Händlers Roman werden Geldgeschäfte auf hohem Niveau getätigt. Händler versteht es, mit der Sprache zu spielen. In *Wenn wir sterben* setzt er bei seinem Planspiel in den Unternehmeretagen der Wirtschaft Geld als alles bewegende Kraft ein. »Die Poesie dort suchen, wo sie niemand sonst finden will«, hat Händler seinem Roman als Motto vorangestellt. Als Autor weiß Händler, was Sprache zu subsumieren versteht, und als Unternehmer kennt er die Unterwerfungsmacht des Geldes. Das Handlungsgeschehen seines Romans wird ausgelöst durch eine Intrige – nicht Bär, sondern Stine wird Vorstandssprecherin in einem Unternehmen. Dafür »bedankt« sie sich, indem sie Charlotte empfiehlt, in eine Brachlandschaft im Osten zu investieren. Das Projekt bleibt auf der Strecke, die Firma erholt sich nicht mehr von der Fehlinvestition und die Beteiligten verlieren alles. Auch sie bleiben auf der Strecke. Hier scheitert man auf hohem Niveau und es ist erstaunlich, mit welcher Kälte die Beteiligten ihre Bahnen in den Bereichen des Ökonomischen ziehen – außer für Geld können sie sich nur noch für Körper erwärmen.

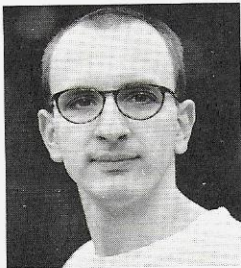
Ernst-Wilhelm Händler

In dem Bereich, dem sich Kathrin Röggla in *wir schlafen nicht* (2004) zuwendet, stört der Körper, denn er hat die Eigenschaft zu ermüden. Wer meint, auf ein normales Schlafbedürfnis nicht verzichten zu können, wird es in dieser Branche, die sich durch McKinsey-Effizienz definiert, nicht weit bringen. Röggla nimmt ihren »Vokabelbetrieb« auf, wenn sie bemerkt, dass es ein Interesse gibt, Vorgänge zu verdunkeln. In *wir schlafen nicht* – das Buch ist nach thematischen Kapiteln geordnet – vermittelt sie einen Eindruck, auf welcher Basis ein modernes Wirtschaftsunternehmen funktioniert: »leistung, effizienz und durchsetzungskraft« werden, von einer bestimmten hierarchischen Stufe an, als positive Werte angesehen. Die Terminologie »Absturz«, »Austausch«, »Kompatibilität«, die der Computersprache entlehnt ist, verweist auf einen Grundsatz: Es geht um störungsfreies Funktionieren. Während der Recherchen hat die Autorin Interviews geführt und den Sprachduktus der Interviewpartner im Buch beibehalten. Röggla, die mit *Niemand lacht rückwärts* 1995 debütierte, hat bereits 1997 in *Abrauschen* den Abgesang auf die Arbeitsgesellschaft angestimmt. Röggla hat ein waches Gespür für die, die bei den Umbau- und Umbruchprozessen, die sich gesamtgesellschaftlich ereignen, abdriften, nicht mithalten können, überholt werden und zurückfallen; und sie hat einen Blick dafür, wodurch soziale Schieflagen entstehen. Wie schnell man überflüssig werden kann und seinen Platz an der Arbeitsfront verliert, beschäftigt auch Rolf Hochhuth in seinem Stück *McKinsey kommt* (2003).

»wir schlafen nicht«

Die Ich-Erzählerin in Anne Webers (geb. 1964) *Gold im Mund* (2005) gerät aus dem Gleichgewicht, als sie aus einer anderen Perspektive die

Die fatalen Folgen
des Mobbing



Jakob Hein

Realität eines Schweizer Großraumbüros betrachtet. Anders als in dem sprachlich hoch ambitionierten Buch *Erste Person* (2002) lässt sich Weber in ihrem Text aus der Arbeitswelt stärker auf die Realität ein. Die ironische Leichtigkeit, mit der sie das sie umgebende Refugium betrachtet, stellt bewusst Distanz her, um nicht betriebsblind zu werden. Die ins Auge fallende Ordnung, die im Büro herrscht, nimmt die Erzählerin zum Anlass, die aufgeräumte Bürowelt in Verhältnis zu der in Unordnung geratenen Welt zu setzen. Drastischer wird der angeschlagene Ton im zweiten Teil des Bandes, der zu einer Abrechnung mit den »lieben Bürovögeln« wird. Trotz vieler flatterhafter Anstrengungen sieht die Erzählerin in den Vögeln, die in den Büros ihre Voliere gefunden haben, nur Tote, von denen sie sich dankend verabschiedet: »Ich sah euch zu. Und schließlich begriff ich, was ihr mir zu sagen hattet. Ihr sagtet: Wir sind tot.«

Wie tot fühlt sich auch Joachim Röhler, als er seine Kündigung erhält. Sein Leben und das Leben seiner Frau geraten in eine Schiefelage. Annette Peht (geb. 1967), die mit *Ich muß los* (2001) debütierte, und die für *Insel 34* (2003) den Preis der Jury beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb erhielt, erzählt in *Mobbing* (2007), wie der Verwaltungsangestellte Joachim Röhler aus seinem Job gemobbt wird. An der Arbeitsfront herrscht Krieg und man schießt mit scharfer Munition. Besonders die Kollegen von Jo, die sich mit der Chefin gegen ihn verbündet haben, versuchen, ihn bei jeder Gelegenheit zu treffen. Kleine Verwundungen werden zu einer großen Verletzung. Sehr genau und mit psychologischem Feingefühl beschreibt Peht die Auswirkungen der Arbeitslosigkeit. Während es im Umfeld, in dem Rögglia ihre Figuren verortet, verpönt ist zu schlafen, entzieht sich Jo seiner Umwelt durch Schlaf. Er bleibt nach dem Niederschlag, den die Entlassung darstellt, zunächst liegen. Erzählt wird die Geschichte eines Jobverlustes und den damit verbundenen Folgen aus der Perspektive von Jos Ehefrau. Sie muss seinen Berichten vertrauen, was ihren Glauben an ihn auf eine harte Probe stellt. Jo gelingt es, seine Wiedereinstellung vor Gericht zu erkämpfen, aber die Diffamierungen hören dennoch nicht auf. Man stellt ihn kalt. Kalt ist es auch in diesem Buch, das an einem Valentinstag spielt. Der Traum von einem gutbürgerlichen Leben, von dem sich Reste in den Anschauungen von Jo und seiner Frau erhalten haben, ist ausgeträumt.

Davon hat Herr Jensen, die zentrale Figur in Jakob Heins (geb. 1971) Roman *Herr Jensen steigt aus* (2006) nie geträumt. Hein, der mit *Mein erstes T-Shirt* (2001) debütierte und mit *Vielleicht ist es sogar schön* (2005) einen beeindruckenden Roman über den Tod seiner Mutter geschrieben hat, wendet sich in der Geschichte von Herrn Jensen einem Postangestellten zu. Herr Jensen, der aus seinem Job geworfen wird, wirft eines Tages seinen Fernseher und die dazugehörigen Videorekorder aus dem Fenster. Seine Arbeit als Briefträger hat er verloren, weil die Post betriebsbedingte Kündigungen vermeiden wollte. An ihm lag es nicht, dass er keine Arbeit mehr hat. Herr Jensen will arbeiten, aber seine Erlebnisse mit Umschulungen bestärken ihn in dem Glauben, dass die zuständigen Agenturen nicht wissen, wie sie ihm wieder Arbeit verschaffen sollen. Die Gesellschaft hat Herrn Jensen ins Abseits befördert, und er fügt sich in die ihm zugewiesene Rolle des Nichtstuers. Hein gelingt es, mit der Figur von Herrn Jensen die absurden Mechanismen gegenwärtiger Realität aufzuzeigen. Mit der Entsorgung seines Fernsehers beginnt Herr Jensen seinen Rückzug. Er hört auf mitzuspielen, nachdem er ausgeschlossen wurde. Aber er ist alles andere als der klassische Spielverderber. Er wird vielmehr in eine Rolle gedrängt, die er sich nicht ausgesucht hat. Obwohl sein Schicksal eigentlich tragisch ist, erzählt Hein die

Geschichte mit Humor. Das Nichtstun, mit dem sich Herr Jensen abfindet, erweist sich als permanente Herausforderung für jene, die zu viel arbeiten müssen. Diese Komik macht Herrn Jensens Tragödie aus, wobei seine Tragödie voller unfreiwilliger Komik steckt. Als Herr Jensen nichts mehr tut und nur noch im Sessel in seiner Wohnung sitzt, geht vom Stillsitzen und Nichtstun eine Bedrohung aus. Er wird als eine Gefahr angesehen, weil er sich um nichts mehr kümmert.

Erinnerungsräume und Gefühlsattacken – Theater vor und nach der Jahrtausendwende

Heiner Müllers Tod im Jahr 1995 hat in der Theaterlandschaft eine Lücke hinterlassen. Müller, der als Autor und Regisseur nicht bereit war, »über diese Welt hinwegzuschauen«, »beschrieb sie wahrheitsgemäß und wie er sie sah, als eine Schlacht und ein Totenhaus« (Ch. Hein). Als sein Tod bekannt wurde, begann am Berliner Ensemble eine Marathonlesung: Siebzehn Tage lang lasen Freunde täglich sechs Stunden aus seinen Texten. Eine Totenehrung für einen Dichter, die man nicht einen Abschied nennen kann, vielmehr eine »Wortbrücke«. Volker Braun beschrieb Müllers Krebsleiden als »Symptom des Ekels an den Verhältnissen, gegen die er, resistent gegen Verheißungen, aber nicht gegen Verblödung, keine Abwehrkräfte besaß«.

In den 90er Jahren hat Müller überwiegend eigene Stücke inszeniert (*Hamlet/Maschine*, 1989/90; *Mauser*, eine Collage aus eigenen und Texten von Kafka, Brecht und Jünger, 1991; *Duell Traktor Fatzer*, 1993 und *Quartett*, 1994). Aber er bringt 1993 auch *Tristan und Isolde* in Bayreuth auf die Bühne und 1995 im Berliner Ensemble Brechts *Arturo Ui*. Neben der Theaterarbeit bekleidete er seit der ›Wende‹ verschiedene Ämter. Nicht nur wegen der Vielzahl von Verpflichtungen und des Ausbruchs der Krankheit kommt die Arbeit an eigenen Stücken nicht recht voran – Müller hat eine Schreibblockade. Mit dem Fall der Mauer sind Müller die Gegner abhand gekommen, sieht er sich mit einer Zeit konfrontiert, der es an »dramatischen Stoffen« fehlt. »Zerstoben ist die Macht an der mein Vers / Sich brach wie Brandung regenbogenfarb«, lautet sein lakonischer Kommentar. Ende 1994 begann Müller mit der Arbeit an *Germania 3 oder Gespenster am Toten Mann*, einem neuen Stück. Das Gleichnis vom »Toten Mann« hat verschiedene Bedeutungsnuancen: Es nimmt Bezug auf eine Höhe nördlich von Verdun und erinnert an die Toten des Ersten Weltkriegs, ist Anspielung auf die Untoten, die das Stück bevölkern und stellt über den Dialog mit den Toten eine Beziehung zum eigenen Sterben dar. Das Stück reiht in loser Folge Szenen aus der deutschen Geschichte aneinander, in denen Ausnahmezustände herrschen. Der Schluss-Satz des Stücks, ein Zitat des sowjetischen Fliegerkosmonauten Jurij Gagarins, liest sich dazu wie ein Kommentar: »DUNKEL GENOSSEN IST DER WELTRAUM / SEHR DUNKEL.« Müller hat Theater als Form der Totenbeschwörung verstanden. Er wollte den Dialog mit den Toten nicht abreißen lassen. In seinem politischen Theater, in dem zugespitzte Konstellationen entworfen werden, steht immer auch Gegenwart als gefährdeter Zustand zur Disposition. Müller hat permanent Zwiesprache mit der Geschichte gesucht, er hat seine Befunde in extremen Bildern festgehalten, die er wie Versuchsabläufe auf der Bühne anordnete. Theater

Heiner Müller

Totenbeschwörung



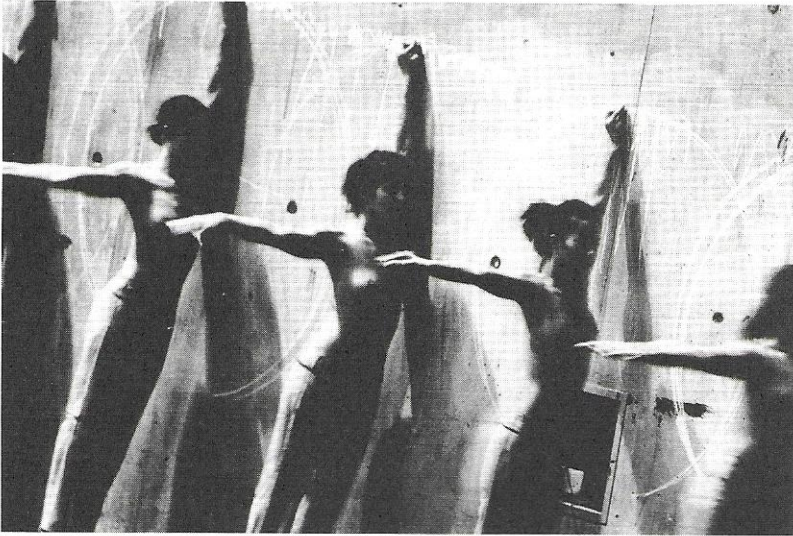
Elfriede Jelinek

Apologetin des
Untergangs

war ihm ein Laboratorium der Phantasie, Überliefertes interessierte ihn als Material.

Nicht nur in der Radikalität ihrer Theaterarbeit ist Elfriede Jelinek (geb. 1946), die 2004 den Literatur-Nobelpreis erhielt, Heiner Müller verwandt. Auch sie sucht den Dialog mit den Toten: »Wir versuchen ständig, die Toten von uns abzuhalten, weil wir mit dieser Schuld nicht leben können; das kann ja niemand.« Jelinek greift mit ihren Stücken aber auch direkt in die aktuelle Gegenwart ein und polarisiert mit ihren Texten. Gerade diese Haltung hat ihr wiederholt den Vorwurf der Nestbeschmutzung eingebracht. Als störend wird ihr Blick auf die österreichische Geschichte empfunden, weil dabei Vergangenes nicht beschönigt, sondern mit seinen Schattenseiten zur Sprache gebracht wird. In *Burgtheater* (1985) macht sie die Liaison einer Burgschauspielerin (Paula Wessely) mit den Nazis zum Thema ihres Stückes und begehrt damit ein Sakrileg. Jelinek hatte es gewagt, nationale Heiligtümer in Gestalt der Schauspieler-Dynastie Wessely/Hörbiger anzugreifen. Dem Phänomen moderner Götzenverehrung ist sie auch in *Macht nichts* (1999/2002) einer *Kleinen Trilogie des Todes* auf der Spur. Unter dem Titel *Der Tod und das Mädchen I-V* (2002) holt Jelinek Anfang des neuen Jahrtausends in fünf *Prinzessinnendramen* erneut verehrte Untote auf die Bühne. »Dreck auf die Toten schmeißen, das ist mein Hobby«, schreibt Jelinek. Zum illustren Totentanz werden Schneewittchen und Jacqueline Kennedy, Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer, Dornröschen und Sylvia Plath heraufbeschworen. Selbstironisch, vor allem was die Ikonen weiblichen Schreibens anbetrifft – auch die eigene Schreibexistenz ist gemeint –, gelingt Jelinek eine »Macht- und Mentalitätsgeschichte der Geschlechter«, mit der gängige Opfer-Täter-Diskurse aufgebrochen werden.

Auch ihre Romane *Lust* (1989) und *Gier* (2000) haben die Öffentlichkeit wegen vermeintlicher pornographischer Abschnitte erregt – eine fatale Verknennung dessen, was Pornographie ist. Zwar handeln beide Texte von Lust und auch von Sexualität, aber im Zentrum steht die Lust an der Gewalt. Die männlichen Protagonisten handhaben ihr Geschlecht als Machtinstrument, mit dem sie Gewalt ausüben und Unterwerfungsstrategien praktizieren. Gerti sieht in *Lust* nur einen Weg, die Permanenz männlicher Gewalt zu unterbrechen, indem sie ihren Sohn tötet. Doch auch bei dieser Tat bleibt sie als eine moderne Medea Opfer. Es gibt in diesem Text »drastische Stellen«, wie Jelinek in *Der Sinn des Obszönen* sagt, »aber die sind politisch. [...] Das Obszöne ist dann gerechtfertigt, wenn man den Beziehungen zwischen Männern die Unschuld nimmt und die Machtverhältnisse klärt.« Jelinek ist eine Apologetin des Untergangs, deren Texte von Gewalt, Tod und Verbrechen handeln. In ihrem Roman *Die Kinder der Toten* von 1995 sind es die Untoten, die immer wiederkehren und keine Ruhe geben wollen. Dieser Dialog mit den Toten kann sich – wie in dem Stück *Wolken.Heim* (1990) – auch über Zitate herstellen. Bei dem Stück, das zusammen mit *Raststätte* (1994) und *Stecken, Stab und Stangl* (1996) eine Theatertrilogie bildet, handelt es sich um eine Sprachcollage, in der es keine Figurenrede gibt. Der Text weist keine dramatische Struktur auf. Erst in der Inszenierung bleibt das Textmaterial – verwendet werden Texte von Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist und Briefe von Mitgliedern der Rote Armee Fraktion – auf Figuren zu verteilen, die es transportieren. Das Konfliktpotential des Stückes ergibt sich aus der Adaption des Ideenpotentials, das auf der Bühne zur Disposition gestellt wird. Schauspieler braucht es dazu nicht als Spielende, vielmehr wirft die Autorin Sprachmaterial »wie Mikadostäbe in den Raum«. Wie ein Alp lastet in *Wolken.Heim* Tradition auf dem eigenen Sprechen, das von



»Körper« – eines der zentralen Themen der 90er Jahre. Hier eine Szene aus dem Theaterstück von Sasha Waltz.

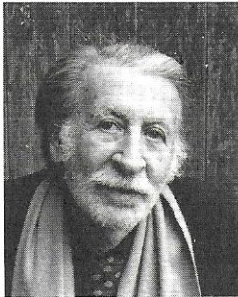
Geistesgrößen (Heidegger, Kleist, Shakespeare) verstellt ist. Anders in *Sportstück* (1998), wo der Körper zum Fetisch und Schauplatz wird. Der Körper wird auf dem Theater der 90er Jahre exponiert, um Deformationen und Verletzungen als Folge von Machtmechanismen sichtbar werden zu lassen. »In vorderster Linie werden die Körper zur Schlachtlinie, zum Kampfplatz, zur verstörenden Energie im neuen Theater. Die Körper sind nicht mehr in erster Linie dazu da, einen Sinn szenisch zu formulieren – ihr Sosein, ihr Betrachtetwerden, der Schock der Begegnung mit ihrer Physis selbst ist, wenn man das noch so nennen will, ihr ›Sinn‹« (H.-Th. Lehmann). Ein Anliegen der Inszenierung von Jelineks *Sportstück* durch Einar Schleeff ist es, den auf den Körper einwirkenden Kräften Ausdruck zu verleihen, aufzuzeigen, wie sie ihn zersetzen, auf ihn Gewalt ausüben. Dieses mehrstündige Theaterereignis der 90er Jahre handelt von einem Kraftsportler, der sich unter Anwendung von Drogen einen Körper geschnitzt hat. Die Zuneigung, die der Bodybilder Andreas Münzer für seinen Körper entwickelt, zerstört das Objekt der Fürsorge gerade in dem Maße, in dem er es der besonderen Aufmerksamkeit unterzieht. Sein Körper – zur bloßen Hülle funktionalisiert – kündigt den Dienst auf. Er trägt die Last nicht, die ihm mit Lust aufgebürdet wird. Massensport begreift Jelinek als »Hieroglyphe der Gegenwart«. Sie erkennt darin einen massenhaften Hang, sich unter Gleichen zu bewegen, sich dem Rausch hinzugeben, ein Gleichgesinnter zu sein. Die zweifelhafte Zugehörigkeit, die Sportartikelmarken suggerieren, versperren den Raum, den Individualität bräuchte, um sich zu entwickeln. Für die Inszenierung von *Sportstück* hatte Jelinek einen entscheidenden Wunsch: »Machen Sie was sie wollen. Das einzige, was unbedingt sein muß, ist: griechische Chöre.«

Die Frage des Verrats – nicht nur die am Körper – ist in dieser Inszenierung ebenso zentral wie in dem thematisch ganz anders gelagerten Stück *Verratenes Volk* (2000) von Einar Schleeff. Es ist das letzte Stück, das Schleeff vor seinem Tod (2001) inszeniert. Bei *Verratenes Volk* handelt es sich um eine Collage aus Alfred Döblins *November 1918*, John Miltons *Paradise Lost* und Edwin Erich Dwingers *Die Armee hinter Stacheldraht*, geht es um enttäuschte Hoffnungen des Volkes, das vergeblich auf die Führer wartet, die nicht kommen, und das als verratenes Volk zurückbleibt. Kennzeichnend für

Exponierung und Inszenierung des Körpers

Verrat

Schleefs
Neubestimmung
des Chores



George Tabori

Theater als Ort der
Subversivität

Frank Castorf

Schleefs Theaterkonzept ist die Neubestimmung des antiken Chores, den er in Beziehung zur Droge setzt. Den Chor begreift er nicht als widerspruchsfreie Gemeinschaft von Gleichgesinnten, sondern als eine Gruppe, von der Gewalt ausgeht, die über Macht verfügt. Insofern ist der eigentlich Gemeinsinn vorspielende Chor – ein Eindruck, der durch das chorische Sprechen unterstrichen wird – ein heterogenes Gebilde. Es gibt im chorischen Gefüge etwas Abstoßendes, das zu dem Anziehenden im Widerspruch steht. Die Vereinnahmungsversuche im kollektiven Sprechen gelingen nur, wenn Einheit durch Unterdrückung des Individuellen vorgetäuscht wird. Für Schleef gehören »Drogeneinnahme und Chor-Bildung« zusammen, wie er auch einen Zusammenhang zwischen *Droge Faust Parsifal* (1998) sieht – so der Titel seines gleichnamigen Buches.

Im Alter von 82 Jahren äußert George Tabori (geb. 1914) den Wunsch, »bis zum Jahr 2000« leben zu wollen. Der älteste Theatermacher der Welt, der 1992 den Georg-Büchner-Preis erhielt, stirbt 2007 im Alter von 93 Jahren. Der Sohn jüdischer Eltern – der Vater wird in Auschwitz ermordet – wird in Budapest geboren und geht als Achtzehnjähriger nach Deutschland. Er verlässt Deutschland 1933, emigriert 1935 nach London und zieht 1947 in die USA, wo er u.a. Brecht kennenlernt. Nach der Inszenierung seines Stückes *Die Kannibalen* 1969 am Berliner Schillertheater zieht Tabori wieder nach Berlin. Ein Grundsatz Taboris lautet: »Nicht das Theater ist in einer Krise – die Welt ist in einer Krise.« Tabori, der 1987 in Wien sein Stück *Mein Kampf* inszeniert, hat nie viel von Werktreue gehalten: Ich nehme »ein Stück und sehe, was ich davon haben kann. Werktreue interessiert mich nicht. Ein Stück ist eine Vorlage.« Taboris Dramen – u.a. *Die Goldbergvariationen* (1991), *Nathans Tod* (1991), *Die Ballade vom Wiener Schnitzel* (1996) – sind eng mit der jüdischen Thematik verbunden. Der Völkermord an den Juden wird in Taboris Stücken stets mitgedacht, auch wenn er nicht auf der Bühne gezeigt wird. Das Erinnern ist eine wesentliche Komponente von Taboris Theaterarbeit. Es ist nichts vergessen und auch nichts bewältigt, die Traumata sind gegenwärtig. Taboris letztes Stück *Gesegnete Mahlzeit* (2007), das aus den Szenen »Frühstück«, »Mittagstisch« und »Abendmahl« besteht, handelt vom Vergehen der Lebenszeit.

Das Theater erweist sich weiterhin als ein Ort, an dem Subversivität erprobt wird, wobei herkömmliche Vorstellungen von Geschichte unterlaufen werden. Das Theater gibt sich nicht mit Überlieferungsmustern zufrieden, sondern lädt in der Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Realität zu verschiedenen Blicken auf die Gegenwart ein. Grund für die Vielfalt dürfte auch ein Generationswechsel sein. Die »Regietitanen« (Stein, Zadek, Peymann) haben Konkurrenz bekommen durch die jungen Wilden, zu denen Frank Castorf (seit 1992 Leiter der Berliner Volksbühne) ebenso zählt wie Thomas Obermeier (seit 1999 Leiter der Berliner Schaubühne), Christoph Schlingensiefel, Christoph Marthaler, Hasko Weber, René Pollesch und Andreas Kriegenburg. Sie alle stehen für veränderte Vorstellungen, was die Funktion des Theaters angeht. So gründen sich die Inszenierungen von Castorf (geb. 1951) im Paradoxen. Er forciert Vorgänge auf der Bühne, die permanent zum Kippen gebracht werden und ins Groteske umschlagen. Nur scheinbar bedient Castorf Klischees, vermittelt er »schnelle« Erfahrungen. Denn in dem Moment, in dem der Zuschauer meint, sich im Bekannten wiederzufinden, unterläuft Castorf in einer Wendung die vermeintliche Überenkunft und entlarvt sie als Trugbild. In seinen Inszenierungen wird auf die Techniken der neuen Medien, des Films und des Fernsehens zurückgegriffen, denn es geht ihm darum, Kontraste, Brüche und verblüffende Bildwechsel auf

der Bühne zu zeigen. Castorf nimmt sich der Dinge an, die im öffentlichen Diskurs scheinbar an Bedeutung eingebüßt haben und zeigt, was verloren geht, wenn sie wirklich aus dem Bewusstsein verschwinden. Sein Theater verweigert sich dem Trend des sog. ›Zeitgeistes‹. Gerade was nicht en vogue ist, was überholt scheint, als veraltet angesehen wird, hat auf seiner Bühne eine Chance, sich zu behaupten. Dass ein *Enfant terrible* wie Christoph Schlingensiefel, dessen Aktionen weit über das Theater hinaus für Aufmerksamkeit sorgen, an der Volksbühne inszeniert, erklärt den besonderen Status dieses Hauses gerade für ein jugendliches Publikum.

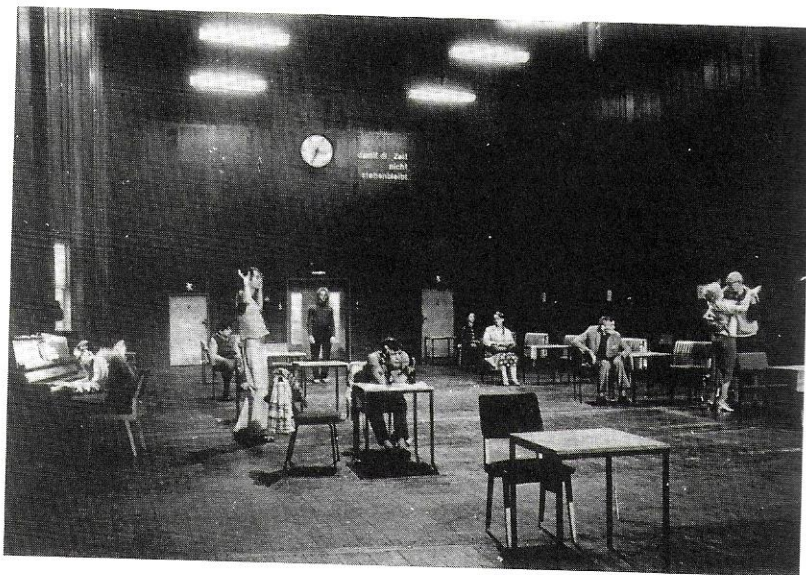
Thomas Ostermeier (geb. 1968), der mit der Inszenierung von *Shoppen & Ficken* (1998) von Mark Ravenhill großen Erfolg hatte, tritt hingegen für einen neuen Realismus auf der Bühne ein; für ein Theater, das sich der Realität stellt und die vorhandenen Krisenerscheinungen aufzeigt. Nach Ostermeiers Überzeugung geht es nicht darum, den Zustand einer Realität hinzunehmen, sondern vielmehr darum, in der schonungslosen Darstellung der Wirklichkeit auf die unterdrückten Sehnsüchte zu verweisen. In seinem Programmpapier *Das Theater im Zeitalter der Beschleunigung* (1999) heißt es: »Die Haltung des Realismus versucht die Welt zu vermitteln, wie sie ist, nicht wie sie aussieht. Sie versucht, Wirklichkeiten zu begreifen und sie zu refigurieren, ihnen Gestalt zu geben. [...] Der Kern des Realismus ist die Tragödie des gewöhnlichen Lebens.« Diese Realismusvorstellung knüpft an naturalistische Theatertraditionen in der Nachfolge von Gerhart Hauptmann, Henrik Ibsen und August Strindberg an. Den neuen Naturalismus erleben die Zuschauer in Ostermeiers Inszenierungen als Schockerfahrung. »Schlachtfeld der 90er Jahre war der Körper. [...] Begegnungen waren das Zusammenprallen von Fleisch, von Leibern, die mit ihrem Leben spielten. [...] Die Vergewaltigung ist der Topos der 90er Jahre, als Mißbrauch, als Befreiung, als Strafe« (Th. Ostermeier). Verunsicherung der Zuschauer ist Programm dieses Theaters, das zuspitzt und Grenzen erfahrbar macht, die im Extremfall bis zur Ohnmacht führen, wie sie sich im Stück *Shoppen & Ficken* »in achtzig Prozent aller Vorstellungen« ereignen. Ostermeier tritt mit seinem Theater für die Unterdrückten und Entrechteten ein. Auf der Bühne erscheinen die Ausgegrenzten, die ihren Platz in der Gesellschaft nur an den Rändern gefunden haben. Sein Theater fungiert »als soziales Gewissen. Es leihnt den Vergessenen, Abgeschlagenen, Ausgegrenzten seine Stimme« (J. v. Düffel) und rückt Randgruppen der Gesellschaft ins Zentrum, denen Raum zugestanden wird, sich zu artikulieren. Nicht mehr den Randgruppen, sondern der bürgerlichen Mitte gilt Ostermeiers Aufmerksamkeit in seinen Ibsen-Inszenierungen *Nora* (2003) und *Hedda Gabler* (2005). In seiner *Nora*-Inszenierung verlagert er den Ort Handlung in eine moderne Designerwohnung. Das Drama findet nicht Ende des 19. Jahrhunderts (UA 1879), sondern heute statt. Aber das ist nicht die einzige Aktualisierung, die Ostermeier vornimmt. Am Schluss des Stückes verlässt Nora ihren Ehemann Helmer nicht nur, wie es bei Ibsen vorgesehen ist, sondern sie erschießt ihn, bevor sie geht. Nora rechnet als Racheengel mit Helmer ab, der sie als Püppchen besitzen wollte. Doch aus dem Spielobjekt wird bei Ostermeier eine gnadenlos exekutierende Lara Croft. Das Spielobjekt aus der Computerwelt reagiert auf keinen Knopfdruck: Nora spielt ihr eigenes Spiel.

*Schonungslose
Darstellung
der Wirklichkeit*

*Schockerlebnisse auf
der Bühne*

Auch Christoph Marthalers (geb. 1951) Theater setzt sich mit der beschleunigten Gesellschaft auseinander, die bei dem Schweizer Autor im Zustand permanenter Verlangsamung gezeigt wird. Seine Inszenierung *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* von 1993 hat inzwischen

Szene aus dem Theaterstück »Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!« von Christoph Marthaler (Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin 1993).



Kultstatus erlangt. Marthaler gilt als der konsequenteste Vertreter einer Theaterpraxis, die sich durch eine ins Extrem gesteigerte Langsamkeit der Vorgänge auf der Bühne auszeichnet. In den Inszenierungen wird alltägliches Geschehen gegen die allgemeine Tendenz so verlangsamt, dass die reduzierte Geschwindigkeit vom Publikum als Herausforderung erfahren wird. Neben der Langsamkeit spielt in Marthalers Stücken die Musik eine entscheidende Rolle. In seiner Berliner Inszenierung von Melvilles *Lieber nicht. Eine Ausdünnung* (2003) – Vorlage ist Melvilles Erzählung *Bartleby*, in der der Satz »I would prefer not to« fällt – stehen zehn Klaviere auf der Bühne. Es gibt kaum Handlung. Das Wenige, das passiert, ist absurd und wiederholt sich. Es wird auch kaum gesprochen, erst nach 35 Minuten sagt ein Schauspieler »Guten Morgen«. Gelegentlich wird ein Klavier gestimmt und manchmal kommunizieren die Klavierstimmer miteinander, indem sie Klavier spielen. In der Welt, die Marthaler auf der Bühne zeigt, herrscht gähnende Langeweile. Ohnmächtig bewegen sich die Figuren in einem Leben, aus dem sie, wie Marianne in Marthalers Horvath-Inszenierung *Geschichten aus dem Wiener Wald* (2006), fliehen wollen. Marianne probt zwar den Ausbruch aus einer bürgerlichen Welt, aber der Versuch gleicht einem Trockenschwimmen – sie kommt nicht vom Fleck. In Marthalers Hamburger *Faust*-Inszenierung *Faust $\sqrt{1+2}$* (1993) befindet sich Faust in einem Zustand äußerster Erschöpfung. Es tritt zwar nur ein Faust auf, der aber hat es mit fünf Mephistos und vier Gretchen zu tun. Faust ist zu müde, um noch erobern zu wollen. Das Stück ist für Marthaler nur noch als Anti-Faust spielbar. Angesichts einer Welt, die sich zwar der Vernunft verschrieben hat, der es aber an Vernünftigkeit oft genug mangelt, verwirft Marthaler eine realistische Darstellungsweise der Wirklichkeit. Ihm ist an der verborgenen Seite der Vernunft gelegen, die er zum Vorschein bringen will. In seiner Inszenierung wird der Text reduziert, verkürzt und an einer Stelle mit Text-Zitaten von de Sade angereichert.

»Faust« von Peter Stein

Hingegen wird in der 22 Stunden währenden *Faust*-Inszenierung für die Expo 2000 in Hannover von Peter Stein (geb. 1937) jeder Vers des goetheschen Schauspiels gesprochen. Auch Steins *Wallenstein*-Inszenierung mit dem Berliner Ensemble in der alten Kindl-Brauerei in Berlin-Neukölln (2007), bei

der alle drei Teile des Dramas an einem Abend geboten werden, dauert zehn Stunden. Steins Theaterarbeit beruht vor allem auf Spracharbeit; der Intendant (1970–1985) der legendären Schaubühne am Halleschen Ufer, später am Lehniner Platz, hält sich an Schillers Text und verzichtet auf überraschende Einfälle, auf die das Regietheater gern zurückgreift.

Wesentlich kürzer als Steins Inszenierungen sind die beiden Teile der *Faust*-Tragödie, für die Michael Thalheimer (geb. 1965) als Regisseur am Deutschen Theater in Berlin (Premieren: I. Teil 2004, II. Teil 2005) verantwortlich zeichnet. Thalheimer, der bereits mit einer eindrucksvollen Inszenierung von Lessings *Emilia Galotti* (2001) auf sich aufmerksam gemacht hat, reduziert die Stücke auf Kernaussagen und macht so Umschlagpunkte deutlich. Im ersten Teil des *Faust*-Dramas legt er das Hauptaugenmerk auf den Teufelspakt und die Gretchentragödie, so dass die Frage der Schuld ins Zentrum gerückt wird. Der Verjüngung Fausts ist der Rock-Song *Child in time* der Gruppe *Deep Purple* unterlegt. Dabei kommt der unzufriedene Intellektuelle in Bewegung und sein Interesse für Gretchen wird geweckt. Als sie ihn fragt: »Glaubst du an Gott?«, versucht Faust sechs Mal, ihre Frage zu beantworten. Dabei gerät er zunehmend in Rage, während Gretchen ihre Frage stur ein ums andere Mal wiederholt, weil sie ihn nicht versteht. Thalheimer streicht radikal, wenn es darum geht, Konflikte sichtbar zu machen. Sein Minimalismus ist inzwischen zu seinem Markenzeichen geworden, dem er auch in seiner Inszenierung von Gerhart Hauptmanns *Die Ratten* (2007) treu geblieben ist.

»Faust« von
Michael Thalheimer

Botho Strauß zeigt in seinen Stücken *Das Gleichgewicht* (1993), *Die Ähnlichen* (1998) und *Der Kuß des Vergessens* (1998) eine Vorliebe zur symbolischen Verschlüsselung. Seiner Auffassung nach reagiert der Autor »weniger auf eine Welt, als vielmehr auf sein eignes Weltverständnis«. Ihm ist Theater der Ort, »wo die Gegenwart am durchlässigsten wird«. Aber Gegenwart wird hier nicht als Spielart des Aktuellen verstanden. Nicht die Kommentierung unmittelbarer Zeitereignisse ist Aufgabe des Theaters. Der Dichter – so Strauß – weist den Weg denjenigen, die »tiefer in die Zeiten wollen«. Von dieser Überzeugung löst sich der Autor auch nicht angesichts eines Ereignisses wie der Maueröffnung. In *Schlußchor* (1991) informiert zwar ein Rufer über den Grenzfall und kann für einen Moment Aufmerksamkeit beanspruchen. Doch dann schließt sich über dem Aktuellen das Kontinuum der Geschichte, wird dem Ereignis die Besonderheit des Jetzt genommen. Der Kommentar von Botho Strauß zur deutschen Wiedervereinigung, den er dem Stück *Schlußchor* eingeschrieben hat, zeigt das außerordentliche politische Ereignis bereits als etwas Historisches, von dem die Menschen Notiz nehmen, ohne für längere Zeit in ihrem Tun innezuhalten. Zum Innehalten haben die beiden älteren Damen in Strauß' Stück *Die eine und die andere*, das Dieter Dorn (geb. 1935) 2005 in München auf die Bühne gebracht hat, keine Zeit. Vor dem Lebensende inszenieren beide noch einmal ein Spiel, in dem es um Macht geht. Dabei schenken sich die Kontrahentinnen nichts. Nichts geschenkt wurde den Zuschauern bei der Pariser Uraufführung von Strauß' *Die Schändung* (2005) nach Shakespeares *Titus Andronicus*. Eine Vergewaltigungsszene löste in der Luc Bondy-Inszenierung einen Theater-skandal aus. Strauß zeigt eine brutale, gewalttätige Welt, in der gequält und gemordet wird. Drastisch ging es deshalb auch in der Berliner Inszenierung von Thomas Langhoff zu. Allerdings ist Strauß nicht allein an der Darstellung von körperlicher Gewalt gelegen, sondern ebenso thematisiert er die durch Sprache verursachte Gewalt.

Botho Strauß

In der Haltung zur Historisierung trifft sich Strauß mit Peter Handke. In

Handkes *Die Stunde, da wir nichts von einander wußten* (1994), einem Stück, in dem nicht gesprochen wird, zeigt Handke, wie zwischen Menschen nur Extremsituationen kurzzeitig ein Gefühl von Gemeinsamkeit aufkommen lassen, bis der Einzelne wieder in den Zustand der Depravierung zurückfällt. In *Spuren der Verirrten* (2006) – Uraufführung am Berliner Ensemble in der Regie von Claus Peymann (geb. 1937), der auch Handkes *Untertageblues* (2003) inszenierte – nimmt Handke das inszenatorische Erzählen wieder auf. Verwundete Körper werden zu Trägern von Geschichten. Während zunächst nur einzelne Verirrte in Handkes Stück an Krücken gehen oder einen Stirnverband tragen, ist bald niemand mehr »ohne das Zeichen einer Verletzung oder Verwundung«. Versehrt ist auch der Erzähler, der sich aber im Schreiben zu finden vermag. In *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg* (1999) sind zwei Regisseure auf der Suche nach Bildern für einen Film über den Balkan-Krieg. Diesen Film zu drehen, wird für sie immer schwieriger, denn sie werden mit sehr verschiedenen Perspektiven auf diesen Krieg konfrontiert. Handke, dem an einer objektiven Berichterstattung über die Ereignisse in Jugoslawien gelegen ist, gibt 1999 aus Protest den ihm 1973 verliehenen Georg-Büchner-Preis zurück.

Literatur aus naher Fremde

*Deutschsprachige
Literatur von Autoren
nichtdeutscher
Herkunft*

Begriffe wie »Gastarbeiter- und Betroffenheitsliteratur« (H. Weinrich), »Literatur der Fremde« (S. Weigel), »Interkulturelle Literatur« (Th. Wägenbaur) und »Migranten- oder Migrationsliteratur« (H. Rösch) belegen den Versuch, eine Geschichte literarischer Werke von Autorinnen und Autoren verschiedenster nationaler Herkunft zu benennen, die seit nunmehr sechs Jahrzehnten zur deutschsprachigen Literatur gehört, aber immer noch als »andere« und »erweiterte« deutsche Literatur bezeichnet wird. Viele Begriffe erwiesen sich bislang als problematisch und unzureichend. Der konkrete literarische Text erscheint oft schon durch die Herkunft der Autoren am Rande deutschsprachiger Literaturentwicklungen. Im öffentlichen Bewusstsein (Literaturbetrieb, akademischer Bereich) wahrgenommen und – in Wissenschaft und Forschung – reflektiert, wird die Geschichte dieser wahrhaft »kulturübergreifenden und vielsprachigen Literaturbewegung« (C. Chiellino) erst seit Ende der 70er Jahre.

Literatur ohne Etikettierung

»Ich schlage vor«, verkündet Suleman Taufiq, »unsere Literatur mit Literatur zu bezeichnen.« Jenseits terminologischer Diskussion entwickeln die Autorinnen und Autoren in facettenreichen Sprachbildern experimentelle Wortkunst. So auch Mark Chain (geb. 1947) in seinem Gedicht »Die schwierige deutsche Sprache«:

Ich bin ja untergebrochen worden,
mehrmals täglich bebessert worden,
verleidet, beteidigt und gescheinigt worden.
Beschuldet, verduldet und gestummelt worden
verdutzt, besiezt, und deihnt worden [...]

Für Autorinnen und Autoren der sog. »Gastarbeitergeneration« – wie Giuseppe Fiorenza Dill'Elba, Salvatore A. Sanna, Marisa Fenoglio oder Lisa Mazzi-Spiegelberg – war die Auseinandersetzung mit Deutschland und der

Migrationsproblematik lange Zeit ein zentrales Thema. Lisa Mazzi-Spiegelbergs Reportagen *Der Kern und die Schale. Italienische Frauen in der BRD* (1986) oder Aysel Özakins *Das Lächeln des Bewußtseins* (1985) müssen im zeitlichen Kontext der Literatur von Frauen in der BRD, aber auch der Dokumentarliteratur als europäisches Phänomen gelesen werden.

In die zweite Hälfte der 80er Jahre fiel die Einwanderung einer Generation von zwischen 1950 und 1960 geborenen Autoren, die der deutschsprachigen Minderheit in Rumänien angehört. Herta Müller, Richard Wagner, William Totok, Horst Samson, Johann Lippet, Helmuth Frauendorfer kamen aufgrund ihres politischen Engagements gegen die Ceauşescu-Diktatur unter großem Medieninteresse in die BRD. Herta Müllers (geb. 1953) Buch *Reisende auf einem Bein* (1989) gibt die Erfahrungen dieses exemplarischen »Übergangs« in beklemmenden Bildern der Gewalt und Angst wieder. In ihren Prosatexten (*Der Fuchs war damals schon der Jäger*, 1992; *Herztier*, 1994; *Heute wär ich mir lieber nicht begegnet*, 1997; *Der König verneigt sich und tötet*, 2003) sind Motive umfassender Bedrohung, der Anpassung und des Widerstands – auf der Flucht und im Exil – als zentrale Themen präsent. Durch die Diktatur Ceauşescus lebenslang stigmatisiert, nimmt Müller in den Essays in *Mundhimmel* (2004) die Wörter selbst ins Verhör. Denn »wenn der Großteil am Leben nicht mehr stimmt, stürzen die Wörter ab«. Doch es sind gerade die Wörter, die das Ich daran hindern, die Vergangenheit zu vergessen.

Herta Müller

Das Nachdenken über die kulturelle Vielfalt innerhalb der deutschsprachigen Literatur erhielt dadurch eine wesentliche Erweiterung, wie auch die Texte dieser Autoren neue Erzählperspektiven eröffneten. Anders verhielt es sich mit einer Autorin wie Libuše Moníková (1945–1998), deren Literatursprache von Anbeginn deutsch war. Ähnlich anderen aus Osteuropa eingewanderten Autoren (Ota Filip, Jiří Gruša) wurden ihre Texte – die eigene kulturelle Traditionen auf hohem ästhetischen Niveau thematisieren – problemlos zur deutschen Literatur gezählt.

Die Generationszugehörigkeit spielt bei der Wahl der jeweiligen Literatursprache eine wesentliche Rolle. Während die ältere Generation oftmals zwischen den Sprachwelten pendelte und sich bald schon für eine Literatursprache entschied, teilt die Generation der »Hineingeborenen« nicht mehr die sprachlichen und kulturellen Erfahrungen ihrer Eltern. Für sie wird die deutsche Sprache ganz selbstverständlich zur »Trägerin von Erfahrungen, Erinnerungen, Geschichten, die nicht der deutschen Geschichte angehören« (C. Chiellino) – im Unterschied zu Aras Ören (geb. 1939), einem der wichtigsten Chronisten türkischer Migrationsgeschichte, der mit seinem »Berlin-Trilogie«-Poem (1973–1980) frühzeitig das Modell einer multikulturellen Gesellschaft entwarf und für den auch nach dreißig Jahren die Muttersprache weiterhin »Trägerin eines Gedächtnisses« (C. Chiellino) bleibt. Örens jüngster Roman *Sehnsucht nach Hollywood* (1999) liegt wiederum in deutscher Übersetzung vor. Auch Güney Dal (geb. 1944) und Yüksel Pazarkaya (geb. 1940) gehören Örens Generation an. Pazarkayas zwischen 1960 und 1968 entstandene, im zweisprachigen Band *Irrwege/Koca Sapmalar* (1985) veröffentlichte Texte sind frühe Dokumente, in denen ebenfalls der Prozess türkischer Migration skizziert ist. Bereits in den 80er Jahren erscheinen mit *Freihändig auf dem Tandem* (1985), *Eine Fremde wie ich* (1985), und dem Reportageband *Wir haben es uns anders vorgestellt. Türkische Frauen in der Bundesrepublik* (1984) Anthologien, in denen sich Schreibweisen der frühen »Frauenliteratur« mit denen der »Migrantenliteratur« überschneiden. Andere Texte stehen in Erzähltechnik und Themenwahl der Literatur der Arbeitswelt

Franco Biondi:
Passavantis
Rückkehr
Erzählungen



Schutzumschlag



Feridun Zaimoglu

nahe, wie Güney Dals *Wenn Ali die Glocken läuten hört* (1979) oder Franco Biondis *Die Tarantel* (1982), was Korrespondenzen zwischen den Literaturen nur bestätigt.

1995 erschien Feridun Zaimoglus (geb. 1964) erstes Buch *Kanak Sprach. 24 Misstöne am Rande der Gesellschaft*, das den Beginn einer neuen Migrationsliteratur signalisieren soll und eine »historisch singuläre Dokumentation gleichermaßen kreativer und militanter Spielräume der zweiten und dritten Einwanderergeneration« (J. Tuschik) darstellt. Als Mitglied von »Kanak Attak« plädiert Zaimoglu im »Manifest« der 1998 bundesweit ins Leben gerufenen Initiative für eine gesellschaftliche Mündigkeit ohne »Anbiederung und Konformismus«. Jenseits einer »anachronistischen Dichotomie« deutscher und türkischer Identität wird die »Figur des jungen, zornigen Migranten« und die »Leier vom Leben zwischen zwei Stühlen« rigoros abgelehnt. Die jüngste Autorengeneration übt in bisher ungekannten selbstbewussten Tönen die »Auflösung einer homogenen Sprachordnung« sowie einen »grammatischen Anarchismus, der alle syntaktischen und semantischen Regeln« (M. Braun) außer Kraft setzt. Nach dem Erfolg von *German Amok* (2002) hat Zaimoglu – der sich gern auch mal als »Kanaken-Houellebecq« bezeichnet – mit den Romanen *Liebesmale* (2000), *Leyla* (2006) und *Liebesbrand* (2008) den einstigen Ruf, Sprachrohr einer zornigen Generation von Türken in Deutschland zu sein, mit brillanter Erzählkunst überwunden. Zaimoglu schreibt keine Literatur, die auf dem »Migrantenticket reist« (I. Mangold), sondern zum Besten gehört, das die deutschsprachige Gegenwartsliteratur zu bieten hat. Während er mit dem Bestseller *Leyla* eine vielschichtige Familiensaga präsentiert, die auch die »Vorgeschichte« der türkischen Immigranten in Deutschland berührt, führt *Liebesbrand* in die bundesrepublikanische Gegenwart.

Wie stark die deutsche Literatur »an den ethnischen Rändern der Gesellschaft intensiv befruchtet wird«, zeigen die Anthologien *Morgen Land. Neueste deutsche Literatur* (2000) von Jamal Tuschick (geb. 1961) und Ilija Trojanows (geb. 1965) *Döner in Walhalla. Texte aus einer anderen deutschen Literatur* (2000). Während Trojanow danach fragt: »Welche Spuren hinterlässt der Gast, der keiner mehr ist?«, ist Tuschicks Auswahl von dem Motto bestimmt: »Sind sie zu fremd, bist du zu deutsch.« Die darin vereinten Autorinnen und Autoren – Selim Özdogan, Silvia Szymanski, Sarah Khan, Franz Dobler, Raul Zelik und Terézia Mora – verbindet die Tatsache, dass sie keine »deutschen Eltern haben«, allerdings in Deutschland aufgewachsen sind, was unweigerlich die Frage nach der »ethnischen Differenz zur Mehrheitsgesellschaft« aufwirft. Entschieden grenzen sie sich von der »Leitkultur der neuen Pöpliteratur« ab. Der »Weltensammler« (*Der Weltensammler*, 2006) Trojanow, der in Kenia, Südafrika, Deutschland und Indien beheimat ist, hat Indien vielfach erkundet (*Indien. Land des kleinen Glücks*, 2006; *Gebrauchsanweisung für Indien*, 2006) und plädiert für eine »Kampfabsage« im Krieg der Kulturen (*Kampfabsage. Kulturen bekämpfen sich nicht – sie fließen zusammen*, 2007). Wie Trojanow zum Islam konvertierte, beschreibt er in *Zu den heiligen Quellen des Islam. Als Pilger nach Mekka und Medina* (2004).

Mit ihrem Prosadebü *Seltsame Materie* (1999) gewann Terézia Mora (geb. 1971) den Ingeborg-Bachmann-Preis. Ein Dorf an der österreichischen Grenze wird zum Fokus, in dem die Sehnsüchte und Träume der Bewohner mit der harten Realität konfrontiert werden. Die eigene Heimat wird zur »seltsamen Materie«, in der das Fremde reflektiert wird. In *Alle Tage* (2004) hat Mora, die auch als Übersetzerin aus dem Ungarischen tätig ist (István Örkény, Péter Esterházy, Lajos Parti Nagy), die Vielsprachigkeit thematisiert.

Ihr Protagonist beherrscht zwar mehrere Sprachen, doch er vermag sich nicht mitzuteilen.

Autorinnen und Autoren der zweiten und dritten Generation zeigen sich am Ausgang des 20. Jahrhunderts stärker an Problemen wie umfassender Entwurzelung und Entfremdung, der Ablösung von nationalen Sozialisationsmustern innerhalb weltweiter Globalisierungsprozesse sowie ›alter‹ und ›neuer‹ Identität interessiert. Im kosmopolitischen Wesen dieser Literatur zeigt sich das Motiv moderner Wanderschaft zwischen geographischen, sozialen und kulturellen Räumen als eine zentrale Kategorie, entwickeln die Autoren eine erstaunliche poetische Mobilität. Mit phantastischen Mitteln werden ästhetische Traditionsbezüge hinterfragt, die auch die Generationsproblematik berühren. Motive der Flucht und des ›Übergangs‹ in eine fremde Welt spielen bei Autorinnen wie Zehra Çırak und Salih Scheinhardt eine besondere Rolle.

*Entwurzelung und
Entfremdung*

Eher selten – so bei Güney Dal in Momenten ironischer Distanzierung – arbeiten die Autoren mit komischen Erzähl- und Darstellungstechniken. Şinasi Dikmen (geb. 1945; *Der andere Türke*, 1986; *Hurra, ich lebe in Deutschland*, 1995) und der Satiriker Osman Engin (geb. 1960; *Dütschlünd, Dütschlünd übür üllüs*, 1994; *Kanaken-Gandhi*, 1998; *West-östliches Sofa*, 2006; *Tote essen keinen Döner*, 2008) stellen die Ausnahme dar. Dikmen tritt auch als Kabarettist auf, um seine »Kultur des Sehens« als neue Satireform zu präsentieren. Auch Kaya Yanars (geb. 1973) Ethno-Comedy »Was guckst du?« will als neue Sehkultur, vor allem aber Sprachkultur verstanden sein. Er steht für eine Generation, die die Sprachen ihrer Eltern kaum mehr beherrscht und damit einen *aktuellen* Beitrag zur sprachlichen Verständigung zwischen Deutschen und Migranten leistet. Dem komischen Genre ist auch Wladimir Kaminer (geb. 1967) verpflichtet, der mit *Russendisko* (2000) erfolgreich debütierte und die Fremdheit als inspirierendes Heimatgefühl in eigenwilliger literarischer Form kultiviert (*Schönhauser Allee*, 2001; *Militärmusik*, 2001; *Ich mache mir Sorgen, Mama*, 2004; *Karaoke*, 2005).

Komik

Oft wird die Migrationsthematik in Raum-Metaphern übersetzt. So bildet Adel Karasholi (geb. 1936) im Gedicht »Seiltanz« (1995) die Fremdeproblematik und den Aspekt ethnischer Herkunft in Korrespondenz zu Friedrich Nietzsches Seiltänzer im *Zarathustra*: »Fremde ist zu deiner Rechten / Und zu deiner Linken ist Fremde [...] Weder der Osten ist Osten / Noch der Westen Westen in dir / Denn du tanzst auf einem Seil.« Im Dualismus von Eiche und Ölbaum entwirft Karasholi zudem eine moderne Variante des Meridians, der als Ort der Aussprache im lyrischen Ich begründet liegt. In seinem Essay *In Bigamie leben und Meridiane umarmen* (2006) beteuert er nochmals: »Ich denke nicht daran, den Traum von einer Umarmung der Meridiane aufzugeben.« Seine Biographie ist mit zwei Städten verwachsen: Damaskus und Leipzig.

Raum-Metaphern

José F.A. Oliver (geb. 1961) kündigt mit seinem Gedichtband *Gastling* (1993) bereits im Titel das Programm einer poetischen Widerständigkeit an. In der Verfremdung des deutschen Wortes als »Fremder« und »Einheimischer« setzt er sich mit der fremden Sprache auseinander. Als Lyriker (*nachtrands Spuren*, 2002; *finnischer Wintervorrat*, 2005; *unterschlupf*, 2006) klopft Oliver »die Worte ab, um ihnen einen Laut wiederzuschicken, den sie irgendwann verloren haben«, urteilt der Dichterkollege Joachim Sartorius.

Yoko Tawada (geb. 1960) hat mit der Feststellung: »Eigentlich darf man es niemandem sagen, aber Europa gibt es nicht«, die Wahrnehmung von Grenzen nicht nur verfremdet, sondern im klassischen Topos des Blicks die Angst vorm Verschwinden ironisch thematisiert. Körper und Stimme sind

Yoko Tawada



Yoko Tawada

Gegen Eurozentrismus

zentrale Denkbilder, mit denen Tawada Erfahrungen der Fremde als zeit- und raumumspannende Prozesse spiegelt. Die Stimme »schwebt [...] isoliert und nackt« in der Luft des fremden Landes, führt sie in ihrer Tübinger Poetik-Vorlesung aus. Den Prozess eines Identitätswandels und -zerfalls durchlebt die Protagonistin in *Das Bad* (1989), symbolhaft vorgeführt im Verlust der Zunge als Organ lustvollen Sprechens und des Sprechens von Lust. Tawada schreibt Gedichte, Prosa (*Ein Gast*, 1993; *Tintenfisch auf Reisen*, 1994; *Opium für Ovid. Ein Kopfkissenbuch für 22 Frauen*, 2000), Theaterstücke und Essays (*Talisman*, 1996; *Verwandlungen. Tübinger Poetikvorlesungen*, 1998) auf Deutsch und Japanisch. In der Erzählung *Das nackte Auge* (2004) landet die namenlose Protagonistin – eine junge Vietnamesin – durch Zufall in Westdeutschland, obwohl sie eigentlich in die DDR reisen sollte. Im wahrsten Sinne sprachlos, versucht sie durch Betrachtung der Realität habhaft zu werden. Tawada entwirft eine moderne Kinogeschichte, in der Traum und Wirklichkeit ineinander übergehen.

Tawada wie auch Rajvinder Singh, Rafik Schami oder Galsan Tschinag gelingt es, durch ihre vom asiatischen und arabischen Sprach- und Kulturraum geprägten Perspektiven und Erfahrungen europazentrierte Seh-Raster aufzubrechen. Rafik Schami (geb. 1946) – Mitbegründer von »Südwind Gastarbeiterdeutsch«, später »Südwind Literatur« und »PoLiKunst« – lässt in seinen Erzählungen, Romanen, Märchen sowie in *Vom Zauber der Zunge. Reden gegen das Verstummen* (1991) die Vielzahl orientalischer und europäischer Erzähl- und Denktraditionen ineinanderfließen.

Neue Blickrichtungen und Sujets werden erprobt, die durch Autoren des schwarzafrikanischen Raums noch beträchtlich erweitert werden. Indem eine Autorin wie Tawada ihre Texte mit feministischen und postkolonialistischen Theorien verknüpft, führt sie vor, wie eine »Ausgrenzung ihrer Literatur als Migrantinnenliteratur« (M. Howard) verhindert werden kann. Dieses Verfahren ist dem Anliegen Homi Bhabhas verwandt, der den Begriff der Identität im Sinne einer neuen *Verortung der Kultur* (2000) hinterfragt.

Literatur im Netz/Netzliteratur

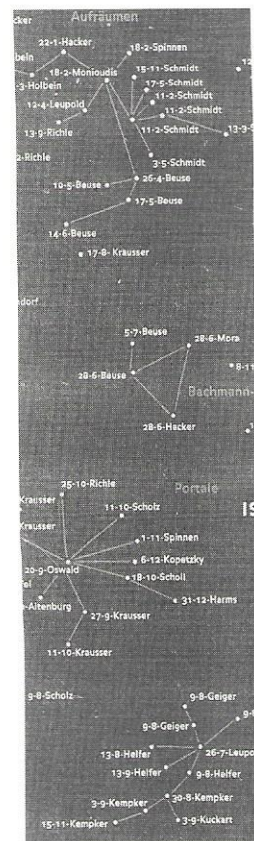
Wird sich der Schreibtisch der Autoren künftig in einen »öffentlichen Ort« (Th. Hettche) verwandeln? Ist die »Geburt des Lesers als Ko-Autor« (S. Stillich) zu konstatieren? Weshalb bringt Marlene Streeruwitz Interessierten per online das Dichten bei? Im DuMont-Verlag erschien 2000 ein von Thomas Hettche und Jana Hensel verantwortetes Internet-Projekt mit dem Titel *Null* in Buchform, das zwischen dem 1. Januar 1999 und dem 31. Dezember 1999 im Netz entstanden war. Mit *Null* liegt ein »Textgespinst« vor, das von Autoren wie Burkhard Spinnen, Dagmar Leupold, John v. Düffel, Helmut Krausser, Julia Franck, Marcel Beyer und Judith Kuckart, Teréza Mora und Kathrin Schmidt als Tagebuch im Netz gemeinsam produziert wurde. Das Tagebuch scheint als literarische Form dem Anliegen – spontan und kreativ zu sein – besonders gerecht zu werden, wobei als ästhetischer Grundzug eine Form der »Durchlässigkeit« und die »Transparenz des Produktionsprozesses« (R. Simanowski) betont werden. Die Formel der »Echt-Zeit« hält zudem wie eine Klammer die Vielzahl der Notizen und Kommentare, der Kurzerzählungen und Gedichte in *Null* zusammen. Auf 26 unge-

schnittenen Bögen – vom Nutzer zur Lektüre erst aufzutrennen – wird ein »hochkomplexes Dokument und Portrait der jüngeren deutschsprachigen Literatur dieses Jahres« (Vorwort) präsentiert. Eine sog. »Sternenkarte« gibt dem Nutzer eine inhaltliche Orientierung im 400 Seiten starken Blätterwald.

Auch Rainald Goetz (geb. 1954) legte mit *Abfall für alle. Mein tägliches Textgebet* (1999) ein »Online-Tagebuch« vor, das allerdings im Untertitel recht traditionell als *Roman des Jahres* spezifiziert wird. *Abfall für alle* ist Teil seiner auf fünf Bände geplanten *Geschichte der Gegenwart*. Der interessierte Internet-Nutzer konnte die Genese des Textes per Mausclick passiv miterleben. Georg M. Oswald, der neben Elke Naters, Sven Lager, Christian Kracht und Eckart Nickel am literarischen Internet-Projekt »Pool« beteiligt ist, sieht die von Goetz gewählte offene, kurze Form als Möglichkeit, »auf aktuelle Ereignisse zu reagieren und die relative Gleichzeitigkeit von Niederschrift und Rezeption« zu nutzen. Neben »Pool« gibt es gegenwärtig verschiedene andere Internet-Treffs: »Tagebuch – Schreiben am Tag«, das von Ingo Schramm und Doris Dörrie, aber auch »Amateuren« genutzt wird; »Literatur-Café im Internet«, das sich als Treffpunkt von Autoren und Lesern versteht oder das Schreibprojekt »Odysseen im Netzraum«. Auffällig ist deren Projektcharakter. Die Autoren entfliehen dem Elfenbeinturmdasein, um »auf der Suche nach Formen des Schreibens, näher dran am Leben« (R. Goetz) zu sein. So lud das ZDF-Kulturmagazin »aspekte« die Autoren Joseph von Westphalen, Ilija Trojanow und Matthias Politycki ein, ihre Texte als »novel-in-progress« im Internet zu schreiben. In einem »Grenzverhältnis von Ästhetik und Demokratie« (I. Arend) – denn die Zuschauer hatten hier jederzeit aktiven Zugriff auf die sich entwickelnde Handlung – entstand Polityckis (geb. 1955) Roman *Ein Mann von vierzig Jahren* (2000). Der Autor bezeichnete den Vorgang nachträglich als eine »Mischung aus Marbacher Literaturarchiv und Peepshow für Intellektuelle«, bei dem sich sein Arbeitszimmer in einen öffentlichen Raum verwandelt habe.

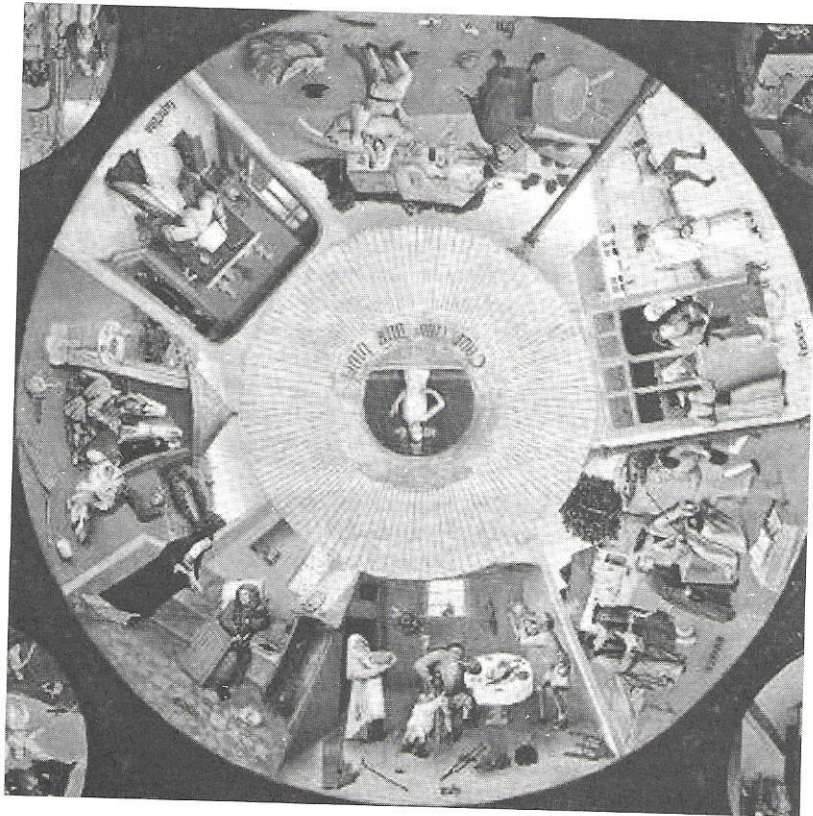
Die derart produzierte Literatur *im Netz* hat jedoch nichts mit jener multimedial animierten Netzliteratur/Netzkunst zu tun, die sich ebenfalls in den 90er Jahren entwickelte. Hier wird mit Hyperlinks gearbeitet, die jederzeit den Einstieg in den laufenden Text ermöglichen (*Autopol* von Ilija Trojanow). Der Hypertext »franst« an seinen Rändern aus. Eine Vielzahl von Erzählstrategien und Rezeptionsverfahren und modernen Fragmentformen entstehen, in denen ein lineares Erzählen (bei James Joyce oder Lawrence Durrell avantgardistisch bereits vorgeführt) brüchig wird. Bereits als Klassiker des Genres gilt der Roman *Afternoon, a story* (1987) des Amerikaners Michael Joyce (geb. 1945), der anhand solcher Links 1000 verschiedene Erzählvarianten anbietet. Joyce spricht von einer modernen Variante der »Kaffeekultur, aber ausgedehnt auf einen viel größeren Raum«. Der bisherige Status des Schriftstellers scheint zur Disposition zu stehen, nicht nur aus der Perspektive des Hypertext-Poeten, der sich als multimedialer Künstler versteht, indem er Wort, Bild und Ton gleichermaßen nutzt. Diese neuen medialen Möglichkeiten stellen nicht nur eine Herausforderung für das »konservative Medium« Buch (H.M. Enzensberger) dar, sondern gehen einher mit einem Funktionswandel der Autorposition. Das Ende der Gutenberg-Galaxis, Anfang der 60er Jahre von Marshall McLuhan prophezeit, geht jedoch nicht mit dem Ende des Buches einher. Digitalisierung bedeutet eine Herausforderung für das Buch, was Textgestaltung und Schrift anbelangt. Bislang hat sich das Buch in seiner herkömmlichen Gestalt gegenüber solchem Textdesign behaupten können.

Mit einer virtuellen Handschrift schreibt die Nobelpreisträgerin Elfriede



Ausschnitt aus dem Autoren-Sternenhimmel des Projektes »Null«.

Hypertext



Hieronymus Bosch:
 »Sieben Todsünden«.
 Boschs Todsünden-
 katalog erscheint beim
 Öffnen des Internet-
 romanprojekts »Neid«
 auf Jelineks Homepage.

Jelinek vom 3. März 2007 bis zum 24. April 2008 an ihrem »Privatroman«-Projekt *Neid*. Beim Öffnen des Menüs erscheint Hieronymus Boschs Gemälde der »Sieben Todsünden«. Durch das Anklicken der darauf abgebildeten Zahlen kann der Text geöffnet werden. In Boschs Todsündenkatalog ist der Neid als Hauptstunde an letzter Stelle dargestellt: Ein Hund neidet einem anderen seinen Knochen. Neid ist auch das zentrale Thema im Roman, der auf Jelineks Homepage unter www.elfriedejelinek.com stets verfügbar ist. Alle Figuren sind geistig und psychisch leer und in eine tote Landschaft gestellt. Die Hauptfigur Brigitta K. stolpert als ängstliche Geigenlehrerin durch die Steuermark und hat keinen Text. Doch wie alle Texte im Netz droht auch diesem das Aus durch Stromausfall oder durch die Aurore selbst, die sich vorbehält, »falls ich schetere oder zu scheitern glaube [...] ihn umzuschreiben oder ihn einfach aus dem Netz zu nehmen«. Denn ohne »Buch-Objekt« bleibt ihr die Vorstellung, dass es diesen »Privatroman« gar nicht gibt. Jelinek begreift die mediale Form auch als »innere Emigration«, um Distanz zu einer Öffentlichkeit zu schaffen, die sie seit dem Burghtheater-Skandal und den Romanen *Lust* (1989) und *Gier* (2000) attackiert. In ihrer Nobelpreisrede *Im Absicht* (2004) hat sie den Rückzug vorbereitet: »Wie soll der Dichter die Wirklichkeit kennen, wenn sie es ist, die in ihn fährt und ihn davonreißt, immer ins Abseits. Von dort sieht er einerseits besser, andererseits kann er selbst auf dem Weg der Wirklichkeit nicht bleiben. Er hat dort keinen Platz. Sein Platz ist immer außerhalb.« Mit *Neid* inszeniert Jelinek ihren literarischen Nicht-Ort im beginnenden 21. Jahrhundert.



Deutsche Literaturgeschichte – lebendig
geschrieben, reich bebildert und mit einem
Blick für die größeren literarischen und
gesellschaftlichen Zusammenhänge, vom
Mittelalter bis zur Gegenwart.

Auf 40 zusätzlichen Seiten werden in
der siebten Auflage die Entwicklungen seit
dem Jahr 2000 dargestellt.

www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

ISBN 978-3-476-02247-9



9 783476 022479