



Perspektiven 23

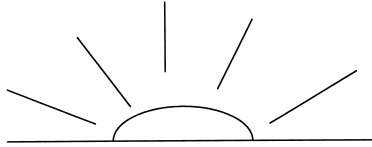
J. Schloon, T. Päplow, M. Schmidt,
J. Ilgner, M. Grote (Hg.)

Alter & Ego

(Auto)fiktionale Altersfigurationen
in deutschsprachiger
und nordischer Literatur



iudicium



PERSPEKTIVEN
NORDEUROPÄISCHE STUDIEN
ZUR DEUTSCHSPRACHIGEN LITERATUR UND KULTUR

herausgegeben von

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

Band 23

Alter & Ego

(Auto)fiktionale Altersfigurationen in
deutschsprachiger und nordischer Literatur

herausgegeben von

JUTTA SCHLOON, THORSTEN PÄPLOW, MAIKE SCHMIDT,
JULIA ILGNER, MICHAEL GROTE



**Bibliografische Information
der Deutschen Nationalbibliothek**

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

ISBN 978-3-86205-601-9

ISSN 2363-6939

ISBN 978-3-86205-898-3 (Open Access / PDF)

© IUDICIUM Verlag GmbH München 2022
Druck- und Bindearbeiten: Prime Rate Kft.

www.iudicium.de

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	7
JUTTA SCHLOON, THORSTEN PÄPLOW, MAIKE SCHMIDT, JULIA ILGNER, MICHAEL GROTE: Einleitung: Alter & Ego. (Auto)fiktionale Altersfigurationen in deutschsprachiger und nordischer Literatur	8
JENS EIKE SCHNALL (Bergen): Heroische Selbstbehauptungen: Alter und Ego in <i>Hildebrandslied</i> und altnordischer Literatur	20
JUTTA SCHLOON (Bergen): Perspektivierungen des Alters in der Lyrik Friederike Mayröckers	51
CAROLINE NILSTAD (Trondheim): Beziehungsgeflechte als Strukturelemente. Lyrische Lebensperiodisie- rung in Mascha Kalékos „Das sechste Leben“	70
JULIA ILGNER (Kiel): Alte(rnde) Autoren. Biofiktionale Gerontopoetik im zeitgenössischen Dichterroman	84
TORGEIR SKORGEN (Bergen): Alter und Alterität. Vielstimmigkeit und verpasste Verjüngungsoption- en in Christoph Heins Roman <i>Horns Ende</i> (1985)	108
SIMON HANSEN (Kiel): Altern im Pop. Benjamin von Stuckrad-Barres <i>Panikherz</i> (2016)	125
THORSTEN PÄPLOW (Kristiansand): „Hauptsache nich' Mitte 30“. Quarterlife Crisis in Simon Strauß' <i>Sieben Nächte</i> (2017)	137
INGVILD FOLKVORD (Trondheim): Das Altern ohne Kinder in Brit Bildøens Roman <i>Tre vegar til havet</i> (2018)	156

GURO SANDNES (Bergen): Alter und Ego bei Vigdis Hjorth	172
MAIKE SCHMIDT (Kiel): „Wann ist man wirklich alt, GMX?“ Isabelle Lehns metareflexive Auto- fiktio <i>n Frühlingserwachen</i> (2019)	194
JING GUO (Kiel): „Mein Leben ist mein Spiel“. Formen des Selbstentwurfs in Saša Stanišićs <i>Herkunft</i> (2019)	210
MARIE-THERES FEDERHOFER (Berlin/Tromsø): Schreiben gegen die leere Zeitlinie. Alterserfahrungen in Beate Grims- ruds Roman <i>Jeg foreslår at vi våkner</i> (2019/2020)	226
Biogramme und Anschriften	241

VORWORT

Der vorliegende Band ist das Ergebnis einer Kooperation zwischen deutschen und norwegischen Literaturwissenschaftlern und geht auf einen binationalen Workshop zum Thema *Alter(n) und Identitätsentwürfe in autofiktionalen Medien* zurück, der am 18. und 19. Dezember 2019 an der Universität Bergen stattgefunden hat.¹ Der Workshop diente der gezielten Weiterführung eines seit mehreren Jahren etablierten fachlichen Dialogs zwischen deutschen und norwegischen Literaturwissenschaftlern der Universitäten Bergen, Agder/Kristiansand, der NTNU in Trondheim sowie der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Für die publizistische Aufbereitung der Tagungsergebnisse konnten neben den beteiligten Referenten weitere Beiträge gewonnen werden, die sowohl arrivierte wie auch jüngere Forschungsperspektiven aus dem Bereich der literarischen Altersfigurationen und/oder der Autofiktion repräsentieren.

Für organisatorische Unterstützung und fachliche Inspiration des Workshops danken wir Margery Skagen vom Forschungsprojekt *Historicizing the Ageing Self: Literature, Medicine, Psychology, Law* an der Universität Bergen.² Dem Deutsch-Norwegischen Studienzentrum (DNSZ) in Kiel sowie der Willy-Brandt-Stiftung sind wir für die Finanzierung des Workshops verbunden. Die Drucklegung des vorliegenden Bandes erfolgte mit freundlicher Unterstützung der Willy-Brandt-Stiftung und der Fakultät für Geisteswissenschaften und Pädagogik der Universität Agder.

Die Herausgeber, Bergen/Kiel/Kristiansand, im Herbst 2022

¹ Im Vorwort und der Einleitung des vorliegenden Bandes sind, sofern nicht mehrere generische Bezeichnungen Verwendung finden, beim Gebrauch der maskulinen Form das weibliche, nichtbinäre und diverse Geschlecht stets mitgemeint. Die einzelnen Fallstudien des Bandes gendern nach jeweils eigenen Präferenzen.

² Dieses von der Literaturwissenschaftlerin Margery Vibe Skagen geleitete interdisziplinäre Forschungsprojekt wurde vom Norwegischen Forschungsrat gefördert (2016–2020) und widmete sich individuellen Repräsentationen des alternden Ichs aus kulturhistorischer Perspektive.

JUTTA SCHLOON, THORSTEN PÄPLOW, MAIKE SCHMIDT,
JULIA ILGNER, MICHAEL GROTE

EINLEITUNG: ALTER & EGO. (AUTO)FIKTIONALE ALTERSFIGURATIONEN IN DEUTSCHSPRACHIGER UND NORDISCHER LITERATUR

Vorliegender Sammelband verbindet im Wesentlichen zwei Forschungsinteressen: Zum einen geht es um Figurationen des Alters und des Alterns in fiktionaler autobiographischer Literatur, zum anderen um Texte, welche die Grenzen zwischen Literatur und Leben, zwischen Fiktionalität und Faktizität herausfordern und überschreiten. Der Schwerpunkt des Bandes liegt auf deutschsprachiger und skandinavischer Literatur der jüngeren Gegenwart, ergänzt um Fallstudien und summarische Betrachtungen zu Texten aus dem 20. Jahrhundert sowie durch einen paradigmatischen mediävistischen Beitrag zur Alters- und Identitätsthematik in der althochdeutschen und altnordischen Dichtung, der den vorliegenden Band um eine historische Tiefendimension ergänzt.

Veröffentlichungen, die zwischen der fiktionalen Gattung des Romans und dem faktualen Genre der Autobiographie changieren, sind ein Phänomen, das sowohl in der deutschsprachigen als auch in der skandinavischen Öffentlichkeit der vergangenen Jahre intensiv diskutiert wurde und nach wie vor wird. Solche Texte, die längst nicht mehr auf die Großform des Romans beschränkt sind, sondern inzwischen auch auf andere Gattungen wie die Lyrik ausgreifen, werden aktuell unter Begriffen wie ‚Auto(r)fiktion‘ (u. a. Wagner-Egelhaaf),¹ ‚fiktionale Metaautobiographie‘ (Nünning),² ‚Ego-Literatur‘ (Hamen),³ ‚Literatur der Ich-Zeit‘ (Biller)⁴ oder ‚virkelighetslitteratur‘⁵ (Wirk-

¹ Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld 2013.

² Ansgar Nünning: „Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen“. In: Christoph Parry, Edgar Platen (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 2: *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München 2007. S. 269–292.

³ Samuel Hamen: „Die neue Ego-Literatur“. In: *tell. Magazin für Literatur und Zeitgenossenschaft*, 13.01.2017. <https://tell-review.de/die-neue-ego-literatur/> (16.12.2021).

⁴ Vgl. beispielsweise Maxim Biller: „Ichzeit. Die besten Romane der vergangenen fünfundzwanzig Jahre verbindet mehr als ihre Qualität: über die Epoche, in der wir schreiben“. In: *FAZ*, 1.10.2011.

lichkeitsliteratur') diskutiert. Als einer der bedeutendsten Initiatoren dieses Trends gilt der norwegische Autor Karl Ove Knausgård (*1968), der mit seinem sechsbändigen Opus magnum *Min kamp* (2009–2011), paratextuell explizit als Roman ausgewiesen, ein neues Konzept radikaler Ich-Literatur vorgelegt hat. Auch die Bücher von Vigdis Hjorth (*1959) und Tomas Espedal (*1961) haben jüngst im norwegischen Feuilleton Grundsatzdebatten über den Stellenwert des Autobiographischen in der zeitgenössischen Literatur ausgelöst. Durch die Übersetzungen (2011–2017) hatte Knausgårds Hexalogie auch im deutschsprachigen Raum großen Erfolg und reihte sich dort in einen parallelen Trend autofiktionaler Literatur ein, wie etwa Emine Sevgi Özdamars *Das Leben ist eine Karawanserei* (1992), Maxim Billers *Esra* (2003), Alban Nikolai Herbsts *Meere* (2003/2007), Wolf Haas' *Das Wetter vor 15 Jahren* (2006), Thomas Glavinic' *Das bin doch ich* (2007), Felicitas Hoppes *Hoppe* (2012), Katja Petrowskajas *Vielleicht Esther* (2014), Christian Krachts *Eurotrash* (2021) und Jan Faktors *Trottel* (2022) – um nur einige zu nennen.

Während autobiographische und autofiktionale Schreibweisen sich in Norwegen vor allem als literarische Praxis durchsetzten, die mit ihren teilweise radikalen Selbstbeschreibungen den literarischen Diskurs der vergangenen zwanzig Jahre dominierte, hat sich in Deutschland auch die literaturwissenschaftliche Theoriebildung zunehmend für das Spannungsfeld zwischen dokumentarisch-faktualen, autobiographischen und autofiktionalen Schreibweisen geöffnet. Dabei ging es in der Forschung bisher in erster Linie um die erzähltheoretische Bestimmung dieses rezenten Phänomens sowie um gattungspoetologisch distinkte Formen autofiktionalen Schreibens.⁶ Dieses formalästhetisch weite und theoretisch komplexe Feld von Dichtung in „postfaktischen Zeiten“⁷ versucht der vorliegende Band mittels eines thematisch

⁵ Vgl. etwa Ane Farsethås: „Virkelighetslitteraturen trenger lesning, ikke definisjoner“. In: *Morgenbladet*, 23.9.2016. Der Begriff „virkelighetslitteratur“ wurde vor allem im norwegischen Feuilleton geprägt und dort auch immer wieder kontrovers diskutiert (vgl. etwa Olaf Haagensen: „Til minne om ‚virkelighetslitteraturen‘ (2009–2021)“. In: *Morgenbladet*, 23.12.2021. Siehe dazu auch den Artikel von Guro Sandnes im vorliegenden Band.

⁶ Vgl. folgende einschlägige Publikationen: Nünning: „Metaautobiographien“; Frank Zipfel: „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität“. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Simone Winko (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin 2009. S. 285–314; Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Auto(r)fiktion; Birgitta Krumrey: Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen*. Göttingen 2015; Sonja Arnold, Stephanie Catani, Anita Gröger, Christoph Jürgensen, Klaus Schenk, Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Sich selbst erzählen. Autobiographie – Autofiktion – Autorschaft*. Kiel 2018.

⁷ So etwa Angela Merkel in einer vielzitierten Rede zur Flüchtlingspolitik im September 2016: „Wenn wir nicht gerade aus Stein sind“. In: *Der Tagesspiegel*, 21.9.2016. <https://www.tagesspiegel.de/politik/angela-merkel-im-wortlaut-wenn-wir-nicht-gerade-aus-stein-sind/14576252.html> (16.12.2021). In Anlehnung an diesen gegenwartsdiagnostischen Begriff spricht die Literaturwissenschaft neuerdings auch von „postfaktischem Erzählen“,

wie konstellativen Paradigmas exemplarisch zu erschließen: Der gewählte Fokus auf Figurationen des Alters und Alterns zielt darauf ab, eines der zentralen Themen autobiographischen wie autofiktionalen Schreibens aus einer doppelten Perspektive zu betrachten. Denn zum einen stellt ein gewisses Alter die Voraussetzung der schreibenden Selbstschau dar: Der Blick zurück auf das eigene Leben ist immer auch der Blick des Gealterten auf das eigene jüngere Ich, das *Alter Ego*. Unter den Bedingungen der Moderne bringt diese Retrospektion zugleich eine Reflexion der eigenen (Alters-)Perspektive mit sich. Zum anderen impliziert autobiographisches bzw. -fiktionales Schreiben aber auch einen Blick auf die eigene Entwicklung, eine Reflexion des individuellen Gewordenseins im Wechselspiel von historischen Verläufen und persönlicher Erfahrung, kurz: ein Interesse für das eigene Älterwerden, für ‚Bildung‘, ‚Entfaltung‘ und ‚Reifung‘ der eigenen Persönlichkeit. Angesichts zunehmend alternder Gesellschaften in der westlichen Welt stellt autobiographische und autofiktionale Literatur ein wesentliches Medium der Selbstreflexion und alternativer Ich-Entwürfe dar.⁸ Denn das eigene Alter(n) fordert das Ego heraus wie kaum eine andere menschliche Erfahrung, konfrontiert es das Individuum doch mit der permanenten Veränderung seiner kognitiven wie physischen Fähigkeiten und der eigenen Vergänglichkeit. Autofiktionale Literatur reflektiert diese mit dem Alterungsprozess verbundene „Dissonanz zwischen Selbstentfremdung und Selbstvertrautheit“, die schon Jean Améry in seinem 1968 erschienenen Essay „Sich fremd werden“ konstatierte, in hohem Maße.⁹ Daraus resultieren im Anschluss an bestehende Forschungen¹⁰ Fragen sowohl auf Produktions- wie auf Rezeptionsebene: Welche textuellen und medialen Inszenierungen von Alter(n) und Ego werden in literarischen Texten unterschiedlicher Autoren, Provenienz und Epochen entworfen? Gibt es spezifische Altersdiskurse in der autofiktionalen Literatur, und wie sind diese histo-

vgl. dazu Antonius Weixler, Matei Chihaiia, Matías Martínez, Katharina Rennhak, Michael Scheffel, Roy Sommer (Hg.): *Postfaktisches Erzählen? Post-Truth – Fake News – Narration*. Berlin, Boston 2021.

⁸ Elizabeth Barry und Margery Vibe Skagen beobachten eine gesteigerte Aufmerksamkeit für das Alter(n) im Zuge des aktuellen Trends autobiographischer und autofiktionaler Literatur: „Ageing as an experience also becomes prominent along with the rise of life writing: the move of autobiography or autofiction from margin to centre of literary production sees an increase in literary reflection on the life course and the possibilities and challenges of its narrativization.“ (Elizabeth Barry, Margery Vibe Skagen: „Introduction. The Difference That Time Makes“. In: Dies. (Hg.): *Literature and Ageing*. Cambridge 2020. S. 1–16, hier S. 4.)

⁹ Jean Améry: „Sich fremd werden“. In: Ders.: *Über das Altern. Revolte und Resignation*. 10. Aufl. Stuttgart 2006. S. 46–76, hier S. 50.

¹⁰ Auf die Relevanz und Konjunktur der Untersuchung von Altersrepräsentation seitens der Literaturwissenschaft hat etwa bereits im Jahr 2008 Helmut Kiesel verwiesen (vgl. Helmut Kiesel: „Das Alter in der Literatur“. In: Ursula M. Staudinger, Heinz Häfner (Hg.): *Was ist Alter(n)?* Berlin, Heidelberg 2008. S. 173–187).

risch verwurzelt? Was bedeuten Altern und Alter in Literaturen unterschiedlicher Zeiträume? Gibt es nationale, kulturelle, soziale, generationelle, geschlechtsspezifische Unterschiede zwischen den autobiografischen und autofiktionalen Thematisierungen und Inszenierungen des Alters, werden diese als solche reflektiert? Schreiben ältere Autoren anders über Alter(n) als jüngere Autoren?¹¹ Und welche Folgen haben diese unterschiedlichen Faktoren für die Rezeption der unter diesem Gattungsetikett subsumierten Texte: Woher stammt das aktuelle Interesse an autofiktionalen Alterserzählungen? Ist es die Lust am ‚Alter Ego‘, am Wiedererkennen des eigenen Ichs im Anderen, die den Leser autofiktionaler Literatur motiviert, und wie lässt sich die besondere Konjunktur dieser Gattung bei einer ständig wachsenden Leserschaft erklären?

Diese und weitere Fragen beleuchtet der Band vor allem unter ästhetischen und erzähltheoretischen Gesichtspunkten anhand von Beispielen der Altersthematisierung in unterschiedlichen Spielarten der autobiografischen und autofiktionalen Literatur. Um der Pluralität und Variabilität dieser subgenerischen Ausformungen gerecht zu werden, liegt dem Vorhaben ein grundsätzlich weites Gattungsverständnis zugrunde, so dass auch solche Texte Berücksichtigung finden, die nach konventionellem Verständnis keine Autofiktionen im engeren Sinne sind bzw. deren heterofiktionale Elemente die autofiktionalen überwiegen. Entscheidend ist ein ausgewiesenes autofiktionales Moment, das die Sujetgestaltung oder erzählerische Disposition ebenso betreffen kann wie die generelle Schreibsituation des jeweiligen Autors. Dementsprechend wird Autofiktion nicht nur exklusiv als generische Kategorie (im Sinne einer fiktionalen Autobiographie), sondern auch als Textphänomen (im Rahmen der Autofiktionalität eines Werks) begriffen.

Der Fokus auf deutschsprachige sowie nordische Fallbeispiele erlaubt zudem komparative Zugänge, die den bestehenden Forschungsdiskurs um eine internationale Perspektive ergänzen und auch jenseits der eigenen Fachphilologie anschlussfähig machen. Zugleich verortet sich der vorliegende Band im derzeit boomenden Forschungsfeld der ‚literarischen Gerontologie‘, die danach fragt, wie (auto)fiktionale Literatur faktuales Wissen über Alter und Altern verarbeitet, gesellschaftliche Normen des Alterns hinterfragt und subjektive Alterserfahrungen zum Ausdruck bringt.¹² Denn Dichtung bietet

¹¹ Vgl. dazu Stuart Taberner, dem zufolge jüngere Autoren in der Behandlung des Themas zur Darstellung (*representation*) tendieren, etwa in der Schilderung von Generationenkonflikten, soziologischen Aspekten oder der Pflege erkrankter Angehöriger – während ältere Autoren zum Erinnern (*remembering*) neigen (vgl. Stuart Taberner: *Aging and Old-Age in Günter Grass, Ruth Klüger, Christa Wolf, and Martin Walser*. Rochester/N. Y. 2013. S. 15).

¹² Vgl. Anne M. Wyatt-Brown: „The Future of Literary Gerontology“. In: Thomas R. Cole, Robert Kastenbaum, Ruth E. Ray (Hg.): *Handbook of Humanities and Aging*. 2. Aufl. New

einen Fiktionalisierungs- wie auch einen Reflexionsraum für Alterserfahrungen und den Umgang mit dem Alter(n) in einer Gesellschaft.¹³ Wie Margery Vibe Skagen hervorhebt, kommt ästhetischen Zugängen eine besondere Rolle zu: In einer Gegenwart, in welcher humanistische Ideale zunehmend unter Druck geraten und der Altersdiskurs von kollektiven Ängsten vor demographischem Wandel bestimmt wird, kann Literatur das Bewusstsein für die subjektive Erfahrung des Alterns schärfen.¹⁴ Dementsprechend wurde diesem Band als Ganzem konzeptuell ein vergleichsweise weites Verständnis von Alter und Altern zugrundegelegt. Mit dem von Michael Fuchs edierten *Handbuch Alter und Altern* (2020) verstehen wir Altern als einen lebenslangen, individuellen Prozess, als „das Verstreichen der Zeit und die Veränderungen, die mit der Zeit erfolgen“ – gleichviel, ob dies „Prozesse der Reifung und des Wachstums oder Vorgänge der Schrumpfung und des Verfalls“ sind.¹⁵ Das Altern beginnt also bereits vor dem Einsetzen des hohen Alters im konventionellen Sinne. Dementsprechend geraten auch Lebensabschnitte und Wendepunkte des jüngeren und mittleren Lebens in den Blickpunkt – Dorothee Elm und Thorsten Fitzon sprechen in diesem Zusammenhang von sogenannten „Alterszäsuren“, die nicht selten als Lebenskrisen

York 2000. S. 41–61; und Elizabeth Barry, Margery Vibe Skagen (Hg.): *Literature and Ageing*. Cambridge 2020. Als einschlägige Forschungsbeiträge aus dem deutschsprachigen Raum sind, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, in chronologischer Reihung nach dem jeweiligen Erscheinungsdatum folgende Publikationen zu nennen: Gerd Göckenjahn: *Das Alter würdigen. Altersbilder und Bedeutungswandel des Alters*. Frankfurt/M. 2000; Dorothee Elm, Thorsten Fitzon, Kathrin Liess, Sandra Linden (Hg.): *Alterstopoi. Das Wissen von den Lebensaltern in Literatur, Kunst und Theologie*. Berlin/Boston 2009; Martin Hellström, Edgar Platen (Hg.): *Alter und Altern. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. München 2010; Miriam Seidler: *Figurenmodelle des Alters in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen 2010; Hella Ehlers, Gabriele Linke, Beate Rudloff, Heike Trappe (Hg.): *Geschlecht – Generation – Alter(n). Geistes- und sozialwissenschaftliche Perspektiven*. Berlin 2011; Thorsten Fitzon, Sandra Linden, Kathrin Liess, Dorothee Elm (Hg.): *Alterszäsuren. Zeit und Lebensalter in Literatur, Theologie und Geschichte*. Berlin, Boston 2012; Ulrike Vedder, Stefan Willer (Hg.): *Alter und Literatur. Zeitschrift für Germanistik*. 2, 2012; Henriette Herwig (Hg.): *Merkwürdige Alte. Zu einer literarischen und bildlichen Kultur des Alter(n)s*. Bielefeld 2014; Andrea von Hülsen-Esch (Hg.): *Alter(n) neu denken. Konzepte für eine neue Alter(n)skultur*. Bielefeld 2015; Marie Gunreben: *Das Alter und die Weisheit. Literarische Entwürfe vom Realismus bis zur Gegenwart*. Göttingen 2016; Leonie Süwolto: *Altern in einer alterslosen Gesellschaft. Literarische und filmische Imaginationen*. Paderborn 2016 sowie Henriette Herwig, Mara Stuhlfauth-Trabert (Hg.): *Alter(n) in der Populärkultur*. Bielefeld 2022.

¹³ Vgl. Ulrike Vedder, Stefan Willer: „Alter und Literatur. Einleitung“. In: *Zeitschrift für Germanistik*. 2, 2012. S. 255–258, hier S. 256.

¹⁴ Margery Vibe Skagen: „How Can Literary Studies Contribute to a Cultural History of Ageing?“. In: Dies. (Hg.): *Cultural Histories of Ageing. Myths, Plots and Metaphors of the Senescent Self*. London 2021. S. 1–20, hier S. 1.

¹⁵ Vgl. Michael Fuchs (Hg.): *Handbuch Alter und Altern. Anthropologie – Kultur – Ethik*. Stuttgart 2020. S. 4.

wahrgenommen werden,¹⁶ als Midlife oder auch als Quarterlife Crisis (Hein, Strauß), als Einschnitt, der im Falle der Frau mit dem Ende der fruchtbaren Jahre verbunden ist (Bildøen, Mayröcker, Lehn),¹⁷ aber auch als Bedrohung für den männlichen Helden (*Hildebrandslied*), als Identitätskrise (Stuckrad-Barre) oder als Verlust durch Krankheit und Tod (Grimsrud) erfahren werden kann. Besonders problematisch wird diese Erfahrung dort, wo eine Alterskrise in eine künstlerische Schaffenskrise mündet und das Nachlassen der physischen wie kognitiven Fähigkeiten ein Versiegen der poetischen Ausdruckskraft nach sich zieht (wie etwa im Fall der Dichterromane). Umgekehrt können die Erfahrung von Alter und Krankheit und das dadurch stärker hervortretende Bewusstsein vom Ende auch eine besondere künstlerische Potenz freisetzen (Mayröcker, Grimsrud).

Ein Blick auf die Literaturgeschichte zeigt, dass es ein universales, transhistorisches und transgenerisches Bedürfnis nach literarischen Altersverhandlungen zu geben scheint. Altern ist eine urmenschliche, intersubjektive und kollektive Erfahrung, die alle Generationen der Menschheit verbindet. Die Tradition literarischer Altersdarstellungen reicht bekanntlich bis in die klassische Antike zurück, und die Beiträge dieses Bandes zeigen unter anderem, wie bestimmte „Alterstopoi“¹⁸ über die Zeiten neu figuriert wurden und auch heute noch wirksam sind. Zu solchen Topoi zählt etwa der Konnex zwischen Lebensalter und psychischer wie physischer Konstitution (Grimsrud, Mayröcker, Lehn), das Auseinanderklaffen von biologischem und individuellem Alter (vorzeitiges Altern und Verjüngungssehnsucht bei Hein), das Verhältnis der einzelnen Generationen untereinander (Verwandtenkämpfe in althochdeutscher und altnordischer Literatur, Grimsrud, Mayröcker, Strauß, Kaléko, Stanišić) oder bestimmte altersheterogene Figurenkonstellationen (*Hildebrandslied*, Hein). Ebenso sind das veränderte Verhältnis zur Zeit und der Blick zurück in die Vergangenheit tradierte Bestandteile des fiktionalen

¹⁶ Elm, Fitzon, Liess, Linden (Hg.): *Alterszäsuren*. Solche Alterszäsuren werden oftmals unter Rekurs auf bestehende episodische oder zyklisch-periodische Modelle wie C. G. Jungs Vorstellung von der sog. ‚Lebenswende‘ oder die literarisch vielfach modellierte Figuration der ‚Lebensmitte‘ – man denke an Goethes *Der Mann von fünfzig Jahren* – konstruiert (C. G. Jung: „Die Lebenswende“ [1930/31]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 8. Hg. v. Marianne Niehus-Jung. Olten, Freiburg/Br. 1971. S. 441–460). Vgl. hierzu auch Fitzons Analyse ausgewählter „Romane der Lebensmitte“ in Thorsten Fitzon: „In der Mitte des Lebens. Zeiterfahrung im ‚Altersnarrativ‘ um 1900“. In: *Zeitschrift für Germanistik*. 2, 2012. S. 306–317.

¹⁷ In der ‚life-cycle‘-Perspektive der Gerontologie gelten „[d]as Erreichen und der Verlust der sexuellen Reproduktionsfähigkeit [...] traditionell als wichtige Indikatoren für den Übergang zwischen Entwicklungs- und Abbauprozessen.“ (Max Bolze, Cordula Endter, Marie Gunreben, Sven Schwabe, Eva Styn: „Einleitung“. In: Dies. (Hg.): *Prozesse des Alterns. Konzepte – Narrative – Praktiken*. Bielefeld 2015. S. 15–26, hier S. 17).

¹⁸ Fitzon, Linden, Liess, Elm (Hg.): *Alterstopoi*.

wie faktualen Schreibens über das fremde wie das eigene Alter. Im vorgerückten Lebensabschnitt wird der Faktor Zeit spürbar beziehungsweise in dem Bewusstsein wahrgenommen, dass der alte Mensch zunehmend mehr Vergangenheit hinter sich als Zukunft vor sich hat: „[D]ie Zeit und ihre Irreversibilität [werden] erst vom Alternden voll realisiert“, stellte Jean Améry schon 1968 in seinem Essay „Dasein und Zeitvergehen“ fest.¹⁹ Memoria und Retrospektion sind deshalb typische Elemente von Altersliteratur und bedingen die Erzählperspektive oftmals in konstitutiver Weise.

Die Beiträge des Bandes zeigen weiterhin, dass Literatur über das Altern neben der subjektiven Erfahrung oftmals auch die soziale Dimension des Alters mitreflektiert – der Blick der anderen und die gesellschaftlichen Erwartungen wirken auf das eigene Selbstverständnis zurück, bieten Anlass zu Selbstbefragungen oder führen mitunter sogar zu krisenhaften Zuständen, etwa wenn der eigene Lebensentwurf von den normierten, sozial legitimierte Lebensverläufen abweicht (Lehn, Bildøen, Hjorth) oder im Gegenteil diesen vorgeprägten Mustern zu sehr entspricht (Strauß). Zudem zeigt sich deutlich, dass Altern ‚gegendert‘ ist, dass sich also männliche und weibliche Sichtweisen auf das eigene Altern und auf das Altern der anderen unterscheiden.

Mindestens ebenso vielfältig wie die spezifischen Altersfigurationen und Ich-Entwürfe, welche die Literatur entwickelt, ist die jeweils individuelle literarische Formarbeit. Während die Lyrik zur Momentaufnahme, zum pointierten Ausdruck tendiert, bietet die erzählende Literatur Raum für weiter ausgreifende Narrative und komplexe Figurenkonstellationen. So gestaltet die früh- und hochmittelalterliche Heldendichtung, die sich noch aus einer oralen Tradition herleitet, Altersdiskurse eindrucksvoll auch im dialogischen Wortgefecht (*Hildebrandslied*, altnordische Sagas).

Die Beiträge des vorliegenden Bandes zeigen nicht zuletzt, welche poetologischen Potentiale in der Alter & Ego-Konstellation liegen. Im hohen Stellenwert und dem expliziten Thematisieren von Fiktionalisierungen zeigt sich der genuin literarische Kern der hier verhandelten Texte. Die Motivation für das Schreiben über das Alter(n) reicht vom Willen zum Experiment (Strauß, Stuckrad-Barre, Stanišić) über die individuelle Krisenbewältigung (Lehn, Bildøen, Grimsrud, Hein) und den Versuch des retrospektiven Verstehens und sinnhaften Deutens der eigenen Vergangenheit (Kaléko, Stanišić, Stuckrad-Barre, Hein) bis hin zur Fiktionalisierung des Alltags (Mayröcker) oder der Spiegelung eigener Autorschaft in vorangegangenen Schriftstellerbiographien im zeitgenössischen biofiktionalen Dichterroman. Gerade die post- und

¹⁹ Jean Améry: „Dasein und Zeitvergehen“ [dt. 1968]. In: Ders.: *Über das Altern. Revolte und Resignation*. 10. Aufl. Stuttgart 2016. S. 15–45, hier S. 36.

transmodernen²⁰ Texte spielen mit metaliterarischen Kommentaren und immanenten poetologischen Bedeutungsschichten (Dichterromane, Lehn, Stanišić) und tendieren zu Metafiktionalisierungen des Autobiographischen. Dabei spielt die literarische Traditionsbildung im Modus der Intertextualität und Intermedialität eine wesentliche Rolle – etwa wenn sich Bildøen und Strauß auf Ingeborg Bachmann, Mayröcker auf Joseph von Eichendorff und Friedrich Hölderlin, Stanišić auf ein Videospiel, Lehn sich auf Frank Wedekind und Hjorth sich auf Bertolt Brecht beziehen. Auch die mediale Dimension des Alterns und des Schreibens wird in vielen Texten mitreflektiert: Bei Stuckrad-Barre in Form des Popkulturellen, bei Mayröcker anhand der Reproduktionsthematik, bei Hjorth im Thema des Films und bei Lehn durch den selbstreferentiellen Rekurs auf die Rezeption des eigenen Werks durch die Presse.

Die im vorliegenden Band behandelten Autorinnen und Autoren nähern sich dem korrelativen Verhältnis von ‚Alter‘ und ‚Ego‘ unter jeweils spezifischer Schwerpunktsetzung, der die Anlage des Bandes Rechnung zu tragen sucht: Zunächst zielen Beiträge in allgemeiner Perspektive am Beispiel der früh- und hochmittelalterlichen Heldendichtung, der Lyrik und des zeitgenössischen Dichterromans auf eine summarische wie gattungsrepräsentative Sichtung des Zusammenhangs von Altersrepräsentation und Autofiktion. Sie folgen dabei einer chronologischen Anordnung, die sich in den anschließenden exemplarischen Fallstudien konsequent fortsetzt. Die Dominanz des Romans als verhandelter Makrogattung resultiert aus seiner generischen, code-spezifischen Attraktivität für autofiktionale bzw. autobiographische Schreibweisen im Modus der Narration, die gleichwohl hinsichtlich ihrer jeweiligen Autorschaft divergieren und zu unterschiedlichen gerontopoetischen Lösungen gelangen. Dieser erzählerischen Diversität sucht der Band in seiner generationellen und geschlechterspezifischen Auswahl gerecht zu werden, indem er vier männlichen (Hein, Stanišić, Strauß, Stuckrad-Barre) vier weibliche Stimmen (Bildøen, Grimsrud, Hjorth, Lehn) gegenüberstellt, eine repräsentative Balance von Fallbeispielen der älteren (Hein [*1944]), mittleren (Hjorth [*1959], Bildøen [*1962], Grimsrud [*1963]) jüngeren (Stuckrad-Barre [*1975], Stanišić [*1978], Lehn [*1979]) sowie jüngsten Generation (Strauß [*1988]) hält

²⁰ Vgl. zur Transmoderne, die sich als Synthese moderner und postmoderne Schreibweisen versteht, u. a. Rosa María Rodríguez Magda: *Transmodernidad*. Barcelona 2004; dies.: *La condición transmoderna*. Barcelona 2013. Für die deutschsprachige Erzählliteratur vgl. auch exemplarisch die Charakterisierung transmoderner Erzählverfahren im Werk Felicitas Hoppes bei Svenja Frank, Julia Ilgner: „Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne. Eine Einführung“. In: Dies. (Hg.): *Ehrliche Erfindungen. Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne*. Bielefeld 2017. S. 15–41.

sowie eine allzu exklusiv nationalliterarische Perspektive zugunsten einer produktiven Doppelbetrachtung mit kanonischen Beispielen der nordischen Literatur durchbricht.

Eröffnet wird der Band durch den Beitrag von **Jens Eike Schnall (Bergen)** zu alternden Helden in früh- und hochmittelalterlicher Dichtung. Anhand des althochdeutschen *Hildebrandslieds* und exemplarischen Texten der altnordischen Literatur argumentiert er, dass das Alter für den klassischen männlichen Helden eine doppelte Bedrohung darstellt – zum einen durch das Nachlassen der Kräfte hinsichtlich seines Vermögens, sich im Kampf zu behaupten, und zum anderen durch die drohenden Altersdefizite hinsichtlich seiner *memoria* als Kriegerheros. Schnall zeigt, wie innerhalb dialogischer Passagen Altersdiskurse mit autobiographischen Aussagen verwoben werden. In einer Neudeutung des *Hildebrandslieds* arbeitet er heraus, dass der Altersdiskurs nicht nur in der offensichtlichen Form der Vater-Sohn-Konstellation präsent ist, sondern sich wie ein roter Faden durch den gesamten Text zieht.

Von dieser paradigmatischen historischen Grundlegung aus wagt der Band einen Sprung in das 20. Jahrhundert, bleibt jedoch in der Gattung der gebundenen Sprache, indem er zwei Beiträge zur Alter & Ego-Thematik in der Lyrik präsentiert.

Jutta Schloon (Bergen) untersucht in ihrem Beitrag Perspektivierungen des Alters in der Lyrik Friederike Mayröckers. Sie arbeitet heraus, wie die österreichische Autorin die Altersthematik durch assoziative Verfahren, Überblendungen und Kontrastierung unterschiedlicher Generationen und Räume perspektiviert. Schloon deutet den Fensterblick in Mayröckers später Lyrik als charakteristische Form der Blickverengung. Der Beitrag zeigt, wie Mayröcker das Alter literarisch und poetologisch fruchtbar macht und damit ihr Projekt einer kontinuierlichen Ästhetisierung des Alltags unterwirft.

Ausgehend von Mascha Kalékos „Das sechste Leben“ beschäftigt sich **Caroline Nilstads (Trondheim)** Beitrag mit der retrospektiven Periodisierung des eigenen Lebenslaufs in Form eines Gedichts in freiem Vers. Als Strukturelemente werden hierbei Beziehungsgeflechte herangezogen, in die das Individuum eingebettet ist. Diese unterschiedlichen familiären Verhältnisse und zwischenmenschlichen Beziehungen beeinflussen nicht nur Kalékos Selbstverständnis als Teil einer Generationenfolge, sondern sie betonen auch deren Wichtigkeit für die eigene Verortung im Alter. Nilstad argumentiert, dass die lyrische Form einerseits zur Verdichtung und andererseits zu einer Neukonfiguration der Selbsterzählung beiträgt, in der das eigene Alter durch die nicht-kalendarisch strukturierte Darstellungsform nur im Zusammenspiel mit einem Gegenüber bestimmbar ist.

Zur Prosa und konkret zu einem populären Subgenre der neueren deutschsprachigen Biofiktion führt **Julia Ilgners (Kiel)** diskursive Analyse

des ‚Alter(n)s‘ hinsichtlich seiner erzählerischen Konfiguration, Funktion sowie Bedeutung im zeitgenössischen Dichterroman. Dabei erweist sich das Konstrukt eines ‚Alter Ego‘ als wesentliche Schreibvoraussetzung der Gattung, muss sich der Verfasser einer fiktionalen Dichterbiographie doch im Zuge des Adaptionsvorgangs unweigerlich mit der Persönlichkeit des historischen Dichters, den er zu porträtieren sucht, auseinandersetzen. Indem sich der gegenwärtige Autor im vergangenen spiegelt, wohnt der biofiktionalen Anverwandlung eines fremden Poetenlebens auch ein autoreflexives Moment inne, so dass die gerontopoetische Gestaltung des Dichterromans immer auch Rückschlüsse auf die eigene künstlerische Alterserfahrung des adaptierenden Romanciers erlaubt.

Die folgenden Beiträge liefern repräsentative Fallstudien zum Konnex von Autofiktion und Altersfigurationen in deutschen und skandinavischen Romanen des 20. und 21. Jahrhunderts.

Torgeir Skorgen (Bergen) untersucht den Zusammenhang von Alter, Alterität und Disziplinierung in Christoph Heins Roman *Horns Ende* (1985). Ausgehend von Bachtins Romanphilosophie und Foucaults Begriff der Biopolitik zeichnet der Beitrag nach, wie das Motiv der gesellschaftlichen Disziplinierung von Alterität im Roman entwickelt wird und wie sozial definierte und produzierte Abweichungen von normativen Standards zur Grundlage werden sowohl für die Verfolgung von Minderheiten im NS-Staat als auch für Repressionen gegenüber Dissidenten in der DDR. Skorgen zeigt, dass herkömmliche Auffassungen von Alter und Altern durch die polyphone Romanform infrage gestellt und thematisch mit utopischen Verjüngungsoptionen konfrontiert werden. Dazu gehören vor allem die grenzüberschreitende Feier des Lebens und die im Roman erprobten Liebesbeziehungen, die aber an gesellschaftlichen Altersstereotypen oder den Folgen politischer Disziplinierung scheitern.

Simon Hansen (Kiel) stellt in seinem Beitrag die Entwicklung des literarischen Werkes von Benjamin von Stuckrad-Barre dar. Hansen zeichnet nach, wie Stuckrad-Barre in *Panikherz* (2016) seine gealterte Pop-Identität hinterfragt, dafür jedoch noch immer auf jene popästhetischen Verfahren zurückgreift, die stilbildend für seine Literatur gewesen sind.

Während Stuckrad-Barre vom Alter aus einen retrospektiven Blick auf die eigene Jugend wirft, findet sich bei Simon Strauß eine umgekehrte Perspektive – die Angst des Jungen vor dem Alter(n).

Angesichts der verschiedenen Einordnungsversuche seitens der Literaturkritik geht **Thorsten Pöplow (Kristiansand)** der Frage nach, ob und inwieweit sich Simon Strauß‘ literarisches Debüt *Sieben Nächte* (2017) nach Lejeunes autobiographischem Pakt bzw. einem romanesken Pakt verstehen lässt. Weiter arbeitet der Beitrag heraus, dass das in der Erzählgegenwart etwa neunund-

zwanzigjährige Ich das Überschreiten der Dreißig als eine Art ‚Vortod‘ beschreibt bzw. imaginiert.

Die zwei folgenden Beiträge widmen sich dezidiert weiblichen Perspektivierungen des Alters in norwegischen Romanen der Gegenwart. **Ingvild Folkvord (Trondheim)** untersucht in ihrem Beitrag, wie sich die norwegische Autorin Brit Bildøen in ihrem Roman *Tre vegar til havet* (2018) mit dem Altern auseinandersetzt. Die Alterserfahrung, die Bildøens Roman thematisiert, ist eine, die durch einen spätmodernen Staat in das Individuum induziert wird. Der Roman behandelt das Eindringen dieses Staates bis tief in die Privatsphäre, ja bis in die körperliche Intimsphäre der weiblichen Protagonistin, in Verbindung mit einem Adoptionsantrag, der wegen ihres Alters abgelehnt wird. Die Altersthematik ist mit mehreren Krisen verknüpft, individueller und kollektiver Art, und Bildøens Roman lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf Orte und Beziehungen, durch die sich die Fiktionsfigur über die stigmatisierende Definition hinausbewegen kann, dass sie vor allem ‚zu alt‘ sei.

Guro Sandnes (Bergen) beleuchtet die Alter & Ego-Thematik im literarischen Werk der norwegischen Autorin Vigdis Hjorth. Das Erscheinen des Romans *Arv og Miljø* (2016) führte im norwegischen Feuilleton zu einer Debatte über Ethik in der autobiographischen Literatur des Landes. Die Themen von Authentizität und Verstellung, Darstellung und Selbstdarstellung in der Kunst, die in den Romanen *Lærerinnens sang* (2018) und *Er mor død* (2020) aufgegriffen werden, können als Kommentare zu dieser öffentlichen Debatte über autobiographisches Schreiben gelesen werden. Zugleich zeigt Sandnes, dass in den Romanen ein spezifisches Erkenntnispotential des Alters behauptet wird: Offenbar trägt gerade die Position des Alterns, die die Erzählerinnen der beiden Romane teilen, zu ihrem Erkenntnisdrang und zu einer eigenen Wahrheitssuche in der Selbstdarstellung bei.

Der Band wird abgerundet durch Beiträge zu drei Autofiktionen der jüngsten Gegenwart, die auf verschiedene Weise sowohl über altersbedingte Lebenswege als auch den Spielraum der Literatur selbst reflektieren. **Maïke Schmidt (Kiel)** arbeitet in ihrem Beitrag heraus, dass Isabelle Lehns 2019 erschienener Roman *Frühlingserwachen* die Merkmale autofiktionaler Literatur zunächst erfüllt und um eine dezidiert weibliche Sicht erweitert, indem er das von den Schlagwörtern ‚Kinderwunsch‘, ‚Sexualität‘, ‚Partnerschaft‘ und ‚Karriere‘ geprägte Altern der Protagonistin Isabelle Lehn in den Mittelpunkt stellt. Mittels metareflexiver Kommentare potenziert der Roman allerdings das genretypische Spiel mit der Unentscheidbarkeit zwischen autobiographischem Pakt und Fiktionsvertrag und führt sowohl die Inszenierungsstrategien autofiktionalen Schreibens vor als auch die naive, nach der Wahrhaftigkeit des Gelesenen fragende Rezipientenhaltung.

Jing Guo (Kiel) beschäftigt sich in ihrem Beitrag zu Saša Stanišićs Roman *Herkunft* (2019) mit der Frage, wie das Erinnern auf unterschiedlichen Altersstufen funktioniert und wie sich jeweils davon erzählen lässt. Vor dem Hintergrund der Demenzerkrankung der Großmutter versucht das Erzähler-Ich, die eigene Lebensgeschichte fiktional zu erfassen, und arbeitet in diesem Interesse mit Leerstellen und Abschweifungen. Im Rahmen einer spielerischen Fantasy-Anordnung reflektiert der Roman die Möglichkeiten des Selbst-Erzählens, wobei die autobiographische Identität beständig dekonstruiert und erneut rekonstruiert wird. Die Verwandlung der semantisch überhöhten Schlange in den Drachen ist dabei als symbolische Spiegelung des autofiktionalen Schreibens zu verstehen.

Der abschließende Beitrag von **Marie-Theres Federhofer (Berlin/Tromsø)** verortet den Altersdiskurs im Kontext eines Krankheitsdiskurses und legt unterschiedliche Altersverläufe und -erfahrungen in Beate Grimstruds letztem Roman *Jeg foreslår at vi våkner* (2020; schwedisch 2019) frei. Gezeigt wird an zwei Frauenfiguren, der krebskranken Protagonistin Vilde Berg und deren Mutter, wie verschieden biologische und chronologische Altersprozesse erlebt werden und wie die Erkrankung zu der widersprüchlichen Erfahrung führt, zu altern ohne alt werden zu können. Der literarische Diskurs über das Altern erweist sich daher auch als ein Nachdenken über die Zeit, das den verblichenen Widerstand gegen die unerbittlich vergehende Zeit vor Augen führt. Doch der Roman geht, wie Federhofer ausführt, noch einen Schritt weiter und reflektiert sich gleichsam selbst, indem er gegen diese Herrschaft der Zeit das befreiende Potential fabulierenden Geschichtenerzählens ins Spiel bringt, das die Zeit vergessen lässt.

HEROISCHE SELBSTBEHAUPTUNGEN: ALTER UND EGO IN *HILDEBRANDSLIED* UND ALTNORDISCHER LITERATUR

Helden sind notwendig Gegenstand von Medialisierungen – ohne die Wahrnehmung ihrer Taten und die kollektive Erinnerung und Erzählung gäbe es sie nicht.¹ Die mediale Konstituierung des Helden weist dabei zeitlich in zwei Richtungen, einerseits rückwärts, insofern als ein in irgendeiner Form vermitteltes Vorbild zur Identifikation als Held nötig ist, und andererseits vorwärts, insofern als die künftige kollektive Erinnerung an Helden, ihre *memoria*, notwendig ist für ihren Heldenstatus. Diese Dimension wird in literarischen Medien regelmäßig von Heldenfiguren selbst oder von Erzählerinstanzen unter Einbeziehung der Aufführungs- oder Rezeptionssituation reflektiert. Künftige Generationen sollen sie verehren, von ihren Taten berichten, ihre Namen sollen niemals in Vergessenheit geraten, sie sollen in der Erinnerung weiterleben – erst der vergessene Held ist wirklich tot. Die in vormoderner Literatur zum Teil ausführlich gestaltete Vorstellung und Sicherung der zukünftigen Erinnerung durch die handelnden Figuren dient damit auch der Selbstvergewisserung ihrer Identität.²

¹ Vgl. Münkler: „Von Helden muß berichtet werden. Wenn sie heroisch agieren, aber keiner da ist, der dies beobachtet und weitererzählt, ist ihr Status prekär.“ (Herfried Münkler: „Heroische und postheroische Gesellschaften“. In: *Merkur*. 700, 2007. S. 742–752, hier S. 742); Asch und Butter knüpfen an Münkler an und spitzen zu, „dass Held(inn)en zwar nicht unbedingt als Person, aber als Objekt der Verehrung und Bewunderung erst dadurch geschaffen werden, dass von ihnen erzählt wird; sie sind das Produkt heroisierender Präsentationen und Zuschreibungen“ (Ronald G. Asch, Michael Butter: „Verehrergemeinschaften und Regisseure des Charisma. Heroische Figuren und ihr Publikum. Einleitung“. In: Dies. [Hg.]: *Bewunderer, Verehrer, Zuschauer: Die Helden und ihr Publikum*. Würzburg 2016. S. 9–21, hier S. 11).

² Im *Prosalancelot* erfährt der Titelheld überhaupt erst durch die Inschrift am für ihn bestimmten Grab seine Identität und Abstammung, siehe die nach der gleichnamigen Burg benannte Aventure Dolorose Garde mit ihrem Heldenfriedhof. Vgl. hierzu Christiane Withhöft: „Finalität. Grabinschriften in der Untergangserzählung des *Prosalancelot*“. In: Udo Friedrich, Andreas Hammer, Christiane Withhöft (Hg.): *Anfang und Ende: Formen narrativer Zeitmodellierung in der Vormoderne*. Berlin 2014. S. 243–265, hier S. 247, und Silvan Wagner: *Erzählen im Raum: Die Erzeugung virtueller Räume im Erzählakt höfischer Epik*. Berlin, Boston 2015. S. 312–313.

Für die Alters- und Identitätsthematik des vorliegenden Bandes ist die Untersuchung von mittelalterlichen Heldenfiguren besonders ergiebig, denn für den klassischen männlichen Helden ist das Alter eine doppelte Bedrohung: das Nachlassen der Kräfte hinsichtlich seines Vermögens, sich im Kampf zu behaupten, und die drohenden Altersdefizite hinsichtlich seiner *memoria* – der Kriegerheros will als selbständig und auf dem Höhepunkt seiner Kraft erinnert werden und nicht als von anderen abhängiger gebrechlicher Greis, mit anderen Worten: Das Alter ist die ultimative, letztlich unausweichliche Bedrohung dessen, was den Kern seines Selbstverständnisses ausmacht.³ Diese latente Bedrohung wird in früh- und hochmittelalterlicher Literatur, um die es im Folgenden gehen soll, auf vielfältige Weise literarisch verarbeitet. Alte oder alternde Helden bilden in mittelalterlicher Literatur keine exotische Ausnahme, sondern begegnen durchaus zahlreich, und vielfach verbinden sich in ihnen Aktualisierungen von Alterstopoi mit autobiographischen Aussagen. Dabei weisen die in den Quellen gegenwärtigen Altersdiskurse über die einzelnen Heldengestalten hinaus: Gesellschaften verhandeln anhand von heroischen Leitbildern, Geschichten über Helden und Darstellungen in den bildenden Künsten wesentliche Werte. Allerdings ist das ‚Heroische‘ nicht essentialistisch zu bestimmen, sondern als ein historischen Veränderungen unterworfenen „kulturell konstruierte[s], relationale[s] und prozessuale[s] Phänomen“.⁴ Das schließt damit die Möglichkeit ein, dass Helden über Heroisierungsprozesse erst in der Rückschau anhand veränderter Werte identifiziert, oder anders gesagt: konstruiert werden.

Dieser Beitrag fokussiert auf an Helden verhandelte Altersdiskurse im *Hildebrandslied* sowie in weiteren exemplarischen Texten des deutschen und skandinavischen Mittelalters. Er diskutiert folgende miteinander verbundenen Aspekte und Thesen: 1) Der Altersdiskurs durchzieht das *Hildebrandslied* wie ein roter Faden. 2) Der gesamte dortige Dialog zwischen Vater und Sohn trägt agonale Züge, und dem Altersdiskurs kommt von Anfang an eine zentrale Rolle darin zu. 3) Mit dem jugendlichen und dem höheren Alter sind Al-

³ Siehe etwa Falkner zur Liminalität des Alters anhand der Formel „Schwelle des Alters“, zur heroischen Haltung zum Alter und zur Altersproblematik in einer heroischen Gesellschaft am Beispiel des Laertes: „Where we might see old age as the final stage or even the culmination of a life, the heroic temper sees it as a passage away from real life and a diminution of its fullness“; „[o]ld age becomes despised as marking the beginning of the process whereby the hero loses what he most values“ (Thomas M. Falkner: „Ἐπὶ γῆραος οὐδῶν: Homeric Heroism, Old Age and the End of the *Odyssey*“). In: Thomas M. Falkner, Judith de Luce [Hg.]: *Old Age in Greek and Latin Literature*. Albany 1989. S. 21–67, hier S. 34 u. 35).

⁴ Sonderforschungsbereich 948: „Held“. In: *Compendium heroicum*. Ronald G. Asch, Achim Aurnhammer, Georg Feitscher, Anna Schreurs-Morét (Hg.). Publ. vom Sonderforschungsbereich 948: „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg. Freiburg 01.02.2019. DOI: 10.6094/heroicum/hdd1.0.

terstopoi, Werte und Erwartungen verbunden. Insofern tritt neben die grundlegende Wertekonfliktfabel des Liedes, die uns Hildebrand in einer zutiefst tragischen, gleichermaßen unmöglichen wie unausweichlichen Situation zeigt, ein weiterer Wertegegensatz, nämlich der von jeweils mit Jugend und Alter verbundenen Topoi. Über die agonalen Wechselreden wird dieser Gegensatz dynamisiert. 4) Die Altersthematik wird in zwei direkt aufeinander bezogenen hetero- und autobiographischen Lebensskizzen unterschiedlich verhandelt, welche sich ihrerseits in die komplexen Zeitstrukturen des Liedes einfügen. 5) Hildebrand, so die These, wird als Personifikation der Vergangenheit auch zum Repräsentanten der Heldenzeit an sich. Der vorliegende Artikel zeigt, wie im *Hildebrandslied* und mehreren altnordischen Texten das Alter von Helden, das Alter von Dingen und das Alter der Sage an sich enggeführt werden und über sie eine Konzeptualisierung und Erzählung von Zeit, Geschichte und kulturellen Transformationen geleistet wird.

1. HERORO MAN – HILDEBRAND DER ALTE

Das althochdeutsche *Hildebrandslied*⁵ zählt zu den ältesten volkssprachlichen heroischen Dichtungen des Mittelalters und gehört zum Sagenkreis um Dietrich von Bern und hierin zum Stoffbereich um Dietrich und Ermenrich.⁶ Es ist das einzige Zeugnis germanischer Heldendichtung in deutscher Sprache, genauer: einer Mischung aus hoch- und niederdeutschen Elementen,⁷ singulär überliefert in einer lateinischen Handschrift theologischen Inhalts aus dem Kloster Fulda. Auf deren Außenseiten wurden in den 930er Jahren die ersten 68 Verse eingetragen; das Ende mit dem Ausgang des Kampfes zwischen Va-

⁵ Übersichtsartikel zum Stand der Forschung und/oder Bibliographien bieten beispielsweise Klaus Düwel: „Hildebrandslied“. In: Kurt Ruh zusammen mit Gundolf Keil, Werner Sehröder, Burghart Wachinger, Franz Josef Worstbrock (Hg.): *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. Bd. 3. Berlin, New York 1981. Sp. 1240–1256; Rosemarie Lühr: *Studien zur Sprache des Hildebrandliedes*. 2 Bde. Frankfurt/M., Bern 1982; Heiner Schmidt: *Quellenlexikon zur deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 13. Duisburg 1997. S. 88–92; Klaus Düwel, Nikolaus Ruge: „Hildebrandslied“. In: Rolf Bergmann (Hg.): *Althochdeutsche und altsächsische Literatur*. Berlin, New York 2013. S. 171–183.

⁶ Vgl. Joachim Heinze: „Dietrich von Bern“. In: *Enzyklopädie des Märchens*. Bd. 3. Berlin, New York 1981. Sp. 658–666.

⁷ Konkret handelt es sich um eine Mischung aus althochdeutschen und altsächsischen Elementen (vgl. Elvira Glaser, Ludwig Rübekeil: „Hildebrand und Hildebrandslied“. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Bd. 14. 2. vollst. neubearb. und stark erw. Aufl. Berlin, New York. 1999. S. 554–561, hier S. 559–560). – Auf der Basis des Wortschatzes präzisiert Lühr: „Der Grundwortschatz ist althochdeutsch, der Dialekt fränkisch. [...] Eine Herkunft aus dem Langobardischen, Altenglischen oder Altsächsischen kommt nicht in Frage“ (Rosemarie Lühr: „Zum Hildebrandslied“. In: *Sprachwissenschaft*. 2, 2013. S. 147–170, hier S. 165).

ter und Sohn fehlt. Das *Hildebrandslied* beginnt mit einem unmittelbaren, summarisch knapp umrissenen Einstieg in eine spannungsgeladene Szene:

*Ik gihorta dat seggen,
dat sih urhettun ænon muotin,
Hiltibrant enti Hadubrant untar heriun tuem (1–3)*

[Ich hörte das sagen, / daß sich Herausforderer einzeln traf, / Hildebrand und Hadubrand, zwischen zwei Heeren].⁸

Die so schon im ersten Wort deutlich markierte Sprecherinstanz⁹ schildert in den nächsten Versen, wiederum knapp, die Vorbereitung auf den Zweikampf: „Sohn und Vater, sie richteten ihre Rüstungen, / bereiteten ihre Brünnen, gürten sich ihre Schwerter um, / die Helden, über den Kettenhemden, als sie zum Kampf ritten.“¹⁰ Dann wird Hildebrand eingeführt: „Hildebrand sprach, Heribrands Sohn, – er war der ältere Mann, / lebenserfahrener“.¹¹ Dass ein Vater älter ist als sein Sohn, versteht sich von selbst, und eigentlich bedarf es keiner weiteren Erklärung, dass Hildebrand der Vater Hadubrands ist – dies geht aus den gleich folgenden Worten Hildebrands hervor und wird auch durch die Reihenfolge in der vorausgegangenen Namensnennung *Hiltibrant enti Hadubrant* nahegelegt, denn üblicherweise steht in Aufzählungen die ranghöchste, wichtigste bzw. älteste Person an erster Position. Das *heroro man* (7) stellt dies noch einmal explizit fest, hat aber zugleich die Funktion, das Alter Hildebrands deutlich zu markieren. Dies wird durch das folgende *ferahes frotoro* (8) unterstrichen, unabhängig davon, ob man mit Lühr „an Alter der Ältere“ übersetzt und es als direkte variierende Doppelung zu *heremo man* (56) auffasst¹² oder wie zumeist als „lebenserfahrener“, was dann als Konsequenz des höheren Alters gedacht wäre und einen allgemeinen Alterstypus dar-

⁸ Hier und im Folgenden, wo nicht anders angegeben, ahd. Text und Übersetzung des *Hildebrandsliedes* (abgekürzt *Hl.*) zitiert nach Walter Haug, Benedikt Konrad Vollmann (Hg.): *Bibliothek des Mittelalters. Bd. 1. Frühe deutsche Literatur und lateinische Literatur in Deutschland 800–1150*. Frankfurt/M. 1991. S. 10–15, hier S. 10–11. Zitate werden im Folgenden unter Angabe der Verse in Klammern nachgewiesen. Originalzitate aus althochdeutschen, altnordischen usw. Quellen werden durch Kursivierung als Zitate ausgewiesen.

⁹ Zu Erzählinstanz vgl. etwa: „[D]as Ich tritt nur als Sprachrohr von ‚Sage‘ auf, von dem, was es gehört hat, was ‚man‘ sich so erzählt. Es spricht nicht in eigener Autorität, sondern mit der Autorität des ‚man‘. Hinter ihm stehen viele andere Erzähler“ (Jan-Dirk Müller: *‚Epicshes‘ Erzählen: Erzählformen früher volkssprachiger Schriftlichkeit*. Berlin 2017. S. 72).

¹⁰ *sunufatarungo iro saro rihtun, / garutun se iro gudhamun, gurtun sih iro suert ana, / helidos, ubar chringa, do sie to dero hiltiu ritun (4–6)*. – Die Diskussion des bekanntermaßen problematischen ‚*sunufatarungo*‘ kann hier nicht weitergeführt werden. Dass hier der Sohn vorangestellt ist, könnte verwundern, hat aber einerseits eine Parallele im altsächsischen *gesunfader* (die Grundidee des Formelwortes u. a. auch im altnordischen *feðgar*), und andererseits stabt *sunufatarungo* mit *saro*.

¹¹ *Hiltibrant gimahalta, Heribrantes sunu – her uuas heroro man, / ferahes frotoro [...]* (7–8).

¹² Lühr: *Studien zur Sprache des Hildebrandsliedes*, Bd. 2, S. 435–437.

stellte. Zur letzteren Lesart, der Betonung der Erfahrung, passen Hildebrands folgende Worte, mit welchen er sich seines umfangreichen genealogischen Wissens rühmt. Immer wieder wird in dem kurzen fragmentarischen Text das Alter Hildebrands angesprochen, und das von allen drei Instanzen (Sprecher – Hadubrand – Hildebrand). Genau genommen werden in indirekter Rede auch noch Zeugen zitiert: „Einst“ (*forn*, 18) sei sein Vater außer Landes gegangen, so Hadubrand, eine Information, für die alte Gewährsleute aus früheren Tagen bemüht werden müssen (*alte anti frote, dea érhina warun*, 16), er sei vermutlich tot (vgl. 29). Hadubrand nennt sein Gegenüber „alter Hunne“ (*alter Hun*, 39), „alt gewordener Mann“ (*gialtet man*, 41). Hildebrand selbst greift dies mit Bezug auf sich selbst provokativ-sarkastisch auf („bei einem so alten Mann“, *in sus heremo man*, 56), nachdem er festgestellt hat, dass er sechzig Sommer und Winter – 30 Jahre¹³ – im Exil verbracht habe (vgl. 50). Das sind viele Verweise für ein Textfragment von nur 68 Versen. Diese starke Betonung des Alters hängt, wie im Folgenden gezeigt werden soll, mit den Funktionen von Altersdiskursen innerhalb des *Hildebrandsliedes* zusammen.

2. FERAHES FROTORO – ALTER UND ERFAHRUNG

*Hiltibrant gimahalta, Heribrantes sunu – her uuas heroro man,
ferahes frotoro –, her fragen gistuont
fohem uuortum, <h>wer sin fater wari
fireo in folche, <...>
<...> ‘eddo <h>welihhes cnuosles du sis.
ibu du mi enan sages, ik mi de odre uuet,
chind, in chuninriche: chud ist mir al irmindeot.’ (7–13).*

[Hildebrand sprach, Heribrands Sohn, – er war der ältere Mann, / lebenserfahrener – zu fragen begann er / mit wenigen Worten, wer sein Vater wäre / unter den Männern im Volk, <...> / <...> ,oder aus welcher Sippe du stammst. / Wenn du mir einen nennst, kenn ich die anderen; / in diesem Königreich, junger Mann, sind mir alle Großen bekannt.‘]¹⁴

¹³ Wer wie Störmer-Caysa unter Verweis auf die Langlebigkeit von Vorzeithelden auch ein sechzigjähriges Exil in Erwägung zieht (vgl. Uta Störmer-Caysa: „Zeit, Alter und Gewissheit im *Hildebrandlied*“. In: Thorsten Fitton & al. [Hg.]: *Alterszäsuren. Zeit und Lebensalter in Literatur, Theologie und Geschichte*. Berlin, Boston 2012. S. 289–297, hier S. 290), vernachlässigt, dass dann Hadubrand ebenfalls mindestens 60 Jahre alt sein müsste, und das verträgt sich nicht gut mit dem an ihn gerichteten Vorwurf der Jugend und Unerfahrenheit.

¹⁴ In der Regel wird ‚in chuninriche‘ zum Vorigen gestellt („dann kenne ich die anderen, junger Mann, im Königreich“), von Walter Haug aber zum Folgenden.

Die von der Sprecherinstanz festgestellte Lebenserfahrung des Älteren wird sogleich im Dialog aufgenommen und in der Figurenrede auf genealogisches Wissen bezogen, über das Hildebrand nach eigener Aussage in großem Maße verfüge. Die Tragik im Hildebrandslied ist eine doppelte: Sie liegt sowohl im – vielleicht unausweichlichen – Kampf zwischen Nahverwandten als auch in der vieldiskutierten Anagnorisis, im *Hildebrandslied* dem zunächst gegenseitigen Nicht-Kennen und dann jeweils einseitigen Erkennen bzw. Verkennen des anderen durch Hildebrand und Hadubrand.¹⁵ Erkennen wie Verkennen aber sind als Funktionen des Wissens im Kern verbunden mit Alterstopoi: „Hildebrand is old, experienced, full of memories, wise – he knows. Hadubrand is young, impulsive, without memory, blind – he does not know.“¹⁶ Es bedingt somit die Tragik des Geschehens, dass das nach Hildebrands ersten Worten von Hadubrand preisgegebene Wissen vom Älteren eingeordnet und beglaubigt wird, der Wissenstransfer vom Älteren zum Jüngeren aber scheitert. Hildebrand kann die Zeichen lesen und deuten, kann Erzähltes und Sichtbares abgleichen, Hadubrand vermag dies nicht. Ein Beispiel dafür ist die Interpretation der Rüstung durch Hildebrand – sie gibt ihm gewisse Aufschlüsse, nämlich:

*,wela gisihu ih in dinem hrustim
dat du habes heme herron goten,
dat du noh bi desemo riche rechheo ni wurti.’ (46–48)*

[Deutlich erkenne ich an deiner Rüstung, / dass du daheim einen guten Herrn hast, / dass du in dessen Reich noch kein Verbannter geworden bist.]¹⁷

¹⁵ Vgl. etwa Armin Schulz: *Schwieriges Erkennen. Personenidentifizierung in der mittelhochdeutschen Epik*. Tübingen 2008. S. 73–76; Christoph Petersen: „Postheroische Perspektiven oder die Signifikanz des Verkennens im Hildebrandslied“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 4, 2020. S. 417–443. Gebert stellt fest, dass Transzendenzgesten (Hildebrand) und Latenzvorwürfe (Hadubrand) komplementär zueinander stehen: „Der Streitdialog, in dem sich zwei asymmetrisch verkennen, bedient sich Formen der Differenzverarbeitung, die symmetrisch aufeinander abgestimmt sind.“ (Bent Gebert: *Wettkampfkulturen: Erzählformen der Pluralisierung in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Tübingen 2019. S. 119). Zimmermann sieht den Text als durch „das Moment reziproker Provokation von Anfang an“ bestimmt und verweist darauf, dass Sohn wie Vater „konsequent den Regeln der agonalen Kommunikationsform verhaftet“ bleiben (Julia Zimmermann: „Gelingende Kommunikation. Verhandlungen von Macht in den Reizreden des ‚Hildebrandsliedes‘“. In: Florian M. Schmid, Anita Sauckel [Hg.]: *Verhandlung und Demonstration von Macht. Mittel, Muster und Modelle in Texten deutschsprachiger und skandinavischer Kulturräume*. Stuttgart 2020. S. 45–64, hier S. 50 u. 64).

¹⁶ Piero Boitani: *Anagnorisis: Scenes and Themes of Recognition and Revelation in Western Literature*. Leiden 2021. S. 291; vgl. auch Petersen: „Postheroische Perspektiven“, S. 424.

¹⁷ Diese Zeilen wurden z. T. in früherer Forschung durch Konjektur Hadubrand zugeschrieben, der damit Hildebrand Lügen gestraft hätte, eine Lesart, die nicht mehr üblich ist und der ich nicht folge (vgl. den Kommentar zum *Hl.* in der zitierten Ausgabe: Haug, Voll-

Dieses Vermögen Hildebrands ist ein stabiler Alterstopos, der sich beispielsweise rund 400 Jahre später im *Nibelungenlied* textlich manifestiert, als Siegfried mit Gefolge am Burgundenhof erscheint, aber zunächst einmal auf Abstand identifiziert werden muss. Dazu sind die Jüngerer, weniger Erfahrenen nicht in der Lage; Ortwin von Metz rät deshalb:

*„sît wir ir niht erkennen, nu sult ir heizen gân
nach mînem œheim Hagenen: den sult ir si sehen lân!
Dem sint kunt diu rîche und ouch diu vrenden lant.
sint im diu herren kûnde, daz tuot er uns bekant.“*¹⁸

[Da wir keinen von ihnen kennen, so schickt doch / nach meinem Oheim Hagen, den sollt ihr sie anschauen lassen! // Dem sind die Reiche und auch alle fremden Länder bekannt. / Wenn er etwas über die Herren weiß, wird er uns darüber unterrichten.] (Übers. J. E. S.)

Hadubrand beruft sich seinerseits auf das Wissen der Älteren, als er seinen Namen und seine Abstammung nennt:

*„dat sagetun mi usere liuti,
alte anti frote, dea êrhina warun,
dat Hiltibrant hætti min fater: ih heittu Hadubrant.“* (15–17)

[Das sagten mir unsere Leute, / alte und kluge, die ehemals lebten, / daß mein Vater Hildebrand hieß, ich heiße Hadubrand.]

Hadubrand bezeichnet damit seine Gewährsleute mit demselben Adjektiv (*fruo*), mit dem die Sprecherinstanz zuvor Hildebrand charakterisiert hat, vor allem aber betont er nicht nur ihr Alter und ihre Erfahrung (bzw. Klugheit), sondern auch, dass sie früher gelebt haben.¹⁹ Dies sind wesentliche Kriterien,

mann [Hg.]: *Bibliothek des Mittelalters*. Bd. 1., S. 1033–1034). Walter Haug sieht mit Hugo Kuhn in diesen Versen „den Schlüssel zum Verständnis des Liedes“ (Walter Haug: „Der Tag der Heimkehr. Zu einer historischen Logik der Phantasie“. In: Ders. [Hg.]: *Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters*. Tübingen 1989. S. 37–50, hier S. 46). – Allerdings gibt es nach wie vor auch gute Kenner des Liedes wie Schwab, die die betreffenden Verse auch ohne Umstellung als von Hadubrand gesprochen verstehen (Ute Schwab: „Waffensport, *rauba* und Dietrichs Schatten. *chud chonnem mannum* – δόξαν ἐπὶ τῷ δραστηρίῳ διαρκῶς ἔχων (Prokop, Got. IV, 31)“. In: *Neophilologus*. 84, 2000. S. 575–607, hier S. 583). Dort fokussiert sie auf die Rüstung als *rauba* (Beute), um die es von Anfang an gehe (vgl. ebd., S. 588). In ihrer Lesart hat Hildebrand die „erstklassige“ Rüstung und Hadubrand, als ein ohne Erbe zurückgelassener und immer noch armer Adeliger, eine „nicht von erster Qualität“ (ebd., S. 589).

¹⁸ *Nibelungenlied*, Str. 81/82, nach Helmut Brackert (Hg. u. Übers.): *Das Nibelungenlied*. Frankfurt/M. 1970. S. 22.

¹⁹ Wagner stellt *êrhina warun* zum bei Notker belegten *hinasîn* und liest *êr hina warun*, die „früher, vormals, einst gestorben waren“ (Norbert Wagner: „Einiges zum Hildebrandslied“. In: *Sprachwissenschaft*. 22, 1997. S. 309–327, hier S. 309–311). Allerdings stellen sich

die später auch Snorri Sturluson (s. u. Kap. 6) in der Vorrede zu seiner *Heimskringla* anführt, als er relativ ausführlich auf den Quellenwert mündlicher Überlieferung und die Möglichkeit eingeht, den Wahrheitsgehalt des so Überlieferten zu beurteilen.²⁰ Das etymologisch verwandte altnordische Adj. *fróðr* (auch in der Kombination *fróðir menn*, „kluge Menschen“) umfasst verschiedene Aspekte der Klugheit, zu denen gutes Gedächtnis und Urteilskraft gehören.²¹ Entscheidend für die Wirkung der Stelle aber ist, dass Hadubrand die Angaben zu seiner Abstammung über eine Berufung auf früher lebende Traditionsträger leistet und damit seinen Vater gleichsam in einem früheren Zeitalter verortet. Mit dieser in eine Vorzeit rückprojizierten Gestalt doppelt das *Hildebrandslied* das geschichtliche Sprechen im Sinne des Aufrufens mythischer Anfänge und eines fernen *heroic age*, was im Rahmen des Dialoges als rhetorisches Mittel, im Rahmen des ganzen Textes als autopoetisches Verfahren betrachtet werden kann. Die so erzielte Wirkung könnte eine alternative Antwort auf die Frage liefern, warum sich Hadubrand nicht einfach auf seine Mutter beruft, die in Fragen der Vaterschaft die zuverlässigere Zeugin sein dürfte.²² Ein Grund mag sein, dass die Berufung auf die Mutter mit Jugend bzw. Unwissenheit assoziiert wird, wie dies später in Wolframs *Parzival* deutlich zum Ausdruck kommt. Nachdem der von seiner Mutter isoliert aufgezogene Parzival bei Gurnemanz von ihr erzählt hat, sagt ihm dieser: *„ir redet als ein kindelîn. / wan geswîgt ir iwerr muoter gar / und nemet anderr mære war?“* („Ihr

die beiden Punkte, die ihn an der gängigen Lesart „die (schon) früher lebten“ stören und zu seiner Lesung veranlassen, als nicht unbedingt stichhaltig heraus – (1) dass alte Leute schon früher lebten, sei eine Selbstverständlichkeit und im Kontext jener Lesart pleonastisch, und (2) die Verwendung des „unanschaulich wirkenden *warun*“ statt des naheliegenden „prägnante[n] *lebetun*“ (genau diese Verwendung von „sein“ begegnet allerdings mit Bezug auf eine ferne Vergangenheit in altnordischen Quellen). Wagner weist in seinem Artikel selbst auf das mehrfache Auftreten eines „dichterischen Stilmittels“ der Steigerung in Parallelismen hin, bei welchem das erste Glied gewöhnliche Ausdrücke, das zweite gehobene bietet (*swertu – billiu, hauwan – breton, sciltim – staimbort, scilti – lintun*), was er mit einer Steigerung auch der Rüstungstermini in Verbindung bringt (*saro – gudhamun – hringa*) (ebd., passim). Zu diesen Beispielen, ist hinsichtlich des ersten Irritationsmoments einzuwenden, lässt sich auch das *dea érhina warun* stellen, welches statt als Pleonasmus adäquater als emphatische Steigerung zum einfachen Adjektiv *alte* aufzufassen ist.

²⁰ Snorri Sturluson: *Heimskringla I*. Hg. v. Bjarni Aðalbarnarson. Reykjavík 2002 (Íslenzk fornrit 26). S. 3–7. Vgl. dazu Heinrich Beck: „Zum Wahrheitsbegriff bei Snorri Sturluson“. In: Stig Toftgaard Andersen (Hg.): *Die Aktualität der Saga. Festschrift für Hans Schottmann*. Berlin, New York 1999. S. 1–11.

²¹ Ebd. Vgl. dazu auch Heinrich Beck: „Fróði“. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Bd. 10. Berlin, New York 1998. S. 92–93, und Mattias Tveitane: „Fróðir menn“, ebd., S. 93–94.

²² Meineke stellt stattdessen die Überlegung an, dass die „Minimalrolle der Mutter [...] ex negativo vielleicht auch etwas besagen soll“, siehe näher dazu Eckhard Meineke: „*prut in bure barn unvahan*. Hiltibrants Frau und ihr Kind“. In: Wilhelm Heizmann, Astrid van Nahl (Hg.): *Runica, Germanica, Mediaevalia. Gewidmet Klaus Düwel*. Berlin, New York 2003. S. 430–453, hier S. 448–449 u. Fn. 153.

redet wie ein kleines Kind. / Wann hört ihr endlich auf, von eurer Mutter zu sprechen, / und verlegt euch auf andere Geschichten?“ [Übers. J. E. S.].²³ Hadubrand, vaterlos aufgewachsen, bemüht die Autorität der Tradition. Die vorzeitferne Vatergestalt kann Hadubrand dann nicht mit dem leibhaftigen Hildebrand in Einklang bringen – auch diesem schreibt er qua Alter Klugheit zu, allerdings pejorativ in Form von Listenreichtum (vgl. HL 39–41).

3. UNTAR HERIUN TUEM – DER AGONALE RAHMEN

Die letztgenannte Bemerkung steht in einem Kontext, der in den Eingangswers des *Hildebrandsliedes* umrissen ist: Vater und Sohn treten einander zwischen zwei Heeren gegenüber. Sie machen sich erst bereit, legen Brünnen und Waffen an, und ergreifen dann das Wort. Es ist damit klar, dass es sich erstens bei dem folgenden Dialog nicht um ein privates Gespräch handelt, sondern ganz im Gegenteil um ein höchst öffentliches, von zwei „Aufreizern“ aufgeführt in der durch zwei Heere, d. h. Zuschauerblöcke gebildeten Arena, gleichsam in einem Amphitheater.²⁴ Unter diesem Gesichtspunkt der aggressiven Spannung muss zweitens in jedem Fall zunächst einmal der Beginn des Dialoges betrachtet werden, bevor Hildebrand realisiert, dass er es mit seinem Sohn zu tun hat. Wenn er als Älterer seinen Gegner *fohem uuortum* („mit wenigen Worten“) anspricht und diesen eben gerade nicht nach *seinem* Namen fragt,²⁵ sondern stattdessen *nach dem seines Vaters* oder *seiner Sippe*, und dann noch folgende Selbstaussage anschließt: „wenn du mir einen nennst, weiß ich mir die anderen, junger Mann, im Königreich: bekannt ist mir das ganze Menschenvolk“, dann hat er seinem jüngeren Gegner gleich in mehrfacher Weise

²³ *Parzival* 170^{10–12}, zitiert nach Karl Lachmann (Hg.): *Wolfram von Eschenbach*. 6. Ausgabe. Berlin, Leipzig 1926. S. 88. Parzival beherzigt die Lehre des Gurnemanz: *siner muoter er gesweic, / mit rede, und in dem herzen niht; / als noch getrivem man geschicht* (*Parzival* 173^{8–10}, ebd. S. 90). Vgl. Volker Mertens: „Parzivals doppelte Probe“. In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*. 108, 1979. S. 323–339, hier S. 328.

²⁴ Vgl. „mahalen“ in Elisabeth Karg-Gasterstädt, Theodor Frings (bearb. u. hgg.): *Althochdeutsches Wörterbuch. Auf Grund der von Elias v. Steinmeyer hinterlassenen Sammlungen im Auftrag der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig*. Leipzig 1952; <http://awb.saw-leipzig.de>. Die Rede zwischen Hildebrand und Hadubrand sei symbolisch-öffentlichen Typs, stellt Bleumer fest, sie sei zugleich an die beiden umstehenden Heere gerichtet und ziele „auf eine ebenso prägnante wie verbindliche Semantik im öffentlichen Raum“ (Hartmut Bleumer: „Zwischen Hildebrand und Hadubrand. Held und Zeit im *Hildebrandslied*“. In: Victor Millet, Heike Sahn [Hg.]: *Narration and Hero. Recounting the Deeds of Heroes in Literature and Art of the Early Medieval Period*. Berlin, Boston 2014. S. 209–227, hier S. 212–213).

²⁵ Diese auffällige Abweichung vom Erwartbaren wird seltsamerweise in verschiedenen Darstellungen zur Frage nach seinem eigenen Namen geglättet, etwa bei Düwel, Ruge: „Hildebrandslied“, S. 173.

verbal den Fehdehandschuh hingeworfen.²⁶ Hildebrand ergreift zuerst das Wort; dies wird verschiedentlich als das ihm gewährte gute Recht des Älteren bezeichnet, aber man kann darin auch die aktive Beanspruchung von Überlegenheit seitens Hildebrands sehen, einen aggressiven Akt.²⁷ Es gibt durchaus eine Reihe von zeitlich oder räumlich mehr oder minder entfernten Vergleichstexten, in denen sich ebenfalls ein Gegner über seinen Vater identifizieren soll; isoliert betrachtet könnte es sich also um eine neutrale Frage handeln. Insofern Hildebrand aber Hadubrand in einem Atemzuge als „jungen Mann“ (*chind*, 13)²⁸ anredet und dann lediglich nach dem Namen seines Vaters oder seiner Sippe fragt, scheint dies auch zu implizieren, dass jener doch wohl zu jung sei, um sich schon einen Namen gemacht haben zu können, und damit natürlich auch, dass jener weniger Erfahrung als er, Hildebrand, vorweisen könne. Schließlich streicht Hildebrand sein eigenes genealogisches Wissen und seine reiche Erfahrung im unmittelbaren Anschluss mit allem Nachdruck heraus – ein Name reiche schon, dann wisse er den Rest.²⁹ Das gilt für seinen jungen Gegner sicherlich nicht, darf angenommen werden; insofern zieht Hildebrand nicht in neutraler Form Erkundigungen ein, sondern setzt hier alles daran, seinen Gegner verbal anzugreifen und herabzusetzen: Hildebrand spielt als Eröffnungszug einen topisch beglaubigten Vorteil seines höheren Alters aus.³⁰

²⁶ Vgl. z. B. Albrecht Classen: „Why do their words fail? Communicative Strategies in the *Hildebrandslied*“. In: *Modern Philology*. 93, 1995. S. 1–22, hier S. 9.

²⁷ Zum Ergreifen des Wortes und *verbal duelling* vgl. Farb: „Whenever two people who know each other approach, a duel immediately takes place over who will speak first. The role of the first speaker is almost always determined by cues from eye contact, facial expressions, and gestures rather than from words“ (Peter Farb: *Word Play. What happens when people talk*. 5. Aufl. New York 1975. S. 95). Das *Hildebrandslied* macht keine Angaben zur Mimik oder Haltung der Kämpfer, sie sind dem Ausdruck des Rezitators im Akt der Aufführung bzw. der Vorstellung des Rezipienten überlassen. Dieser Eröffnungszug ist auch für einander noch nicht bekannte Gegner anzunehmen, die einen Dialog beginnen.

²⁸ Ich fasse mit beispielsweise Walter Haug, Stephan Müller und Rosemarie Lühr *chind* als Anrede „junger Mann“ auf; anders etwa Jan-Dirk Müller, der es als Akkusativobjekt zu *de odre* stellt (Müller: *„Episches“ Erzählen*, S. 73).

²⁹ Matthias Meyer bemerkt, die Frage nach seiner Abstammung, damit nach Rang und Stellung, sei für Hadubrand „alles andere als angenehm“, wenn auch nicht überraschend, denn sie gehöre „zum normalen Ritual solcher Redesituationen“, die Erweiterung um das Auftrumpfen indes sei „provokierend gestaltet“ (ders.: „Auf der Suche nach Vätern und Söhnen im ‚Hildebrandslied‘“. In: Johannes Keller, Michael Mecklenburg, Matthias Meyer [Hg.]: *Das Abenteuer der Genealogie: Vater-Sohn-Beziehungen im Mittelalter*. Göttingen 2006. S. 61–85, hier S. 67).

³⁰ Die Möglichkeit einer neutraleren gegenüber einer aggressiveren Deutung der Eröffnungsworte wägt Bax ab (vgl. Marcel M. H. Bax: „Historische Pragmatik: Eine Herausforderung für die Zukunft. Diachrone Untersuchungen zu pragmatischen Aspekten ritueller Herausforderungen in Texten mittelalterlicher Literatur“. In: Dietrich Busse [Hg.]: *Diachrone Semantik und Pragmatik*. Berlin, New York 1991. S. 197–215, hier S. 210–211).

Das *irmindeot* in Hildebrands Worten ist verschieden erklärt worden. Im alt-sächsischen *Heliand* findet es sich in der Bedeutung ‚Gesamtheit der Völker, Menschheit‘; da Hildebrand kaum tatsächlich alle Menschen auf der Welt kennen könne, beziehe es sich auf alle Menschen in Italien, das ganze Volk des Königreiches oder alle Menschen, die etwas gelten, das Heldenvolk.³¹ Im Kontext einer Streitrede hätte allerdings auch die Lesung als bewusste Übertreibung ihren Sinn: Dass Hildebrand gemäß dieser Lesart eben nicht ‚Helden‘ sagt, sondern sinngemäß ‚Gott und die Welt‘, könnte dann sowohl als hyperbolische Selbstaussage als auch zusätzlich als Element einer despektierlichen Anrede und somit wiederum als bewusste Provokation verstanden werden, nämlich in dem Sinne, dass dort vielleicht gar ein wenig Bedeutender vor ihm stehe.

Diese Selbstaussage steht in einem agonalen Kontext zusammen mit weiteren auto- und heterobiographischen Aussagen Hildebrands und Hadubrands. Beide erzählen von sich selbst, entwickeln Selbstbilder und knappe Lebensskizzen, die im Dialog dazu dienen, den anderen zu beeindrucken, Anwürfe zurückzuweisen und ggf. Spitzen zu setzen. Zugleich machen sie Bemerkungen zum jeweiligen Gegenüber, die sich kontrastierend auf Selbstaussagen beziehen. Es sind dies, mit anderen Worten, klassische Elemente der Wortgefechte, Reizreden und Männervergleiche, die etwa aus der altenglischen oder altnordischen Literatur unter den Termini *flyting* (ae.) bzw. *senna* oder *mannjafnaðr* (an.) erfasst und diskutiert werden.³² Der Grad der Ritualisierung und Formelhaftigkeit variiert, beim *mannjafnaðr* wird er höher angesetzt als bei der *senna*, als Oberbegriff wird vielfach *flyting* gebraucht; die Abgrenzungen bleiben allerdings schwierig.³³ Die „unverhohlene Selbst-rühmung“³⁴ des Hadubrand ist ebenso wie die auftrumpfende Selbstaussage „ich kenne die ganze Menschheit“ des Hildebrand zunächst einmal im Kontext der Genrekonventionen von Reizreden zu verstehen – und nicht unbedingt als persönliche Eigenschaft, die ethisch zu bewerten wäre.³⁵ Im *mannjaf-*

³¹ Vgl. Lühr: *Studien zur Sprache des Hildebrandliedes*, Bd. 2, S. 456–461, bes. 456–458.

³² Vgl. dazu Karen Swenson: *Performing Definitions: Two Genres of Insult in Old Norse Literature*. Columbia/S. C. 1991. S. 39–56; Bax: „Historische Pragmatik“, passim; Ármann Jakobsson: „Senna“. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Bd. 28. Berlin, New York 2005. S. 168–172.

³³ Vgl. Carol J. Clover: „The Germanic Context of the Unferþ Episode“. In: *Speculum*. 55, 1980. S. 444–468, hier S. 445; Jakobsson: „Senna“, S. 169–170.

³⁴ Bleumer: „Zwischen Hildebrand und Hadubrand“, S. 218.

³⁵ Dick hingegen analysiert die Reizreden im *Hl.* und attestiert Hildebrand Versagen, das nicht primär in seiner „Machtlosigkeit gegenüber der Blindheit seines Sohnes“, den Gesetzen der Konfliktsituation oder dem Schicksal liege: „Es ist sein fataler Drang zur Steigerung und Übersteigerung des heroischen Selbst, der ihm zum tragischen Fehler gerät“ (Ernst S. Dick: „Heroische Steigerung: Hildebrands tragisches Versagen“. In: Wolfgang W. Moelleken [Hg.]: *Dialectology, Linguistics, Literature. Festschrift for Carroll E. Reed*. Göppingen 1984. S. 41–71, hier S. 61).

naðr werden in kurzer Folge und systematisch Ansprüche erhoben, verteidigt und zurückgewiesen, verbunden mit Vorwürfen, Beleidigungen, Drohungen und Prahlereien.³⁶

Wenn es überhaupt einen Ausweg gegeben haben sollte, ist dieser spätestens verstellt, als Hadubrand mit heftigen Beleidigungen den als Geschenk dargereichten Armreif zurückweist. Hildebrand, der nach Hadubrands biographischer Antwort Gott zum Zeugen angerufen hat, dass er noch nie gegen einen so nahen Verwandten gekämpft habe (vgl. 30–32), bietet, wie der Sprecher schildert, Hadubrand darauf „Ringe“ (33–34) an – genauer wohl: einen aus kaiserlich-römischem Münzgold gefertigten Spiralarmreif mit mehreren Windungen,³⁷ den er seinerseits vom Hunnenherrscher erhalten hat. Hildebrand zufolge geschieht dies als Zeichen seiner Huld (*dat ich dir nu bi huldi gibu'*, 35). Dass diese Geste nicht nur als Ausweis der väterlichen Gewogenheit gelesen werden kann, ist in der Forschung vielfach diskutiert worden. Die Annahme dieser Gabe hätte die Anerkennung der hierarchisch höheren Stellung Hildebrands bedeutet, wird unter Verweis auf *huldi* als gegenseitiger wohlwollender Gesinnung zwischen Gefolgsherr und Gefolgsmann argumentiert.³⁸ Allerdings wird dieser Aspekt weder vom Sprecher noch in der Figurenrede von Hadubrand aufgenommen, insofern bleiben Zweifel, ob die Bedeutung dieser Geste für das damalige Publikum völlig klar war und damit als Teil der Textintentionalität anzusehen ist. Vielmehr wirft Hadubrand seinem Gegner Hildebrand in seiner heftigen Replik ja etwas anderes vor – Falschheit in Wort und Tat,³⁹ unter explizitem Verweis auf dessen Alter:

³⁶ Verschiedene Elemente identifiziert haben Bax und Padmos in ihrer Strukturbeschreibung des *mannjafnaðr* (vgl. Marcel Bax, Tineke Padmos: „Two Types of Verbal Dueling in Old Icelandic: The Interactional Structure of the *senna* and the *mannjafnaðr* in *Hárbarðsljóð*“. In: *Scandinavian Studies*. 55, 1983. S. 149–174), vgl. dazu auch Richard Purkharthofer: „Nogle betragtninger om mandjævningen“. In: *Skandinavistik* 6, 1994. S. 167–182, und Bax: „Historische Pragmatik“, *passim*.

³⁷ Vgl. Lühr: *Studien zur Sprache des Hildebrandliedes*, Bd. 2, S. 571–577, sowie Wilhelm Heizmann, „Das Gold der römischen Kaiser“. In: Heike Sahn, Wilhelm Heizmann, Victor Millet (Hg.): *Gold in der europäischen Heldensage*. Berlin, Boston 2019. S. 300–330, hier S. 305–307.

³⁸ Lühr schließt in ihrem Kommentar diese Lesart ein, ohne sich diesbezüglich festzulegen (Lühr: *Studien zur Sprache des Hildebrandliedes*, Bd. 2, S. 586–588). Laut Bleumer handle es sich um eine „öffentliche, dinglich konkretisierte Unterwerfungsaufforderung“ (Bleumer: „Zwischen Hildebrand und Hadubrand“, S. 219 u. Fn. 25).

³⁹ Vgl. Gebert: *Wettkampfkulturen*, S. 113–125; laut Gebert „bezeugt die Gabe tatsächlich indexikalisch den fremden Exilraum der Dietrichsage“, und da Dietrich und Hildebrand durch Verrat trügerischer Verwandter ins Hunnenreich vertrieben worden seien, sei es „folgerichtig, fortan Gaben im Namen von Verwandtschaft zu misstrauen“ (ebd., S. 115).

*„mit geru scal man geba infahan,
ort widar orte.
du bist dir alter Hun, ummet spaher,
spenis mih mit dinem wortun, wili mih dinu speru werpan.
pist also gialtet man, so du ewin inwit fortos.“ (37–41)⁴⁰*

[„Mit dem Ger soll ein Mann Gaben empfangen, / Spitze wider Spitze! / Du bist, alter Hunne, voller Tücke, / willst mich mit Worten ködern, deinen Speer nach mir werfen. / Du bist so alt geworden, weil du stets Arglist gebraucht [hast; J. E. S.].“]

Hadubrand schließt mit der Behauptung, Hildebrand sei tot, wie von aus dem Osten kommenden Seeleuten mitgeteilt. Das Sprichwort, vor allem aber der mit dem Alter verbundene ehrabschneidende Vorwurf der Hinterlist sind Reizworte, die Hildebrand nicht auf sich sitzen lassen kann: „Du kannst doch leicht, wenn deine Kraft etwas taugt, von einem so greisen Mann die Rüstung gewinnen“, entgegnet Hildebrand sarkastisch (*doh maht du nu aodliho, ibu dir din ellen taoc, / in sus heremo man hrusti giwinnan*’, 55–56). Der müsste wohl der Feigste unter den Ostleuten (d. h. der Krieger im hunnischen Heer) sein, der Hadubrand jetzt noch den Zweikampf verweigerte, da es ihn so sehr danach gelüste, fährt Hildebrand fort und greift damit einen auf junge Menschen bezogenen Topos auf: Hadubrand sei gelehrt von Begierden, unbeherrscht und übermütig.⁴¹

Im Kontext des Agonalen ist noch einmal auf Hildebrands Behauptung zurückzukommen, ihm sei die gesamte Menschheit bekannt (*chud ist mir al irmindeot*’). Implizit steckt darin eine Referenz auf einen traditionellen vormodernen Bildungsweg, den der Reise. Man muss sich vom elterlichen Hause

⁴⁰ Das Moment des Verkennens liegt in diesem Moment nicht in der Unvernünftigkeit der Annahme einer möglichen List an sich, sondern im Verkennen der Signale, dass dies nicht Hildebrands Absicht ist, unabhängig von einer sonstigen positiven oder negativen Deutung der Ringgabe. Der ebenfalls im Hinblick auf Altersdiskurse interessante altisländische *Porsteins þátr stangarhoggs* bietet eine Zweikampfszene, welche eine Reihe von Elementen mit derjenigen des *Hl.* gemein hat, aber anders entwickelt. Dort versucht ein altersbedingt hinfälliger und bettlägeriger Wikinger tatsächlich, den vermeintlichen Sieger und Töter seines Sohnes mit falschen Worten einzuwickeln, näher zu locken und dann abzustechen; vgl. hierzu Jens Eike Schmall: „Age and Ethics in *Porsteins þátr stangarhoggs*“. In: Anna Katharina Heiniger, Rebecca Merkelbach, Alexander Wilson (Hg.): *Páttasyrpa – Studien zu Literatur, Kultur und Sprache in Nordeuropa. Festschrift für Stefanie Gropper*. Tübingen 2022. S. 189–198.

⁴¹ Zur später ausdifferenzierten und umfassenden Theorie der Altersstufen in mittelalterlicher gelehrter Literatur und der die Jugend prägenden Defizite vgl. Udo Friedrich: „Altersstufen als Narrative und Metaphern in mittelalterlichen Wissens- und Erziehungsdiskursen“. In: Thorsten Fitton, Sandra Linden, Kathrin Liess, Dorothee Elm (Hg.): *Alterszäsuren: Zeit und Lebensalter in Literatur, Theologie und Geschichte*. Berlin, Boston 2012. S. 49–80, bes. S. 63–68.

lösen und andere Länder und feinere Sitten kennenlernen – ansonsten ist man verhockt, ein *heimdragi*, wie es topisch in der isländischen Sagaliteratur heißt.⁴² Von Hadubrand weiß Hildebrand wenig – aber sein Äußeres kann er, wie oben schon angesprochen, deuten: An der Rüstung sehe er deutlich, dass jener daheim (*heme*, stabtragend und damit als sinnschwer markiert) einen guten Herrn habe, dass er aus diesem Reich noch nie vertrieben oder verbannt gewesen sei (46–48). Dir geht es gut daheim, zu gut, lautet ein klassischer Vorwurf in Männervergleichen: Wo warst du, als ich durch die Welt zog und Heldentaten vollbrachte? Zu Hause, am Ofen, bei den Mägden.

Ein bekanntes Beispiel aus der altnordischen Literatur stellt der Männervergleich der *Qrvar-Odds saga* dar. Er findet nicht im Zusammenhang mit einem Zweikampf oder einer Schlacht statt, sondern in der Halle des Königs Herrauðr von Húnaland („Hunnenland“) vor versammeltem Gefolge, und er umfasst das abwechselnde Leeren von Trinkhörnern und das Sprechen von Strophen. Dort brüstet sich Qrvar-Oddr seiner vielen Heldentaten und zeiht seine Herausforderer Sigurðr und Sjólfrr der Untätigkeit, eben des unehrenhaften Daheim-Hockens in allerlei Spielarten: Sjólfrr habe antriebslos auf dem Küchenboden gelegen, sich mit Mädchen zum Stelldichein verabredet, nur die Halle des Königs erkundet, schwatzhaft zwischen Kalb und Magd geschäkert, Sigurðr habe in der Halle unter der Bettdecke geschlafen, dagelegen und gelogen, wie eine Kriegsverschleppte – im Text verbunden mit hier nicht wiederzugebender obszöner Schmähung.⁴³

Allerdings beschränkt sich der Vorwurf im *Hildebrandslied* knapp und nicht weiter bestimmt auf das Daheimgebliebensein, während die demgegenüber jüngeren skandinavischen Textzeugen zusätzlich explizit das Herumliegen und -lungern, die Liebelei als Kontrast zum Kampf, niedere Tätigkeiten und den Umgang mit Sklaven sowie das Verbreiten von Lügen mit dem unheroischen Leben verbinden.⁴⁴ Als Beispiel aus der eddischen Heldendichtung lässt sich die *Helgakviða Hundingsbana I* anführen: Im Rahmen eines *flytings* bezichtigt dort Sinfjotli den Guðmundr des Verrichtens von Sklavenaufgaben, („[...] heute abend, / wenn du Schweine fütterst / und eure Hündinnen / zum Fraß lockst“ – *[...] í aptan, / er svínom gefr / ok tíkr yðrar / teygir at*

⁴² Als ein solcher *heimdragi* wird auch der junge Parceval in der gleichnamigen altnordischen Saga charakterisiert, vgl. Eugen Kölbing (Hg.): *Riddarasögur: Parcevals Saga, Valvers Pátrr, Ívents Saga, Mírmans Saga*. Straßburg, London 1872. S. 4.

⁴³ Vgl. Richard Constant Boer (Hg.): *Qrvar-Odds saga*. Leiden 1888. S. 157–168.

⁴⁴ Vgl. Klaus von See, Beatrice La Farge, Wolfgang Gerhold, Debora Duse, Eve Picard, Katja Schulz (Hg.): *Kommentar zu den Liedern der Edda*. Bd. 4. Heidelberg 2004. S. 284; Yelena Yershova: „Men’s Laments. Christianization and the Image of Masculinity“. In: Rudolf Simek, Judith Meurer (Hg.): *Scandinavia and Christian Europe in the Middle Ages. Papers of The 12th International Saga Conference Bonn/Germany, 28th July – 2nd August 2003*. Bonn 2003. S. 539–548, hier S. 546.

solli⁴⁵) und der Liebelei mit Mühlmägden („während du an Mühlen / Mägde küßtest“ – „meðan þú á kvernom / kystir þýjar“),⁴⁶ während er selbst kämpfe bzw. gekämpft habe. Darüber hinaus werfen beide einander Unmännlichkeit vor, u. a. durch Identifikation mit verschiedenen weiblichen Wesen – und Guðmundr behauptet in einer Strophe, Sinfjötli sei von Riesenmädchen kastriert worden.

Während der Vorwurf der Passivität, des Daheimbleibens und Verharrens in einer zudem feminin konnotierten Sphäre in diesen Szenen dem Mangel an Mut und Entschlusskraft eines ansonsten im Prinzip handlungsfähigen Mannes zugeschrieben wird, läuft der Held Gefahr, im Alter durch seine zunehmende Gebrechlichkeit demaskuliniert und ans Haus gefesselt zu werden. Die Schilderung des greisen Egill, vormals als weitgereister Held und herausragender Skalde hoch angesehen, vereint viele der o. g. ehrmindernden Aspekte: er kann nun kaum noch das Haus verlassen, ist steif und unsicher auf den Beinen, erblindet, ist fast taub und impotent, sucht die Wärme des Ofens in der Küche bei den Mägden – und ist dort fehl am Platze, wie sie ihn deutlich spüren lassen.⁴⁷ „Alt“ sei man im mittelalterlichen Island nicht eigentlich qua Alter in Jahren, sondern wenn man nicht mehr arbeiten oder andere, von Erwachsenen erwartete Aufgaben erledigen könne, so Jón Viðar Sigurðsson – alte Leute büßen nicht nur ihre Gesundheit ein, sondern auch den Respekt ihrer Umwelt.⁴⁸ Egill allerdings hat noch zwei Aktiva, die ihm *agency* verleihen: seinen Silberschatz und seine Dichtergabe. Letztere erlaubt es ihm, nach Vorwürfen der Mägde seine körperlichen Einschränkungen selbst anzusprechen und so entsprechende Bemerkungen aus dem Alltagsdiskurs zu lösen und poetisch zu sublimieren. Held ist er gewesen, Dichter aber bleibt er bis zuletzt.

4. FORN HER OSTAR GIWEIT – AUTO- UND HETEROBIOGRAPHISCHE LEBENSSKIZZEN

Hadubrand antwortet auf Hildebrands Eingangsfrage nicht mit wenigen Worten, er „episiert“⁴⁹, rühmt seinen Vater ausführlich – und versucht somit durch diese genealogische Verortung, sich selbst gegenüber dem Gegner zu behaupten. Weil Hadubrand allerdings – zumindest im erhaltenen Teil des

⁴⁵ *Helgakviða Hundingsbana I* Str. 34¹⁻⁴, Text und Übers. nach von See et al. (Hg.): *Kommentar zu den Liedern der Edda*, Bd. 4, S. 280–281, vgl. auch ebd., S. 324.

⁴⁶ *Helgakviða Hundingsbana I* Str. 35⁷⁻⁸, vgl. ebd., S. 283–286.

⁴⁷ Vgl. Ármann Jakobsson: „The Specter of Old Age: Nasty Old Men in the Sagas of Icelanders“. In: *Journal of English and Germanic Philology*. 104, 2005. S. 297–325, hier S. 315–316.

⁴⁸ „„Old‘ people lost not only health, but respect“ (Jón Viðar Sigurðsson: „Becoming ‚Old‘, Ageism and Taking Care of the Elderly in Iceland c. 900–1300“. In: Shannon Lewis-Simpson [Hg.]: *Youth and Age in the Medieval North*. Boston 2008. S. 227–242, hier S. 232 u. 235).

⁴⁹ Vgl. Bleumer: „Zwischen Hildebrand und Hadubrand“, S. 216.

Liedes – seinen Vater nicht erkennt, vielleicht auch nicht erkennen will, ergibt sich die paradoxe Situation, dass erstens Hildebrand gleichzeitig der Erhöhung und Herabsetzung durch seinen Sohn und Gegner ausgesetzt ist, weil dieser den vermeintlich verstorbenen und jedenfalls lebenslang abwesenden Vater nicht mit dem vor ihm stehenden Kämpfer identifiziert, und zweitens Hadubrand sich durch Berufung auf Hildebrand selbst gegen ebendiesen behaupten will. So begegnet Hildebrand auf doppelte Weise seinem Alter Ego: erstens physisch in Gestalt seines einzigen Nachkommen, des Sohnes, der in seine Fußstapfen getreten und selbst ein herausragender Recke geworden ist, und zweitens als schon geschichtliche Person des kulturellen Gedächtnisses, von der alte und kundige Gewährsleute berichten und dessen *memoria* sie solchermaßen dienen. Dementsprechend gibt es zwei biographische Skizzen, die heterobiographische und ihrerseits auf verschiedenen Gewährsleuten basierende des Hadubrand und die autobiographische Hildebrands selbst. Hildebrand trifft textintern auf sich selbst, genauer: auf die Vorstellung seiner selbst als Gegenstand der *memoria*, so dass das *Hildebrandslied* zugleich auch als narrative Aktualisierung des Dilemmas gelesen werden kann, dass eine heroische Erzählung immer schon ein letztlich unerreichbares (Vor)Bild des idealen Helden voraussetzt.⁵⁰ In der Gestalt Hildebrands manifestieren sich damit zugleich intradiegetische Wirklichkeit und Fiktion – der leibhaftige Hildebrand ist nicht mit dem idealisierten, zeitlich und räumlich entrückt imaginierten Helden Hildebrand der kollektiven, vom Sohn geteilten Erinnerung zur Deckung zu bringen. Hinzu kommt ein mögliches Motiv Hadubrands dafür, seinen Vater nicht (an)erkennen zu wollen, nämlich dass er sich mittlerweile mit dem Usurpator arrangiert habe: „seine Existenz hängt davon ab, dass der Vater tot ist und tot bleibt“.⁵¹

Hadubrands Antwort ist in verschiedener Hinsicht auffällig. Warum antwortet er im Gegensatz zu Hildebrands knappen Worten so ausführlich, da der doch nur nach dem Namen seines Vaters bzw. seines Geschlechtes gefragt und behauptet hatte, er werde dann auch die anderen Sippenangehörigen wissen? Warum so ausführlich ausgerechnet zu einem weitberühmten und allseits bekannten Helden, Dietrichs von Bern „liebstem Krieger“ (*degano de<n>chisto*, 26), dessen Platz an der Spitze des Heeres war (*eo folches at ente*, 27)? Warum, in einer *flyting*-Szene, bei so vielen Worten über seinen Vater kein einziges über eigene Taten? Warum spricht er stattdessen von sich als kleinem

⁵⁰ Vgl. Bleumer: „Zwischen Hildebrand und Hadubrand“, S. 210.

⁵¹ Vgl. Haug, der darin Hugo Kuhn folgt (Walter Haug: „Der Tag der Heimkehr. Zu einer historischen Logik der Phantasie“. In: Ders. [Hg.]: *Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters*. Tübingen 1989. S. 37–50, hier S. 46).

(oder noch nicht geborenem) Kind und von seiner Mutter?⁵² Warum spricht er ohne Not erst davon, dass er nicht *glaube*, dass sein Vater noch am Leben sei (*,ni waniu ih, iu lib hadde'*, 29), um kurz darauf in autoritativem Duktus zu behaupten, er sei tot (*,tot ist Hiltibrant, Heribrantes suno'*, 44), nun aber nicht mehr gestützt auf die alten und kundigen „Unsrigen“, sondern auf als Gewährsleute weit weniger zuverlässige fremde Seeleute (vgl. 42–43)⁵³ – und gerät so in öffentlicher Rede hinsichtlich der Wahrheit seiner Worte ins Schlingern? Warum fragt er nicht seinerseits, mit wem er es zu tun hat? Dass die Rezipienten des *Hildebrandsliedes* so per Figurenrede Informationen über Hildebrand erhalten, ist zwar zutreffend, aber sicherlich nicht der Hauptgrund; eher schon dürfte dieser in dem Effekt liegen, dass so der Fokus weitgehend auf Hildebrand gerichtet wird, was mit einer Sympathiesteuerung einhergeht.⁵⁴ Vor allem aber dienen diese Worte Hadubrands so wie auch die übrige Figurenrede im *Hildebrandslied* der jeweiligen Charakterisierung von Vater und Sohn.⁵⁵ Es ist anzunehmen, dass der etwa 30-jährige Hadubrand eine stattliche Erscheinung ist, ein herausragender Krieger, der in offenbar guter Rüstung als Einzelkämpfer antritt und im Kampf, jedenfalls soweit das Fragment reicht, ein mutiger und ebenbürtiger Gegner ist. Aber in seiner Rede wirkt er unbeherrscht, macht viele Worte, erzählt, was er nicht sollte, und fragt nicht, was er sollte. Er offenbart mit anderen Worten Schwächen, die topisch eher mit Jüngeren und weniger Erfahrenen in Verbindung gebracht werden und die folglich mit der größeren Lebenserfahrung Hildebrands kontrastieren.

In Zusammenhang der Biographien ist noch einmal auf den Gegensatz des Lebens daheim und außer Landes zurückzukommen. Die erwogene Herauslösung der diesbezüglichen Verse (46–48) aus der Rede Hildebrands sowie ihre Umstellung nach Vers 57 und Zuschreibung an Hadubrand verkennt,

⁵² *her furlaet in lante luttilla sitten, / prut in bure barn unwahsan, / arbeo laosa* (20–22). Zum Verständnis dieser schwierigen Stelle siehe Lühr: *Studien zur Sprache des Hildebrandliedes*, Bd. 2, S. 487–509, und Meineke: „*prut in bure barn unwahsan*. Hiltibrants Frau und ihr Kind“, *passim*.

⁵³ Die Frage der Verlässlichkeit der Seeleute ließe sich freilich diskutieren (wie jedes Detail des *HL*). Nach Jan-Dirk Müller stellen die Auskünfte der von weither kommenden Fremden eben „nicht altes gesichertes Wissen“ dar, sondern könnten auch bloße Gerüchte sein (Müller: *Episches Erzählen*, S. 73–74), während Christoph Petersen die Kunde der Seeleute anders betrachtet: „Der Text kehrt hervor, dass Hadubrands Wissen um Hildebrands Tod auf zwei Erweiterungen seines individuellen Wahrnehmungswissens beruht, die sich komplementär zueinander verhalten: erst in zeitlicher, dann in räumlicher Dimension“ (Petersen: „Postheroische Perspektiven“, S. 424); dass ihr Bericht faktisch falsch sei, stehe „entgegen der Funktion, die den poetischen Seefahrern konventionellerweise zukam“ (ebd. S. 433).

⁵⁴ Vgl. Regina Toepfer: „Sympathie und Tragik. Rezeptionslenkung im *Hildebrandslied*“. In: Friedrich Michael Dimpel, Hans Rudolf Velten (Hg.): *Techniken der Sympathiesteuerung in Erzähltexten der Vormoderne. Potentiale und Probleme*. Heidelberg 2016. S. 31–48, hier S. 40.

⁵⁵ Ebd., S. 39.

dass diese Aussage mit Hildebrands gleich im Anschluss geltend gemachtem 30jährigem Exil auf ganz klassische Weise verbunden ist. Hildebrand macht sich, sollte er es je getan haben, spätestens zu diesem Zeitpunkt keine Illusionen mehr, dass der Kampf zu vermeiden wäre:

*,ih wallota sumaro enti winthro sehstic ur lante
dar man mih eo scerita in folc sceotantero:
so man mir at burc enigeru banun ni gifasta' (50–52)*

[Ich zog sechzig Sommer und Winter außerhalb des Heimatlandes umher, / wo man mich stets zu der Schar der Schützen stellte, / ohne dass man mir bei irgendeiner Stadt den Tod zufügte.]

Seine Worte bilden ganz offenbar einen Kontrast zum ‚nun‘, dem Verhängnis (*wewurt*), nach einem so langen Leben in steter Gefahr jetzt in einem Kampf auf Leben und Tod von seinem Sohn getötet oder diesem zum Mörder zu werden (vgl. 53–54). Zugleich aber ist dieses mühsame Heldenleben außer Landes (*ur lante*) auch das Gegenbild zum bequemen Leben seines Gegners daheim (*heme*), ein Kontrast, der, wie oben erläutert, zum Grundinventar von *flyting*-Szenen und Männervergleichen gehört. Bei Hildebrand bildet dieser Kontrast den Anlass einer autobiographischen Erzählung, die die heterobiographische des Hadubrand teils bestätigt, teils korrigiert. Dabei nimmt Hildebrands eigene Lebensskizze eine ganze Reihe von Aspekten und Stichwörtern in deutlich paralleler Führung auf: Die unbestimmte Zeitangabe *foru „einst“* des Hadubrand (18) wird von Hildebrand präzisiert: 60 Sommer und Winter, 30 Jahre, ziehe er nun schon außer Landes umher (vgl. 50), wobei das *ur lante* mit dem *in lante* (20) in Hadubrands Worten korrespondiert. Dort seien Braut und Kind zurückgelassen worden, als Hildebrand „nach Osten“ gezogen sei, *ostar-liuti* (18 u. 22). Der, zudem als „Hunne“ angesprochen, rechnet sich zu den *ostar-liuti* (58, „Ostleuten“). Hildebrand geht weder auf Frau und Kind noch auf Dietrich und Otacker (Odoaker) ein; die von Hadubrand betonte herausragende Stellung als Krieger aber – *,he was eo folches at ente; imo <w>as eo fehta ti leop' (27, „Er war stets an der Heerschar Spitze; es war ihm stets der Kampf sehr lieb“)* – greift er auf: *,dar man mih eo scerita in folc sceotantero' (51, „stets war mein Platz an der Spitze des Heerkeils“)*.⁵⁶ Hildebrand wiederholt also die Verbindung aus Zeitadverb *eo „immer“* und *folc „Heerschar“*, variiert dabei *folches at ente* durch *folc sceotantero*, und übernimmt den Parallelismus, bei Hadubrand *eo – eo*, bei Hildebrand *eo – ni „nicht“*: *,so man mir at burc enigeru banun ni gifasta' (52, „doch vor keiner Burg hat man den Tod mir gebracht“)*. Das ist der Dreh- und Angelpunkt in Hildebrands autobiographischer Einlassung –

⁵⁶ Vgl. auch den Kommentar zu *,in folc sceotantero' in Haug, Vollmann (Hg.): Bibliothek des Mittelalters, Bd. 1., S. 1034–1035.*

sie greift im Großen und Ganzen bestätigend die heterobiographische des Hadubrand auf, korrigiert sie aber im entscheidenden Punkt, dem von Hadubrand vermuteten und dann strikt postulierten Tod des Helden. Zugleich bildet diese Aussage den harten Kontrast zur tragischen Situation:

„nu scal mih suasat chind suertu hauwan, / breton mit sinu billiu, eddo ih imo ti banin werdan‘ (53–54)

[„nun soll mich der eigene Sohn mit dem Schwert erschlagen, / mit der Schneide mich treffen oder ich zum Mörder ihm werden“].

5. HEYRÐA EK SEGIA – SAGENHAFTES HELDENALTER

Für die ältere Forschung gab es keinen Zweifel daran, wie der Kampf zwischen Vater und Sohn ausgehen muss: Die Tötung des Sohnes durch den alten Vater erscheint dem Patrizid gegenüber als das noch härtere Los, da über die Verwandtentötung hinaus auch die natürliche Generationenfolge verkehrt wird und, da es sich um den einzigen Sohn handelt, dies zugleich das Ende der Sippe bedeutet. Dieser Ausgang wird durch spätere Manifestationen des Stoffes nahegelegt – Hildebrands Sterbelied in der *Ásmundar saga kappabana* und das des Hildigerus in den *Gesta Danorum* des Saxo Grammaticus⁵⁷ und bildet wohl auch heute noch die gängigste Ansicht über das ursprüngliche, nicht erhaltene Ende des *Hildebrandsliedes*. Allerdings werden auch andere Möglichkeiten in Betracht gezogen, etwa die von frühen parallelen Versionen, wie sie später für das deutsche und skandinavische Hochmittelalter belegt sind.⁵⁸

In den *Gesta Danorum* und in der *Ásmundar saga* findet der ausführlich berichtete tragische Verwandtenkampf nicht zwischen Vater und Sohn, sondern zwischen Halbbrüdern statt (Hildigerus vs. Haldanus bei Saxo, Hildibrand vs. Ásmundr in der isländischen Saga), während die Tötung des Sohnes durch Hildigerus/Hildibrand nur kurz behandelt wird – bei Saxo innerhalb von Hildigers Sterbelied, in welchem dieser seinen Schild beschreibt, der ihm zu Häupten stehe (*Ad caput affixus clypeus mihi Sueticus astat*), und die Darstellun-

⁵⁷ Saxo arbeitete Friis-Jensen zufolge von ca. 1190 bis kurz nach 1208 an seinem Werk (vgl. Karsten Friis-Jensen, Peter Zeeberg [Hg. u. Übers.]: *Saxo Grammaticus: Gesta Danorum. Danmarkshistorien*. Bd. 1. Kopenhagen 2005. S. 31–32 u. 58–59; *Hildebrands Sterbelied* bildet die Vorlage für das Sterbelied des Hildigerus bei Saxo, was damit einen Terminus ante quem für ersteres liefert.

⁵⁸ Vgl. Robert Nedoma: „*Betta slagh mun þier kient hafa þin kona enn æigi þinn fader* – Hildibrand und Hildebrandsage in der *Þiðreks saga af Bern*“. In: Karl G. Johansson, Rune Flaten (Hg.): *Francia et Germania. Studies in Strengleikar and Þiðreks saga af Bern*. Oslo 2012. S. 105–141, bes. S. 123–128 u. 140–141.

gen darauf erläutert. Es seien die von ihm Erschlagenen darauf farbig abgebildet, Fürsten und Kämpen, und

[...] *medioxima nati*
Illita conspicuo species celamine constat,
Cui manus hec cursum mete uitalis ademit.
Vnicus hic nobis heres erat, una paterni
Cura animi superoque datus solamine matri.

[...] inmitten der Fläche erblickst Du / Stehend, in herrlicher Arbeit gegraben, das Bild meines Sohnes, / Dem meine eigene Hand die Bahn seines Lebens verkürzte. / Er war unser einziger Erbe, des Vaters alleinige Sorge, / Einziger Trost seiner Mutter, gespendet von gnädigen Göttern].⁵⁹

In der wohl um 1300 entstandenen *Ásmundar saga kappabana* (die älteste Handschrift datiert ca. 1400) ist der Kampf und die Tötung des Sohnes nur in einem einzigen Satz der Sagaprosa erwähnt – Hildibrandr habe ihn vor dem Zweikampf mit Ásmundr in Berserkerwut erschlagen – sowie in einer Strophe des eingebetteten Sterbeliedes.⁶⁰ In beiden Werken klingt auch die Altersthematik an: Bei Saxo versucht Hildigerus vergeblich den Kampf gegen den jüngeren, von ihm als Bruder erkannten Haldanus unter Verweis auf dessen geringe Erfahrung zu umgehen,⁶¹ in der *Ásmundar saga* titulierte der Titelheld und Sieger des Kampfes seinen überwundenen Gegner als den „grauhaarigen Hildibrandr, Kämpen der Hunnen“ (*inn hári Hildibrandr/Húnakppi*).⁶²

Die hier angesprochenen Sterbelieder sind autobiographische Lebensrückblicke und Reflexionen des Schicksals und nahenden Todes durch Helden einer altnordischen Vorzeit- oder Isländersaga (bzw. Saxos lateinischer Nachdichtung in den *Gesta Danorum*) *in hora mortis*.⁶³ Sie sind in die Prosa der be-

⁵⁹ *Gesta Danorum* 7.9.15, zitiert nach Karsten Friis-Jensen (Hg.): *Saxo Grammaticus: Gesta Danorum. The History of the Danes*. Übers. Peter Fisher. 2 Bde. Oxford 2015. Bd. 1. S. 508. Übersetzung nach Paul Herrmann: *Erläuterungen zu den ersten neun Büchern der Dänischen Geschichte des Saxo Grammaticus*. Leipzig 1901. S. 325.

⁶⁰ Ferdinand Dettler (Hg.): *Ásmundarsaga kappabana*. In: *Zwei Fornaldarsögur (Hrólfssaga Gautrekssonar und Ásmundarsaga kappabana)*. Halle/S. 1891. S. 81–100; der gesamte Kampf macht die Hälfte der Saga aus (ebd., S. 91–100); Tötung des Sohnes (ebd., S. 98); Hildebrands Kampf mit Ásmundr, sein Sterbelied und Ásmundrs Strophen (ebd., S. 98–100).

⁶¹ *Gesta Danorum* 7.9.12, s. Karsten Friis-Jensen (Hg.): *Saxo Grammaticus: Gesta Danorum*, Bd. 1, S. 504–507.

⁶² Peter Jorgensen (Hg.): „Ásmundar saga kappabana“. In: Clunies Ross, Margaret (Hg.): *Poetry in fornaldarsögur (= Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages*. Bd. 8). Turnhout 2017. S. 15–20.

⁶³ Vgl. Edith Marold: „Sterbelied“. In: *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*. Bd. 29. Berlin, New York 2005. S. 604–609; Joseph Harris: „Beowulf’s Last Words“. In: *Speculum*. 67, 1992. S. 1–32; Lars Lönnroth: „Hjálmar’s Death-Song and the Delivery of Eddic Poetry“. In: *Speculum*. 46, 1971. S. 1–20.

treffenden Sagas eingebettet, die Datierung und das Verhältnis zum Prosatext werden unterschiedlich bewertet – einerseits könnten sie erst spät, im Zuge der Weiterentwicklung der heroischen Dichtung im 12. Jahrhundert entstanden sein, andererseits auch eine weit ältere Tradition repräsentieren, die dann eine wesentliche Grundlage für die Saga gebildet haben könnte.⁶⁴ Zu erwähnen ist dabei ein Umstand, der auch für das *Hildebrandslied* wichtig ist, nämlich das hohe Alter einiger der Helden.⁶⁵ Ihre Exorbitanz zeigt sich dann nicht nur in ihren Taten, sondern auch in ihrer das menschliche Maß weit übertreffenden Langlebigkeit: Starkaðr (Starcatherus) etwa wird von Óðinn (Othinus) die dreifache Lebensdauer gewöhnlicher Menschen zugemessen. Qrvar-Oddr wird 300 Jahre alt, und über Hil(l)dibrandr heißt es in der *Þiðreks saga*: „Die Deutschen erzählen, dass er 150 Jahre alt gewesen sei, als er starb; deutsche Lieder aber erzählen, dass er 200 Jahre alt gewesen sei“ (*seigia þyðversker menn ath hann hefði halft annad hundrad wetra þa er hann annaðþist. enn þyðersk kuæde seigia ath hann hefði .cc. wetra*).⁶⁶

Das Alter dieser Helden ist kein bloßes Motiv, sondern steht in Zusammenhang mit Medialisierungsfiktionen, Erzählverfahren und Zeitebenen, wie anhand einiger Elemente der *Qrvar-Odds saga* skizziert werden soll. Oddr wird in heidnischer Zeit geboren, lehnt aber Götzendienst ab und verlässt sich nur auf seine eigene Kraft (Kap. 1). Dem jungen Mann wird von einer Seherin gegen seinen Willen u. a. geweissagt, dass er 100 Jahre leben und auf dem Hof seiner Zieheltern sterben werde (Kap. 2). Im Zuge seiner vielen heroischen Unternehmungen gewinnt er Hjálmar, einen anderen Helden, zum Freund (Kap. 18) und verliert ihn nach einem Kampf gegen Berserker; tödlich verwundet, bittet Hjálmar Oddr, sich neben ihn zu setzen und spricht ein Sterbelied, das nach Schweden in seine Heimat übermittelt werden soll (Kap. 30). Später gelangt Oddr nach Sizilien und lässt sich dort taufen (Kap. 33). In Húnaland („Hunnenland“) zieht er inkognito unter dem Namen Viðfǫrull („der Weitgereiste“) umher und begibt sich zum König Herrauðr, wo er sich aufgipfelnden Proben stellt und sich schließlich in dem oben genannten *mannjafnaðr*

⁶⁴ Vgl. Marold: „Sterbelied“, S. 608–609; für die Abhängigkeit der *Qrvar-Odds saga* von seiner *Ævikviða* argumentiert Helen F. Leslie-Jacobsen: „The Death Songs of *Qrvar-Odds saga*“. In: Isabel Grifoll, Julián Acebrón, Flocel Sabaté (Hg.): *Cartografies de l'ànima: Identitat, memòria i escriptura*. Lleida 2014. S. 231–244, und dies.: „Qrvar-Oddr's *Ævikviða* and the Genesis of *Qrvar-Odds saga*: A Poem on the Move“. In: Amy C. Mulligan, Else Mundal (Hg.): *Moving Words in the Nordic Middle Ages: Tracing Literacies, Texts, and Verbal Communities*. Turnhout 2019. S. 279–296.

⁶⁵ Die Zeitangabe ‚60 Sommer und Winter‘ ist in diesem Zusammenhang als eine geschickte ambivalente Formulierung zu verstehen, die einerseits Hadubrand eher als 30- und nicht etwa 60-Jährigen begreifen lässt, zugleich aber über die hohe Zahl das hohe Alter Hildebrands rhetorisch unterstreicht.

⁶⁶ Henrik Bertelsen (Hg.): *Þiðriks saga af Bern*. Bd. 2. Kopenhagen 1908/1911. S. 359.

gegen zwei Kämpen des Königs behauptet, der in Wetttrinken und -dichten besteht (Kap. 40). In diesem Zusammenhang wird er vom König als *Orvar-Oddr* erkannt. Nach einem Kriegszug gegen zauberkundige Heiden heiratet Oddr die Tochter des Herrauðr und wird nach dessen Tod selbst Herrscher von Húnaland (Kap. 42–44). Hochbetagt reist er nach Norwegen, dort wird der alte Kämpfer aus der Sicht seiner norwegischen Landsleute als eine wunderbare Erscheinung geschildert (Kap. 45): „Alle Leute bestaunten Oddr sehr, da sie wussten, dass sein Alter viel höher war als das anderer Menschen, und doch war er gesund und kampftauglich, auch war er viel größer als alle anderen, die dort waren, und ganz grauhaarig aufgrund des Alters“ (*Allir menn undruðuz Odd mjök, þar sem þeir vissu aldr hans miklu meira en annarra manna, ok var hann enn hraustr ok herferr, miklu var hann ok meiri en aðrir menn, þeir er þar váru, ok grár allr fyrir hærum*).⁶⁷ Die Prophezeiung erfüllt sich; nach dem Biss einer Giftschlange mit dem Tode ringend, gibt Oddr einen Steinsarg in Auftrag, spricht ein langes Sterbelied von 71 Strophen und stirbt (Kap. 46/Anhang).

Die letzten Worte der Saga leisten eine historiographische Verortung der Heldenbiographie:

*Þat er fróðra manna sogn, at Oddr hafi lifat CCC vetra tíræð; {hann var fæddr L vetra fyrr en Haraldr inn hárfagri, en hann léz á dogum Óláfs konungs Tryggvasonar, þá er hann hafði ráðit þrjá vetr Noregi. Þat sumar var skírðr inn helgi Óláfr konungr, anno ab incarnatione domini níu hundruð ára ok níu tigr ok átta vetr. Vetri síðar var kristnat Hálogaland.}*⁶⁸

[Das ist der Bericht der Gelehrten, dass Oddr 300 Jahre gelebt habe, nach dem Dezimalsystem gezählt. Er wurde 50 Jahre früher geboren als Haraldr hárfagri, und er starb in den Tagen Ólafr Tryggvasons, als dieser drei Jahre über Norwegen geherrscht hatte. In jenem Sommer war der heilige König Ólafr getauft worden, im Jahr nach der Geburt des Herrn 998. Im Winter darauf wurde Hálogaland christlich. (Übers. J. E. S.)]

Boer bemerkt, dass die Chronologie dieser Stelle nicht stimme, und er nimmt sie nicht in den Haupttext seiner Ausgabe auf; außerdem stimme die Angabe, Oddr habe 300 Jahre gelebt, nicht mit den von der Seherin geweissagten 100 Jahren überein.⁶⁹ Dies kann ein bloßer Fehler sein, aber wohl besser als eine der Dissonanzen und Ambivalenzen begriffen werden, die sich mit alten Helden in

⁶⁷ Zitiert nach der Ausgabe der ältesten Handschrift: Boer (Hg.): *Orvar-Odds saga* (1888), S. 193. Oddrs Größe wird schon im ersten Kapitel, das seine Geburt und Kindheit schildert, zweimal betont.

⁶⁸ Ebd., S. 197.

⁶⁹ Richard Constant Boer (Hg.): *Orvar-Odds saga*. Halle/S. 1892. S. 116 und Fn. 1.

der schriftlichen Überlieferung verbinden und die sowohl durch die Kompilation verschiedener Überlieferungen als auch durch die verschiedenen Funktionen solcher alten Helden innerhalb der Texte bedingt sein können.

Die *Orvar-Odds saga* berichtet, dass Oddr schon in seinem Todesjahr 998 von den Leuten auf Hrafnista als die Verkörperung einer Vergangenheit bestaunt wird, die in ihre Gegenwart hineinragt: steinalt und übergroß ist er aus dem mythisch-fernen topischen Heldenreich Húnalund zurückgekehrt. Diese Schilderung lenkt damit die Wahrnehmung auch des Publikums der deutlich späteren Saga, für welches der langlebige Oddr als „Personifikation des Wikingertums“⁷⁰ für ein ganzes Zeitalter stehen kann. Das Alter des Helden und das Heldenalter konvergieren. Die sagenhafte lange Lebensdauer einzelner Helden wird beglaubigt durch die Verbindung mit gelehrten Wissensordnungen, wie sie z. B. in der Vorrede der *Þiðreks saga* greifbar werden. Dort wird ausführlich ein Modell sukzessiver Degeneration seit der Sintflut beschrieben: „Das sagen die meisten Leute, dass die Menschen nach der Flut Noahs zuerst so groß und stark wie Riesen waren und viele Menschenalter lebten. Aber als die Zeit voranschritt, wurden einige Menschen klein und schwach, wie sie jetzt sind“ (etc.) (*Þat seigia flester menn, ath fyrst epter Noha flod voru menn suor storer og sterker sem risar og lifðu marga manns alldra. Enn síþann framm lifu stunnðer urdu nockrer menn litler og osterker, sem nu eru* [etc.]).⁷¹ In der Folge habe der Anteil der großen und starken Menschen beständig abgenommen.

Andererseits sind diese langlebigen Helden damit zugleich Bindeglieder zwischen Vergangenheit und Gegenwart. An ihnen machen sich kulturelle Transformationen fest, die im Rahmen der Heldenbiographie verhandelt werden und vom Helden selbst durch autobiographische Einlassungen kommentiert werden können. Ein solcher, für das mittelalterliche Publikum zentraler Wandel ist die Christianisierung: Oddr lehnt schon als Kind die in der ihn umgebenden Gesellschaft praktizierten heidnischen Bräuche ab, akzeptiert bereitwillig die ethischen Leitlinien des Hjalmar bzgl. wikingischer Unternehmungen, lässt sich taufen und zerstört heidnische Tempel und Opfergerätschaften, was er in mehreren Strophen kommentiert. Die gelehrte Einschreibung seines Lebens in den durch die drei Könige Haraldr hárfagri, Ólafr Tryggvason und Ólafr helgi definierten zeitlichen Rahmen im obigen Zitat leistet eine Anbindung an etablierte Erinnerungsorte, den Reichseiniger Haraldr, den Isländersagas für die Auswanderung unbeugsamer alteingesessener Eliten und damit die Besiedlung Islands verantwortlich machen, sowie die beiden mit der Christianisierung Norwegens verbundenen Ólafe. Zugleich wird eine verlässliche, nicht auf vielstufigem Hörensagen basierende Tradi-

⁷⁰ Ebd., S. 94, Fn. zu Z. 5.

⁷¹ Bertelsen (Hg.): *Þiðreks saga af Bern*, Bd. 1, S. 4.

tion fingiert, insofern Oddrs Leben bis an den Beginn gelehrter lateinischer Schriftkultur im Norden heranreicht.

Oddr wird so zum Gewährsmann seiner eigenen Geschichte, entsprechend den von Hadubrand bemühten „alten und klugen Leuten“ und dem von Hildebrand behaupteten allumfassenden genealogischen Wissen – tatsächlich wird dieser Aspekt explizit gemacht, indem Oddr, wie die höfisch erzogenen Helden der *riddarasögur*, als Kind nicht nur „alle Künste“ (*allar íþróttir*) lernt, sondern auch geschichtlich-genealogisches Wissen und Fremdsprachen von seinem Ziehvater (Kap. 1, *nam hann eitthvoat at fóstura sínum Ingjalði manna fræði eða tungur at tala, þviát Ingjaldr var inn vísasti maðr*).⁷² Oddr ist ein wortmächtiger Skalde mit gutem Gedächtnis; ebenso, wie er selbst viele Strophen spricht, ist er auch das erste Glied der Überlieferung von Hjálmarss Sterbelied.

Diese Szene ist nur eine der Stellen, an denen isländische Sagas Aufführungs- und Transmissionssituationen gestalten und dabei komplexe Reflexionen und Fiktionen medialer Überlieferung entwickeln. Sie zeigen Helden, welche für die eigene *memoria* sorgen und sich auf vielfältige Weise in die kollektive Erinnerung einschreiben: vornehmlich natürlich durch ihre Taten und ihre heroische Geisteshaltung, zugleich aber auch durch Medien der Erinnerung. Sie sprechen situativ Skaldenstrophen und verfassen memorierbare Rückblickslieder als Lebenssummen. Sie tragen diese vor hinzugebetenen Zeugen vor und bitten sie, die Strophen zu memorieren und weiterzugeben (in der *Qrvar-Odds saga*: Hjálmarss und Oddrs Sterbelieder), oder dies geschieht aus Interesse Dritter (so bei *Qrvar-Odds* Männervergleich). Teilweise werden die Dichtungen gleich in das Medium der Schrift überführt so wie das Gedicht *Sonatorrek* in der *Egils saga*; in der ältesten Handschrift der *Qrvar-Odds saga* werden gleich zweimal längere Strophenfolgen auf Tafeln festgehalten, nämlich die Strophen des Männervergleiches sowie Oddrs Sterbelied – das in beiden Fällen verwendete Verb *rísta* („ritzen“) lässt an Runen denken.⁷³ Wie im *Hildebrandslied* die Kurzbiographie Hildebrands wird auch die Biographie Oddrs in seiner Saga gedoppelt:⁷⁴ auf die heterobiographische Prosa des anonym bleibenden Erzählers, die allerdings auch Strophen und direkte Rede einschließt, folgt abschließend die autobiographische Dichtung des Sterbeliedes.

⁷² Boer (Hg.): *Qrvar-Odds saga* (1888), S. 7. Gelehrtes geographisches Wissen wird von Oddr im Übrigen auch praktisch genutzt, siehe Katja Schulz: *Riesen. Von Wissenshütern und Wildnisbewohnern in Edda und Saga*. Heidelberg 2004. S. 245–247.

⁷³ Leslie-Jacobsen argumentiert für einen Einfluss der *Egils saga* auf die betreffende Handschrift S der *Qrvar-Odds saga* (Leslie-Jacobsen: „Qrvar-Oddr’s *Ævikviða*“, S. 282–283). Vgl. a. Katja Schulz: „Inscriptions in Old Norse Literature“. In: Ricarda Wagner, Christine Neufeld, Ludger Lieb (Hg.): *Writing Beyond Pen and Parchment: Inscribed Objects in Medieval European Literature*. Berlin, Boston 2019. S. 41–62, besonders S. 58–59.

⁷⁴ „Oddr’s travels are thus told twice: once in the saga prose and a second time in poetry at the end of the saga“ (Leslie-Jacobsen: „Qrvar-Oddr’s *Ævikviða*“, S. 280).

Über die Figur des alten Helden kann eine Anbindung einer näheren, geschichtlich fassbaren Vergangenheit an die unbestimmte ferne Vorzeit des Heldenalters geleistet werden. Im *Hildebrandslied* begegnet ein hoher Grad an Komplexität hinsichtlich der Zeitebenen, der Ich-Instanzen und der Altersthematik. Mit Uta Störmer-Caysa gesprochen, leuchte die Erzählung von der Aufführungsgegenwart aus „mehrere Schichten von Vergangenheit aus, die jeweils als Lebenszeiten begriffen werden.“⁷⁵ Neben 1) der Zeitebene des fiktiven Sprechers bzw. Erzählers (*Ik*, 1), welcher für das Publikum mit dem aufzuführenden Ich zusammenfalle, 2) der der Liedhandlung mit Vater-Sohn-Dialog und Kampf und 3) der Vergangenheit vor dieser Handlung gibt es auch 4) den Zeitpunkt erzählter Rezeption, durch welche die Tradition jeden Erzähler erreicht haben muss.⁷⁶ Der zeitlich und räumlich unbestimmte Beginn des *Hildebrandsliedes* durch die Formel *Ik gihorta dat seggen* (1) hat eine Entsprechung in der altnordischen eddischen Heldendichtung, dem *Heyrða ek segia* des *Oddrúnargrátr*.⁷⁷ Die Handlung geschieht *in illo tempore*, welches geradezu primordiale Züge annehmen kann wie im Beginn der *Helgakviða Hundingsbana I*.⁷⁸ Eine Schichtung der Vergangenheit kann durch gestaffelte Erzählungen bzw. Biographien erfolgen, im Beispiel des *Hildebrandsliedes* als „Lied im Liede“⁷⁹ oder im *Beowulf* als komplexe Struktur des „lay within a lay within a lay“⁸⁰.

Zusätzliche Zeittiefe kann darüber hinaus vermitteltst von Dingen hergestellt werden, welche die Helden besitzen oder im Zuge der Handlung erst erwerben, besondere Waffen etwa – oder eben den Spiralarmring im *Hilde-*

⁷⁵ Störmer-Caysa: „Zeit, Alter und Gewisheit im *Hildbrandlied*“, S. 290.

⁷⁶ Ebd., S. 289. Zur Zeitebene des fiktiven Sprechers bzw. Erzählers und dessen Zusammenfall mit dem aufzuführenden Ich ist allerdings zu bemerken, dass sich das Publikum neben dem synchronen Aspekt (aufführendes Ich in der Rolle des fiktiven Erzählers) auch der entsprechenden diachronen Aspekte (frühere Aufführungssituationen, andere Aufführende) und damit der fiktionalen Züge auch der Aufführungssituation bewusst gewesen sein könnte.

⁷⁷ *Oddrúnargrátr* Str. 1¹⁻⁴: *Heyrða ek segia / í sögom fornóm, / hvé mæx um kom/til Mornalanz* („Ich hörte sagen / in alten Geschichten, / wie ein Mädchen kam / nach Mornaland“); Text und Übers. nach von See et al. (Hg.): *Kommentar zu den Liedern der Edda*. Bd. 6. Heidelberg 2009. S. 859.

⁷⁸ *Helgakviða Hundingsbana I* Str. 1¹⁻⁸: *Ár var alda / þat er arar gullo, / hnigo heilog vötn / af himinfiöllum; / þá hafði Helga / inn hugomstóra / Borghildr borit / í Brálundi*. („Es war der Anfang der Zeiten, / als Adler kreischten, / heilige Wasser fielen / von den Himmels-Bergen; / da hatte den Helgi, / den tapferen, / Borghild geboren / in Brálundr“); Text und Übers. nach von See et al. (Hg.): *Kommentar zu den Liedern der Edda*, Bd. 4, S. 165). Hier liegt eine Textentsprechung zur Str. 3¹⁻² des eddischen Götterliedes *Völuspá* vor, das einen Bogen von der Weltentstehung zum Weltuntergang und Neubeginn schlägt.

⁷⁹ Meyer: „Auf der Suche nach Vätern und Söhnen im ‚Hildebrandslied‘“, S. 69–70.

⁸⁰ Owen-Crocker hält bzgl. *Beowulf* V. 1159–1160 fest: ein „song by a character in a narrative which is also a song“ (Gale R. Owen-Crocker: *The Four Funerals in Beowulf: And the Structure of the Poem*. Manchester, New York 2000, S. 51).

brandslied, für welchen ja zwei Stationen vor Hildebrand genannt werden: das römische Kaiserreich, von wo das Gold stamme, und das Hunnenreich, wo er den Reif vom König erhalten habe. Es ist ein kostbarer Gegenstand nicht nur aufgrund seines Materialwertes, sondern ein mächtiges Dingsymbol, Relikt und Wahrzeichen einer weit zurückreichenden großen Vergangenheit.

Dieses Bedeutungspotenzial wird ausführlich entwickelt im *Nornagests þáttr*, einer altnordischen kurzen Erzählung, die in die *Ólafs saga Tryggvasonar in mesta* interpoliert ist und so in der historiographischen Großkompilation *Flateyjarbók* (Ende des 14. Jh.) überliefert ist. In dieser Erzählung gewährt der norwegische König Ólafr Tryggvason einem Fremden mit dem sprechenden Namen Gestr („Gast“) Aufenthalt; dieser ist wortmächtig, größer als andere Menschen, stark und hochbetagt (*nökkvat hniginn í efra aldr*),⁸¹ dazu hat er zwar die Primsegnung, aber nicht die Taufe empfangen. Als der König kritisiert, dass der dänische König ungetaufte Leute außer Landes reisen lasse, verortet sich Gestr zeitlich auf vergleichbare Weise wie der Erzähler den Orvar-Oddr am Ende von dessen Saga – das sei nicht dem Dänenkönige anzulasten, denn er, Gestr, habe Dänemark verlassen, lange bevor Kaiser Otto das Danevirke habe verbrennen lassen und König Haraldr Gormsson und Hákon blótjarl gezwungen habe, das Christentum anzunehmen. Diese und weitere Angaben werden von Gestr selbst, also im Zuge autobiographischer Erzählungen gemacht. Hingegen ist es der Erzähler des *þáttrs*, der feststellt, es werde allgemein erzählt, dass Gestr zu Ólafr im dritten Jahr von dessen Regentschaft gekommen sei. Als Úlfr inn rauði vor Weihnachten von einer Fahrt heimkehrt und König Ólafr einen alten Goldring namens Hnituðr mitbringt, der einst dem herausragenden Seekönig Hálftr gehört habe, führt dies letztlich zu einer Wette: Nachdem Gestr sich nicht sonderlich beeindruckt von dem Ring gezeigt hat und behauptet, er habe schon besseres Gold gesehen, wird gefordert, er müsse dies beweisen, worauf Gestr sich einlässt. Vor dem König zieht er ein Sattelringfragment aus seinem Beutel, dessen Gold dem König und allen anderen besser zu sein scheint. In der Folge erzählt Gestr von seinen Begegnungen mit Sigurðr Fáfnisbani und einer ganzen Reihe von weiteren Helden, und er trägt verschiedene Strophen heroischer Dichtung vor. Diese Helden der Vorzeit habe er alle selbst getroffen, denn er sei 300 Jahre alt. Das hohe Alter Gestrs wird im *þáttr* durch den Fluch einer Seherin erklärt, die ihm nur soviel Lebenszeit zugestehen wollte, bis eine bei ihm befindliche Kerze niedergebrannt sei – aber die Kerze sei gelöscht und von ihm seither wohlverwahrt worden. Gestr lässt sich später taufen und dann die Kerze anzünden, bei ihrem Erlöschen stirbt er.

⁸¹ Adele Cipolla: *Il racconto di Nornagestr. Edizione critica, traduzione e commento*. Verona 1996. S. 126.

Gestr verkörpert diese heroische Vorzeit, er *ist* die Geschichte, die er vermittelt: Er tritt als Augenzeuge auf, erzählt altes, zum Teil unbekanntes Wissen, trägt Dichtung vor und schlägt zudem die Harfe. Mit ihm bricht die heidnische Vorzeit in die christliche Gegenwart ein.⁸² Das Sattelringbruchstück ist aus besserem, d. h. noch reinerem Gold gemacht als Hnituðr, der Ring des Königs Hálfir, und Gestr hat ihn persönlich von Sigurðr erhalten, was die Provenienz sicherer belegt als dies für Hnituðr der Fall ist.⁸³ Eigentlich sollte Gestr nur beweisen, dass er schon besseres Gold *gesehen* habe – nun zeigt sich, dass er es *besitzt*, und dieses reinere Gold ist Vorzeitgold. „If we interpret it as a fragment of the past,“ so Merrill Kaplan, „then it seems fair to see it as symbolic of pure, direct, reliable access to or contact with that past, more specifically with Sigurðr Fáfnisbani.“⁸⁴ So erscheinen Held wie Ding als Symbole.

Unter dieser Perspektive ist noch einmal auf den Spiralreif zurückzukommen, den Hildebrand Hadubrand anbietet. Selbstverständlich sollen nicht Befunde von jüngeren Texten auf den zeitlich und räumlich weit entfernten Text übertragen werden; es geht vielmehr darum, die mit der Behandlung des Dingsymbols verbundenen Vorstellungen und Interessen zu nutzen, um das Bedeutungspotential des Ringes im *Hildebrandslied* deutlicher zu konturieren, denn gegenüber dem starken Fokus der Forschung auf die Funktion des Armreifs im Rahmen einer Versöhnungsgeste oder Unterwerfungsaufforderung ist dem Symbolgehalt des Objektes an sich bislang weniger Beachtung zuteil geworden.

Wie Nornagestr bei Ólafir und Orvar-Oddr auf Hrafnista bricht auch Hildebrand, eigentlich zeitlos und immer schon „der Alte“, als personifiziertes Heldenalter in die Gegenwart ein, hier in die des Hadubrand.⁸⁵ Die Vergangenheitsrepräsentation ist zudem jeweils durch den Spiralarmring bzw. das Ringfragment gedoppelt. Hildebrand besitzt mit dem gediegenen Kaisergold nicht nur ein kostbares Objekt an sich, sondern ein auratisches Wahrzeichen, ebenso alt wie exotisch. Hadubrand, ohne Erbe und vaterlos prekär aufgewachsen, hat ein Problem mit seiner Vergangenheit – folgt man Ute Schwab, bezieht sich Hadubrand noch dazu in seinem Verweis auf die alten Gewährsleute *dea érhina warun* „auf damals schon ganz alte und nun verstorbene Leute [...], die nicht mehr als Zeugen aufgerufen werden können“⁸⁶ und untergräbt mit diesem Element seines Selbstruhmes zugleich seine Position.

⁸² Merrill Kaplan: „The Past as Guest: Mortal men, kings’s men, and four *gestir* in Flateyjarbók“. In: *Gripla*. 15, 2004. S. 91–120, hier S. 91, und dies.: *Thou Fearful Guest: Addressing the past in four tales in Flateyjarbók*. Helsinki 2011. Bes. S. 48–51.

⁸³ Kaplan: „The Past as Guest“, S. 99.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Bleumer, „Zwischen Hildebrand und Hadubrand“, S. 222.

⁸⁶ Schwab: „Waffensport, *rauba* und Dietrichs Schatten“, S. 603, Fn. 26; Hervorhebung J. E. S.

Das Ringfragment im *Nornagests þátttr* ist ein Zeugnis auch für die Wahrheit der autobiographischen Rede des alten Helden, zusammen mit einem weiteren Dingsymbol, seinen Eisenschuhen, seinem Vorzeitwissen und seinem Tod beim Erlöschen der Kerze. König Ólafr und seine Mannen untersuchen das Fragment eingehend und befinden Gestrs Worte für wahr. Hadubrand nutzt diese Möglichkeit ebensowenig wie die, sein Gegenüber zu befragen. Zudem darf vermutet werden, dass er selbst über kein derartiges Objekt verfügt und also auch keine gleichwertige Gegengabe anbieten könnte. Das vielkommentierte Verkennen betrifft auch das Objekt: Hadubrand fasst den Reif allein im Kontext der Reizrede auf, als Köder für ein hinterhältiges Manöver im Kampf oder als dingsymbolische Aufforderung zur Unterwerfung, welche die Annahme bedeutet hätte. Zu den recht wenigen Worten, die der Erzähler des *Hildebrandsliedes* spricht, gehört die Kommentierung des Armringes hinsichtlich seiner Geschichte. Alte Helden und ihre Dinge schlagen eine Brücke vom Interesse für die Anfänge einer mythisch-fernen Heldenzeit zur Zeit der schriftlichen Geschichtsüberlieferung, ihre Figuren verbinden orale und schriftliche Überlieferung im Rahmen von Geschichtskonstruktionen und -erzählungen. Es schließt sich der Kreis, wenn der Held am Ende seines Lebens nach seiner ursprünglichen Heimat verlangt und zurückkehrt, wie es bei Qrvar-Oddr und dem Hildibrandr der *Þiðrekssaga* der Fall ist. Über den bedeutungsvollen Ring bietet Hildebrand seinem Sohn über die Versöhnung hinaus auch die symbolische Teilhabe an einer gemeinsamen heroischen Vergangenheit an. Hadubrand kämpft gegen den Makel seiner Kindheit: Mit seiner Vergangenheit hat er insofern abgeschlossen, als für ihn sein Vater tot und damit seine Geschichte erzählbar geworden ist.

6. KERLING EIN GQMUL – DAS PERSONIFIZIERTE ALTER

Das Alter stellt eine Herausforderung sowohl für den Helden als auch für Gesellschaften dar, die Modelle und Denkformen des Heroischen als Orientierung nutzen. Dies spiegelt sich auch in Mythen wider: Snorri Sturluson, der wohl bekannteste Historiker und Mythograph des hochmittelalterlichen Islands, überliefert in seiner *Edda* die Geschichte vom Besuch des Gottes Þórr beim Riesen Útgardaloki, wo Þórr und seine Begleiter Loki und Þjálfi in einer Sinnestäuschung gehalten werden. Die Halle des Riesen erscheint ihnen so hoch, dass sie bei ihrer Ankunft den Kopf in den Nacken legen müssen, und, einmal in der Halle, müssen sie sich mit ihren Gastgebern in verschiedenen Wettkämpfen messen bzw. in Prüfungen beweisen – in Wettessen und Wettlauf sowie im Leeren eines Trinkhorns, im Heben einer grauen, sehr biegsamen Katze und im Ringkampf mit einer alten Frau, Útgardaloki zufolge seiner

alten Amme. Þórr und seine Begleiter verlieren sie allesamt, werden allerdings bei ihrer Abreise über die Täuschung aufgeklärt: Loki hat sein Wettessen gegen Logi, tatsächlich das personifizierte Feuer, verloren, Þjálfi seinen Wettlauf gegen Hugi, den personifizierten Gedanken des Útgarðaloki. Þórr scheitert gleich dreifach, zunächst daran, das Horn zu leeren – dessen eines Ende im Meer lag, wo durch Þórrs gewaltige Züge nun die Gezeiten entstanden sind –, dann am Heben der Katze, die, so weit er sie auch nach oben stemmt, doch letztlich nur ein Bein vom Boden hebt – Útgarðaloki erklärt ihm anderntags, dass die Katze in Wahrheit die Midgardschlange, der Jörmungandr gewesen sei.

Þórrs dritte Prüfung allerdings, der Kampf mit der alten Frau, bildet den Höhepunkt des Wettkampfgeschehens. Útgarðaloki befiehlt:

,Kalli mér hingat kerlinguna fósturu mína Elli, ok fáisk Þórr við hana ef hann vill. Felt hefir hon þá menn er mér hafa litizk eigi ósterkligri en Þórr er. Því næst gekk í höllina kerling ein gǫmul.⁸⁷

[Man rufe mir das alte Weib Elli, meine Amme, herbei, und Þórr mag mit ihr ringen, wenn er will. Sie hat Männer zu Fall gebracht, die mir nicht weniger stark schienen als Þórr ist.] Darauf trat ein altes Weib in die Halle. (Übers. J. E. S.)]

Dass hier innerhalb der unmöglichen Aufgaben eine Aufgipfelung stattfindet, zeigt sich auch an den Ergebnissen: Während Þórr in den beiden ersten Fällen zumindest Teilerfolge vorweisen konnte (er hat einen Teil des Horninhaltes getrunken und bekommt ein Bein der Katze vom Boden los), verhält es sich im Ringen mit der Alten umgekehrt. Je mehr Kraft Þórr gegen sie einsetzt, desto fester steht sie (*því fastara stóð hon*),⁸⁸ anders also als die Katze, die doch immerhin ein wenig nachgibt. Im Gegenteil, Elli zwingt ihn auf ein Knie nieder, und als Þórr solchermaßen einknickt, tritt Útgarðaloki hinzu und bittet, den Ringkampf abubrechen. Die Erklärung, die er Þórr anderntags gibt, zeigt, dass selbst diese Niederlage noch von dessen ungeheuerlichen Kräften zeugt:

En hitt var ok mikit undr um fangit er þú stótt svá lengi við ok fell eigi meir en á kné ǫðrum foeti er þú fekzk við Elli, fyrir því at engi hefir sá orðit, ok engi mun verða ef svá gamall er at elli bíðr, at eigi komi ellin ǫllum til falls.⁸⁹

⁸⁷ Anthony Faulkes (Hg.): *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*. 2. Aufl. Oxford 2005. S. 42.

⁸⁸ Ebd., S. 42.

⁸⁹ Ebd., S. 43.

[Aber das war auch ein großes Wunder mit dem Ringkampf, dass du so lange standgehalten hast und nicht weiter zu Fall kamst als auf das eine Knie, als du mit Elli rangst, weil noch niemand geboren worden ist noch je wird, der, wenn er so alt ist, dass er ein hohes Alter erreicht hat, dass nicht das Alter alle zu Fall bringt. (Übers. J. E. S.)]

Schon die Aufgabe an sich ist heikel, da sie in zweifacher Weise Þórrs Männlichkeit und Ehre in Frage stellt: sowohl als physischer Kampf des Kriegerheros bzw. des ihn verkörpernden Gottes gegen einen (stein)alten und daher zunächst einmal nicht ebenbürtigen Gegner als auch als Kampf gegen eine Frau. Þórr allerdings, nach seinen Misserfolgen in den Proben Trinkhorn-Leeren und Katze-Aufheben rasend wütend, fordert zunächst unspezifisch zum Ringkampf heraus („irgendeiner mag kommen“) und reflektiert dann offenbar nicht über das potentiell Unehrenhafte der Konstellation – obwohl Elli ausweislich der Worte Útgarðalokis gerade deshalb herbeigerufen wird, weil alle männlichen Riesen es als unter ihrer Würde ansehen, gegen Þórr anzutreten. Der Kampf gegen Elli scheint sich damit einerseits in eine Folge anderer demütigender Szenen einzureihen, welche die Maskulinität des göttlichen Krafthelden Þórrs an sich betreffen (etwa der Verlust seines Hammers und seine zwangsweise Verkleidung als Braut Freyja in der *Þrymskviða*) oder ihn als geistig unterlegen zeigen (wie etwa in den *Hárbarðsljóð* oder der *Lokasenna*). Gleichwohl ist eine solche Wertung in mehrfacher Weise zu relativieren. Erstens handelt es sich bei der „Frau“ um ein Wesen aus der feindlichen riesischen Anderswelt (und auch dies nur scheinbar). Gegen Riesinnen kämpft Þórr durchaus auch an anderer Stelle, und zwar nicht in einem Wettstreit im Zusammenhang einer komisch-parodistisch geschilderten Fahrt, sondern in Kämpfen auf Leben und Tod.⁹⁰ McKinnell weist darauf hin, dass Þórr weibliche Riesen ebenso zielgerichtet erschlage wie männliche, weil die sehr fruchtbaren Riesinnen auch durch ihren Nachwuchs die Welt der Götter und Menschen bedrohen.⁹¹ Zweitens klärt Útgarðaloki Þórr wie zuvor hinsichtlich des Trinkhornes und der Katze auch über die Natur der alten Amme auf – sie sei in Wahrheit das Alter selbst gewesen, welches niemand bezwingen könne. Die Riesen seien im Gegenteil von der immensen Kraft Þórrs tief beeindruckt und so in Furcht versetzt worden, dass man ihm nie wieder gestatten werde, ihre Burg zu betreten. Drittens, so McKinnell, sei die sonst nicht begegnende Elli eine durchsichtige Personifizierung des Begriffs *elli* wohl durch Snorri, und ihre Geschichte sei „allegory rather than myth“.⁹²

⁹⁰ John McKinnell: *Meeting the Other in Norse Myth and Legend*. Cambridge 2005. S. 118.

⁹¹ Ebd., S. 109.

⁹² Ebd., S. 118.

Þórr ist ein Über-Heros, seine exorbitanten Taten sind von menschlichen Helden bei weitem nicht zu leisten, geschweige zu überbieten. Und doch verlässt er das Feld als Geschlagener, sein Ego ist für den Augenblick auf Normalmaß zurechtgestutzt.⁹³ Trotz seiner immensen Kräfte hat er nicht gesiegt, er hat die Sinnestäuschungen nicht zu durchschauen vermocht und er ist so nicht einmal Herr seiner eigenen Geschichte – sein riesischer Gegner muss sie ihm erzählen. Þórrs Unbeherrschtheit steht im Kontrast zur überlegt-überlegenen Ruhe des Útgarðaloki, und es ist offensichtlich, dass damit auch die Positionen eines Kampfes von Jung gegen Alt besetzt sind: Das von Snorri meisterhaft inszenierte humoristische „Verwirrspiel um echte und vorgebliche Größe“⁹⁴ hat zugleich eine alterstopische Dimension. Þórr und seine Begleiter sind in den Augen der Riesen klein, deshalb jung. Schon auf dem Weg zu Útgarðaloki wurden sie von ihrem riesischen Begleiter als „Wickelkinder“ (*kogursveinar*) bezeichnet, und Þórr bei ihrer Ankunft von Útgarðaloki als „kleiner Junge“ (*sveinstauli*).⁹⁵ Letzterer meint, als er das Aufheben der Katze als Probe vorschlägt, das pflegten bei ihnen die „jungen Burschen“ (*ungir sveinar*) zu tun, und es gelte als nichts Besonderes.⁹⁶ Im Kampf gegen das Alter gelangt das jugendlich-ungestüme Heldentum an seine Grenzen. Doch Þórr kommt sozusagen mit einem blauen Knie davon, und auf Rache sinnend, streift er bald „wie ein junger Bursche“ (*svá sem ungr drengr*) durch Miðgarðr.⁹⁷ Anstatt also am Alter zugrunde zu gehen, wird er bald in alter Frische dem Ungeheuer wiederbegegnet und schließlich, am Ende der Zeiten, eine letzte heroische Großtat vollbringen, die ihm den Heldentod bringt: Im Ragnarøkk erschlägt er die Midgardschlange und stirbt kurz darauf an ihrem Gift.

⁹³ Gefragt, wie ihm seine Fahrt gelungen zu sein dünke und ob er auf jemand Mächtigeren gestoßen sei, resümiert Þórr: „dass er nicht sagen würde, dass er nicht große Schande erlitten habe bei ihrem Zusammentreffen“ (*at eigi mun hann þat segja at eigi hafi hann mikla ósoemð farit í þeira viðskiptum* – Faulkes [Hg.]: *Snorri Sturluson, Edda*, S. 41). – Vgl. auch: „Þórr loses. This fits the parodic nature of the expedition to visit Útgarðaloki, but it also changes Þórr from a superhuman hero to an Everyman figure who must bow the knee to old age however strong he is“ (McKinnell: *Meeting the Other*, S. 118).

⁹⁴ Schulz: *Riesen*, S. 62.

⁹⁵ Faulkes (Hg.): *Snorri Sturluson, Edda*, S. 39.

⁹⁶ Ebd., S. 41.

⁹⁷ Ebd., S. 44. Als klein und jung (*lítill ok ungmenni eitt*) wird er dann auch von Hymir, seinem nächsten riesischen Gegenspieler wahrgenommen (ebd.).

PERSPEKTIVIERUNGEN DES ALTERS IN DER LYRIK FRIEDERIKE MAYRÖCKERS

„Ich lebe ich schreibe“, heißt es in Friederike Mayröckers Prosawerk *mein Herz mein Zimmer mein Name* (1998).¹ Wie wohl kaum eine zweite Schriftstellerin der Gegenwart verkörperte die 1924 geborene und 2021 verstorbene Österreicherin eine Radikalität und Totalität des Schreibens in ihrem Lebensentwurf. Das Schreiben in ihrer legendären, mit Büchern und Papieren angefüllten Wohnung in Wien war ihr eine Lebensnotwendigkeit, tägliche Aufgabe und Begleitung. Die enge Verschränkung zwischen Leben und Literatur lassen Mayröckers Texte teilweise wie poetische Tagebuchnotizen wirken, die Eindrücke, Begegnungen und Elemente ihres Alltags und ihrer unmittelbaren Umgebung aufgreifen und in Literatur verwandeln.² Das Postulat und die konsequente Umsetzung des selbstgewählten Diktums ‚Ich lebe ich schreibe‘ über ein rund achtzig Jahre langes, produktives Schriftstellerinnendasein macht Mayröckers Texte im Hinblick auf autobiographisches Schreiben und Altersreflexionen überaus interessant. Denn spätestens seit den 1990er Jahren wurden Mayröckers Texte von ihrem Verlag und in der Rezeption als ‚Alterswerk‘ vermarktet und wahrgenommen. Das mag nicht nur am damaligen Alter der Schriftstellerin selbst liegen, sondern auch daran, dass in Mayröckers Veröffentlichungen der vergangenen dreißig Jahre das Thema Alter einen immer größeren Raum einnahm – so geht es etwa um Eindrücke von Arztbesuchen, Schilderungen körperlichen Verfalls, Krankheit, Angst vor Demenz, Zustände von Einsamkeit und Melancholie und nicht zuletzt um die Trauer um Mayröckers im Jahr 2000 verstorbenen Lebensgefährten Ernst Jandl.³

¹ Friederike Mayröcker: *mein Herz mein Zimmer mein Name*. Frankfurt/M. 1988. S. 33.

² Leonhard Herrmann, Silke Horstkotte: *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*. Stuttgart 2016. S. 185.

³ Zu diesem sogenannten ‚Alterswerk‘ zählen etwa die Prosatexte *Paloma* (2008), *ich bin in der anstalt. Fusznoten zu einem nichtgeschriebenen Werk* (2010), *Ich sitze nur GRAUSAM da* (2012), die Trilogie *études* (2013), *cahier* (2014) und *fleurs* (2016) sowie 2018 *Pathos und Schwalbe* und *da ich morgens und moosgrün. Ans Fenster trete* (2020). 2009 veröffentlichte Mayröcker zudem den Gedichtband *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif. Gedichte 2004–2009*. Zur Kritik am Begriff des ‚Alterswerks‘ bei Mayröcker siehe Elisabeth von Samsonow: „Medialität und Mädchen. Zu Friederike Mayröckers jüngeren Schriften“. In: Françoise Lartillot, Aurélie Le Née, Alfred Pfabigan (Hg.): „Einzelteile aller Menschengehirne“. *Subjekt und Subjektivität in Friederike Mayröckers (Spät-)Werk*. Bielefeld 2012. S. 47–56, hier S. 48.

Zum Tod von Friederike Mayröcker im Juni 2021 schrieb Iris Radisch in ihrem Nachruf für *Die Zeit*: „Das Alter, sagte sie, habe ihre Assoziationsräume nur noch erweitert. Das Altern hingegen hat sie gehasst“ – eine aufschlussreiche Differenzierung, die zuallererst wiederum Mayröckers Kunst betrifft und auch in ihrer Lyrik Ausdruck fand, als dem Forum, in dem sich die ‚erweiterten Assoziationsräume‘ materialisieren konnten.⁴ In diesem Sinne fokussiert der vorliegende Artikel die Potentiale, die das Alter für die Literatur mit sich bringt, und die spezifischen gerontopoetischen Möglichkeitsräume der Lyrik. Wie perspektiviert Mayröcker das Alter in ihrer Lyrik, und wie macht sie das Alter literarisch und poetologisch fruchtbar?

Inge Arteel und Eleonore De Filip haben kürzlich festgestellt, dass „viele Fragen zum Lyrischen bei Mayröcker [...] noch nicht beantwortet, oft noch gar nicht gestellt“ worden sind; gerade ihre jüngsten Veröffentlichungen sind literaturwissenschaftlich erst in Ansätzen erschlossen.⁵ Dies gilt umso mehr im Hinblick auf die Altersthematik, die insbesondere für Mayröckers Gedichtband *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif* von 2009 erst punktuell angesprochen worden ist.⁶ Vorliegender Artikel reagiert auf dieses Forschungsdesiderat und führt mit der Frage nach Perspektivierungen des Alters in Mayröckers Lyrik Alters- und Ego-Thematik zusammen.

Gegenstand der folgenden Analyse sind ausgewählte Gedichte aus den Bänden *Das besessene Alter* (1992), *Notizen auf einem Kamel* (1996) und *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif* (2009). In diesen Veröffentlichungen finden sich vermehrt poetische Reflexionen über fortschreitendes Alter und Altern, die für die Fragestellung nach Perspektivierungen des Alters relevant sind. Die paradigmatische Konzentration auf einige wenige ausgewählte Gedichte erlaubt ein *close reading*, das der Eigenart von Mayröckers antimimetischer, hochgradig verdichteter Literatur angemessen erscheint. Im Folgenden werde ich zunächst den Forschungsstand skizzieren und daraufhin anhand von zwei Gedichten exemplarisch beleuchten, welche Perspektivierungen des Alters Mayröcker in ihrer frühen Alterslyrik der 1980er und 1990er Jahre entwirft. Anschließend vertiefe ich diesen Komplex, indem ich den Fensterblick als charakteristische Perspektivierung von Mayröckers später Alterslyrik herausarbeite und aufzuzeigen versuche, welches poetologische Feld diese Perspektivierung eröffnet.

⁴ Iris Radisch: „Die Mystikerin der Freiheit. Der ‚Schreibfluss‘ ist das große Geheimnis von Friederike Mayröckers Kunst. Begegnungen mit der Bewohnerin einer Museumsinsel aus Papier“. In: *Die ZEIT*, 10.6.2021.

⁵ Inge Arteel, Eleonore De Filip: „Vorwort“. In: Dies. (Hg.): *Fragen zum Lyrischen in Friederike Mayröckers Poesie*. Stuttgart 2020. S. V–VI, hier S. V.

⁶ Vgl. etwa Barbara Thums: „„und immer noch voll Sehnsucht“. Figurationen des Idyllischen in Friederike Mayröckers Scardanelli“. In: Inge Arteel, Eleonore De Filip: *Fragen zum Lyrischen in Friederike Mayröckers Poesie*. Stuttgart 2020. S. 137–156, sowie Friederike Mayröcker: *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif. Gedichte 2004–2009*. Frankfurt/M. 2009.

ZUM STAND DER FORSCHUNG

Mayröckers ‚Altersprosa‘ und ihre ‚Alterslyrik‘ werden gemeinhin doppelt bestimmt, nämlich einerseits extratextuell über das Alter der Autorin und andererseits intratextuell über die Thematisierung des Alter(n)s in ihren Texten.⁷ Neben Fragen der Werkästhetik hat sich die Forschung unterschiedlichen Aspekten von Alter, Altern und autorschaftlichen Selbstentwürfen in Mayröckers Texten gewidmet – oft eher punktuell und im Kontext anderer Hauptfragestellungen.⁸ Hervorzuheben sind hier insbesondere ein Aufsatz von Edith Anna Kunz zu Zeitlichkeit, insbesondere zur Verschränkung von Todes- und Lebensdiskurs in den Prosawerken der 1980er und 1990er Jahre,⁹ ein Aufsatz von Daniela Strigl zur Alterslyrik im Gedichtband *Winterglück* (1986), ebenfalls mit Schwerpunkt auf der Todesthematik¹⁰ sowie ein Essay von Sibylle Cramer zu Zeitlichkeit und Subjektivität¹¹. Gleichzeitig wird in der Forschung immer wieder auch auf die Lebensfreude¹² in und ‚Jugendlich-

⁷ Vgl. etwa Daniela Strigl: „Winterglück und -unglück. Zur Alterslyrik Friederike Mayröckers, Ernst Jandls, Gerald Bisingers und Michael Guttenbrunnens“. In: Markus Knöfler, Peter Plener, Péter Zalán (Hg.): *Die Lebenden und die Toten. Beiträge zur österreichischen Gegenwartsliteratur*. Budapest 2000. S. 41–56, hier S. 42, sowie Edith Anna Kunz: „Bruch und Kontinuität. Zeitlichkeit in der Prosa Friederike Mayröckers“. In: Andreas Härter, Edith Anna Kunz, Heiner Weidmann (Hg.): *Dazwischen. Zum transitorischen Denken in Literatur- und Kulturwissenschaft*. Göttingen 2003. S. 157–172, hier S. 157. Vgl. auch Robert Gillett, der den Gedichtband *Notizen auf einem Kamel* (1996) als „an old woman’s book“ bezeichnet (Robert Gillett: „‚Lieber in Gedanken reisen‘: Some Notes on the Back of a Camel“. In: *Austrian Studies*. 12, 2004. S. 214–230, hier S. 222).

⁸ Während einige Rezipienten und Literaturwissenschaftler ein ‚Alterswerk‘ voraussetzen und darin bestimmte alterswerktypische Themen und Momente – etwa körperlichen Verfall, Melancholie und Rückschau, Gedanken an den Tod – wiedererkennen (vgl. etwa Herbert Fuchs: „Sprachmagie. Zu Friederike Mayröckers Alterswerk aus Anlass ihres 90. Geburtstags.“ In: *literaturkritik.de*, 8.12.2014. <https://literaturkritik.de/id/19794> [15.5.2021]), hat Schwieren zu Recht argumentiert, dass Mayröcker mit ihrer „ausufernden Praxis des Schreibens und deren gedächtnistheoretischer Konzeption gezielt“ gegen die Konzeption eines geschlossenen (Alters-)Werks anschreibe und sowohl Autor- als auch Werkbegriff „zur Disposition“ stelle (Alexander Schwieren: „‚Alterswerk‘ als Schicksal: Max Frisch, Friederike Mayröcker und die Poetologie des ‚Alters‘ in der neueren Literatur“. In: *Zeitschrift für Germanistik*. 2, 2012. S. 290–300, hier S. 292. Vgl. auch ders.: *Gerontographien. Eine Kulturgeschichte des Alterswerkbegriffs*. Berlin 2014. S. 376–389.) Zur Subjektproblematik siehe Inge Arteil: *gefaltet, entfaltet. Strategien der Subjektwerdung in Friederike Mayröckers Prosa 1988–1998*. Bielefeld 2007.

⁹ Kunz: „Bruch und Kontinuität“.

¹⁰ Strigl: „Winterglück und -unglück“.

¹¹ Sibylle Cramer: „Zeitlichkeit und Subjektivität. Zum Alterswerk von Friederike Mayröcker.“ In: *Manuskripte. Zeitschrift für Literatur, Kunst, Kritik*. 189–190, 2010. S. 38–42.

¹² Vgl. Fuchs: „Sprachmagie“, sowie Marcel Beyer, Gisela Lindemann, Björn Vedder: „Friederike Mayröcker“. In: *Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur*. <https://www.nachschlage.net/search/document?index=mol-16&id=16000000384&type=text/html&query.key=Fyz-JPiVV&template=/publikationen/klg/document.jsp&preview=> (15.9.2022).

keit¹³ von Mayröckers Texten hingewiesen: Elisabeth von Samsonow etwa sieht in Mayröcker eine *puella eterna*, deren Literatur immer aufs Neue „jung“, „frisch“ und „gegenwärtig“ wirke¹⁴. Auch das Schreiben über das Alter wird somit als Strategie sichtbar, „dem Alter als bloßes Verhängnis zu entgehen“ und „in der Sprache das Leben als Kunstwerk zu entwerfen“.¹⁵ Ähnlich deutet Barbara Thums in ihrem Artikel über den Fensterblick im *Scardanelli*-Zyklus (2009)¹⁶ Mayröckers Schreiben als „poetischen Akt der Verjüngung“¹⁷.

Vorliegender Beitrag baut auf den bisherigen Erkenntnissen der Forschung auf und erweitert diese in folgender Hinsicht: zum ersten durch die Konzentration auf Mayröckers Lyrik, die im Hinblick auf Altersfigurationen erst ansatzweise erforscht ist, zum zweiten im Hinblick auf den Untersuchungszeitraum, der sowohl die frühe Alterslyrik der 1980er und 1990er als auch die späte Alterslyrik der 2000er Jahre umfasst; zum dritten thematisch, indem der Fokus auf Zeitlichkeit und Todesdiskurs, der bisher in den einschlägigen Beiträgen dominiert, hin zur Diversität der Alters-Perspektivierungen in Mayröckers Lyrik geöffnet wird. Der Fokus auf die Perspektivierungen lenkt die Aufmerksamkeit auf die künstlerischen Verfahren, mit denen die Altersthematik gestaltet wird, und auf die sich daraus eröffnenden poetologischen Potentiale und ‚Assoziationsräume‘ des Alters. Im Folgenden wird argumentiert, dass Mayröckers Altersfigurationen als Element einer kontinuierlichen Ästhetisierung des Alltäglichen zu begreifen sind.

¹³ Vgl. dazu Georg Salzberger, der Jugendlichkeit und Alter auch als Mentalitäten sieht: „Nicht selten pflegen gerade Schriftsteller eine lebenslange Adoleszenz als Ideal, d. h. sie betrachten sich als Flaneure und ständig Übende, deren Verortung und Verantwortung im Leben nur oberflächlich ist. Kunst honoriert wohl auch diese Verweigerung, erwachsen zu werden. Das Warten vor dem Leben dient dann als Schutz vor dem Alter, immerhin ist es das intensivste Jugendsymbol“ (Georg Salzberger: *Literarische Altersreflexionen als Zugang zum subjektiven Erleben des Alters*. Köln 2002. S. 295).

¹⁴ Elisabeth von Samsonow: „Dies Ganze muss selig werden‘: Zu Friederike Mayröckers Bedeutung in der Gegenwart“. In: Alexandra Strohmaier (Hg.): *Buchstabendelirien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*. Bielefeld 2009. S. 33–49, hier S. 42–49. Vgl. auch dies.: „Medialität und Mädchen“, sowie Peter Pabisch: „Die jugendhafte Literatur der Friederike Mayröcker“. In: *Jahrbuch für internationale Germanistik*. 1, 2014. S. 121–132.

¹⁵ Von Samsonow: „Medialität und Mädchen“, S. 48.

¹⁶ 40 Gedichte, die unter dem Titel *Scardanelli* separat veröffentlicht und gleichzeitig auch in der Sammlung *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif* enthalten sind (Friederike Mayröcker: *Scardanelli*. Frankfurt/M. 2009).

¹⁷ Thums: „und immer noch voll Sehnsucht“, S. 155.

DOPPELPERSPEKTIVIERUNG: REPRODUKTION

Der Titel des Gedichtbands *Das besessene Alter* von 1992 ist programmatisch in seiner Doppeldeutigkeit: Es geht um ein Alter, das besessen *ist*, und ein Alter, das besessen *wird*.¹⁸ Wie Wendelin Schmidt-Dengler konstatiert, lassen sich viele der darin versammelten Gedichte „mit der Biographie in Verbindung bringen, aber diese Texte sind – wie die Autorin selbst einmal in einem Prosa-werk formuliert hat – keine Autobiographie und dennoch authentisch.“¹⁹ Oft-mals handelt es sich um Gelegenheitsgedichte, etwa wenn ein Arztbesuch zum lyrischen Schreibenanlass gerät:

Ultraschall

einhängen Traum
bei Süßgesundheit
Gemütsverschattung (Genital-)
das Menschenknacken
und zeigt auf Armbanduhr, im Supermarkt, auf
ihre Armbanduhr, wischt dann den Ärmel hoch und zeigt auf
ihrer Armbanduhr die Zeit dem vor ihr Wartenden
so aufgerauht die Seele von der Reise
der unberechenbare Mensch
das alte Paar mit Einkaufswägelchen
so nebeneinander gehend, *luchsend*
und lachend so ganz geschwisterlich
wie einst mit Kinderwagen (Doppelkind)
wie einst mit Kinderwagen
flanierend die Allee hinunter, in
jungen Tagen mit dem Doppelkind dies
Herz- und Eingeweid die blasse
Peristaltik: ich habe alles auf dem Monitor gesehen, ich habe
mein Innerstes gesehen, in meinem
*pausenlosen Innenkörper*²⁰

¹⁸ Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler: „Aber damals auf silbernen Schienen der Horizont“. [Zu *Das besessene Alter*]. In: Gerhard Melzer, Stefan Schwar (Hg.): *Friederike Mayröcker*. Graz, Wien 1999. S. 206–208, hier S. 206, und Cramer: „Zeitlichkeit und Subjektivität“, S. 38.

¹⁹ Schmidt-Dengler: „Aber damals auf silbernen Schienen der Horizont“, S. 206.

²⁰ Friederike Mayröcker: *Gesammelte Gedichte. 1939–2003*. Hg. v. Marcel Beyer. Frankfurt/M. 2004. S. 515; kursiv i. O. Laut dieser Ausgabe ist das Gedicht „Ultraschall“ am 8.3.1989 entstanden (vgl. ebd., S. 841).

„Ultraschall“ – Titel und Schluss des Gedichts deuten eine medizinische Untersuchung an: Ultraschall ist ein bildgebendes Verfahren, mit dem das Innere etwa des Bauchraums als Schwarz-Weiß-Aufnahme auf einem Monitor visualisiert werden kann. Auf einer abstrakteren Ebene ist damit zugleich die Abbildungsfunktion aufgerufen, genauer gesagt das übergeordnete Thema der *Reproduktion*, das hier ganz offensichtlich der assoziative Ausgangspunkt des Schreib- und Imaginationsprozesses ist. Neben das Sehen („auf dem Monitor gesehen“) tritt synästhetisch das Hören als wichtige Sinneswahrnehmung für dieses Gedicht hinzu – darauf verweist bereits der Titel „Ultraschall“²¹. Das Gedicht schildert einen Strom von Sinneswahrnehmungen und Gedanken, die sich bei der Untersuchung einstellen. In einem für Mayröckers Lyrik „typisch retardierende[n] Verfahren“ tritt das lyrische Ich als Sprecher erst ganz am Ende des Gedichtes in Erscheinung.²² Der medizinische Fachbegriff ‚Peristaltik‘ – also der Muskeltätigkeit von Organen, etwa des Magens, Darms oder des Herzens – verleiht dem Gedicht eine medizinische Aura und klangliche Exotik und lässt zugleich im Vagen, was genau hier untersucht wird. Das Gedicht konstituiert sich stattdessen durch eine Überblendung verschiedener Bilder und Klänge: Die konkrete Untersuchungssituation und das Bild der ‚Peristaltik‘ auf dem Monitor lösen eine Kette von Traum- und Erinnerungsbildern aus, die sich über das konkret Gesehene legen und assoziativ mit dem Kerngedanken der Reproduktion verbunden sind.

Auffällig ist der konstitutive Fokus auf die Zeitlichkeit. Das ‚Menschenknacken‘ evoziert den Herzschlag als somatisches Indiz jeglichen Lebens, aber auch das Ticken einer Uhr – ebenso wie das Zeigen auf die Armbanduhr das Vergehen von Zeit und Vorstellungen von Ungeduld und Eile hervorruft. Dies bezieht sich nicht nur auf die konkrete Situation im Supermarkt, sondern greift assoziativ auch in den Vorstellungsbereich einer tickenden biologischen Uhr über – die Bemessenheit der reproduktiven Phase. Alter wird hier doppelt perspektiviert: Das Gedicht schafft eine assoziative Verbindung zwischen Alter und Jugend, indem es das Bild des alten Paares mit Einkaufswägelchen im Supermarkt mit dem Bild des jungen Paares mit Kinderwagen überblendet. Im Kompositum ‚Doppelkind‘ verdichten sich zugleich die Vorstellung des alternden Paares als Geschwisterpaar („geschwisterlich“), das sich kindlich heiter benimmt („luchsend lachend“) und die Vorstellung von Zwillingen im Kinderwagen. Zudem ruft ‚Doppelkind‘ primär die phonetische Assoziation ‚Doppelkinn‘ auf, eine implizite Evokation des alternden Körpers – die Klang-

²¹ Kursiv J. S.

²² Luigi Reitani: „Verwandlungen und Fragmente. Zur späten Lyrik Friederike Mayröckers.“ In: Klaus Kastberger, Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.): *In Böen wechselt mein Sinn. Zu Friederike Mayröckers Literatur*. Wien 1996. S. 53–68, hier S. 56.

struktur des bekannten Wortes wird aufgegriffen und dann abgewandelt. Der Klang steuert hier die Bildlichkeit, sodass ein Vexierbild zwischen Jung und Alt entsteht.

Der Gedanke der Reproduktion steuert auch die folgenden Assoziationsketten: Das Bild auf dem Monitor und die dabei vernommenen Geräusche – ‚Menschenknacken‘ lässt sowohl an das Hören des Herzschlags denken als auch an ‚Menschenknochen‘, etwa eines Fötus im Uterus – lösen einen Erinnerungsprozess aus. Dabei geraten gleich zu Beginn des Gedichts ‚süszgesundheit‘ und ‚Gemütsverschattung (Genital-)‘ in ein Spannungsverhältnis: Spielt ‚süszgesundheit‘ auf die Zeit an, in welcher der Körper noch fruchtbar war und Kinder austragen konnte, sich also in der reproduktiven Phase befand? Die ‚Gemütsverschattung (Genital-)‘ und später die ‚aufgerauhte Seele‘ sprechen eine Angegriffenheit an, die mit Sexualität und Reproduktionsfähigkeit zu tun haben mag. Kommt hier unterschwellig eine Traurigkeit darüber zum Ausdruck, dass der gealterte Körper kein Kind mehr gebären kann? Im Kompositum ‚Doppelkind‘ mag im Kontext einer Ultraschalluntersuchung auch die Vorstellung von ‚Doppler-Ultraschall‘ mitschwingen – eine Untersuchungsmethode, die häufig bei Schwangeren zum Einsatz kommt und die somit wiederum das unterschwellige Gefühl der Melancholie über das Ende des fruchtbaren Lebensalters berührt.²³ Die Reflexion über die Frage der Kinderlosigkeit findet sich jedenfalls auch in zahlreichen anderen Gedichten Mayröckers wieder.²⁴

Erinnerung und *Retrospektion* spielen traditionellerweise in Altersliteratur eine konstitutive Rolle.²⁵ Eine solche Perspektivierung des Alters durch Zeitreflexion und Blick zurück in die Vergangenheit gestaltet Mayröcker in Form eines traumgleichen Erinnerungsbildes. Die Zeile ‚so aufgerauht die Seele von der Reise‘ spielt auf den klassischen Topos der *navigatio vitae*, die Vorstellung vom Leben als Reise an. Setzt man voraus, das lyrische Ich sei weiblich, so spielt der Vers ‚Gemütsverschattung (Genital-)‘ also möglicherweise auf die Melancholie der Frau an, die keine Kinder mehr bekommen kann, bei der also nicht (mehr) die Gebärmutter mittels Ultraschall untersucht wird, sondern andere Organe, etwa Verdauungsorgane – diese Vorstellung stellt sich zumin-

²³ Der Doppler-Ultraschall ist eine Methode, mittels derer Geschwindigkeit und Richtung von fließendem Blut in Arterien und Venen gemessen werden kann.

²⁴ Vgl. etwa das Gedicht „Lebenslauf“ aus dem Jahr 2003, das Marcel Beyer aus dem Typoskript in die von ihm herausgegebene Ausgabe der Gedichte Friederike Mayröckers aufgenommen hat (Mayröcker: *Gesammelte Gedichte*, S. 778f.). Vgl. dazu Beyer et al.: „Mayröcker [beklagt] wiederholt (im Text und in Interviews), kein Kind zu haben, und erklärt, sie habe sich zwischen einem Kind und ihrem Werk entscheiden müssen und sich für das Dichten entschieden.“ (Beyer, Lindemann, Vedder: „Friederike Mayröcker“).

²⁵ Vgl. Stuart Taberner: *Aging and Old-Age Style in Günter Grass, Ruth Klüger, Christa Wolf, and Martin Walser. The Mannerism of a Late Period*. Rochester/N. Y. 2013. S. 15.

dest über die evozierten Begriffe aus der Sphäre des Konsums bzw. des Merkantilen wie ‚Supermarkt‘ oder ‚Einkaufswagen‘ ein. Das Gedicht endet mit der Zeile ‚pausenloser Innenkörper‘, was zum einen konkret auf die Bewegung der Organe (die Peristaltik) im Körper rekurriert, zum anderen noch einmal die Rastlosigkeit – oder ‚Besessenheit‘ – unterstreicht, mit der hier gelebt und gedichtet wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Text „Ultraschall“ sich assoziativ um die Idee von Reproduktion entfaltet, in der intendierten Mehrdeutigkeit von medizinisch-bildgebenden, künstlerischen und biologischen Prozessen. Zudem entwickelt das Gedicht in poetischen Bildern Perspektiven auf das (weibliche) Altern: retrospektive Perspektivierungen eines gelebten Lebens mit seinen hypothetischen Möglichkeitsräumen von Partner- und Elternschaft. Durch die Überblendung von Alter und Jugend in traumgleichen Erinnerungsbildern perspektiviert Mayröcker das Alter doppelt. Dabei spielen der autobiographische Aspekt, der lebensweltliche Erfahrungshintergrund und die konkrete Alltagssituation (hier: der Arztbesuch) im Rahmen von Mayröckers antimimetischem Literaturkonzept nur die Rolle von Materiallieferanten. So realistisch einzelne Details in Mayröckers Texten wirken mögen, so wenig ist ihre Literatur traditionellen Konzepten von Realismus, Narration oder Story verpflichtet. Vielmehr steuern oftmals klangliche, rhythmische und inhaltliche Assoziationen den spezifischen Textfluss von Mayröckers Gedichten, die somit als kontinuierlicher Strom von Bewusstseinsinhalten und Sinneseindrücken in Erscheinung treten.²⁶ In dem poetologischen Text *Mail Art* beschreibt Mayröcker ihr poetisches Verfahren als eine Anreicherung von ursprünglichen „Erinnerungsbildern“ mit „außerpersönlichen Elementen“:

Bei solchen Anreicherungen spielen Intuition, aber auch die Einbeziehung von vorfabriziertem Sprachmaterial, fiktiven Zitaten, Elementen der Außenwelt (visuellen, akustischen Bausteinen), eine maßgebliche Rolle. Die *Welt-Splitter* werden konserviert und während der Arbeit homogenisierend eingebracht.²⁷

Diese Technik geht unter anderem auf Sigmund Freuds Gedächtnistheorie und seine Idee der ‚Erinnerungsspur‘ zurück,²⁸ zugleich verweist diese poetologische Aussage aber auch auf Mayröckers literarische Bezüge zu Strömun-

²⁶ Vgl. Jutta Schloon: „Image and Word in Postmodern Poetry: Friederike Mayröcker’s *BROTWOLKE*“. In: Jørgen Bakke, Jens Eike Schnall, Rasmus Slaatelid, Synne Ytre Arne (Hg.): *Writing the Image, Showing the Word: Agency and Knowledge in Texts on Images*. *Open Cultural Studies* 6, 2022. S. 1–11.

²⁷ Friederike Mayröcker: *Magische Blätter*. I–V. Frankfurt/M. 2001. S. 10.

²⁸ Schwieren: „„Alterswerk‘ als Schicksal“, S. 298.

gen wie Dadaismus und Surrealismus.²⁹ In jedem Fall wird deutlich, dass Mayröckers Literatur sich zur Wirklichkeit eklektisch verhält: Die Wirklichkeit wird stets literarisch überformt und mit anderer Dichtung und Kunst in Verbindung gesetzt. Es handelt sich um eine totale Anverwandlung und Einverleibung verschiedener Materialientypen, die zum Teil so stark verändert werden, dass das einzelne zugrundeliegende Element nicht mehr erkennbar ist. Im Falle von *Ultraschall* stellt ein Arztbesuch die ‚visuellen, akustischen Bausteine‘ bereit, welche die ursprünglichen ‚Erinnerungsbilder‘ anreichern.

RÄUMLICHE UND GENERATIONELLE PERSPEKTIVIERUNGEN DES ALTERS

In Bezug auf die Altersthematik sind Kinder und Eltern traditionellerweise Spiegelfiguren: In der Generationenfolge sind die Kinder ein Spiegel der eigenen Vergangenheit, denn sie erinnern den Erwachsenen an die eigene (vergangene) Kindheit. Eltern hingegen sind ein Spiegel der eigenen Zukunft, denn sie erlauben einen Blick darauf, wie man selbst als älterer Mensch sein könnte. Diese Gedankenfigur ist implizit auch in den Mayröckers lyrischen Altersfigurationen wirksam. Während „Ultraschall“ zumindest assoziativ die Frage von Elternschaft bzw. Kinderlosigkeit mitreflektiert, finden sich in Mayröckers Œuvre auch zahllose Gedichte, welche die umgekehrte Perspektive beleuchten: Perspektivierungen des Alters im Generationenverhältnis von Tochter zu Mutter – wiederum genuin weibliche Perspektivierungen. Die Figur der Mutter taucht in vielen Gedichten und Prosatexten Mayröckers auf und ist gerade im Hinblick auf die Altersthematik eine zentrale Bezugsgröße.³⁰ „Mutter: sie hat / mir (ja) alles vorgelebt, sie hat mir (ja) alles vorgestoben“, heißt es etwa in dem Gedicht „Animiertheit und Batterie (der Seele)“.³¹ Wie Inge Arteil festgestellt hat, ermöglicht es die „komplexe, von Spiegelung und Wiederholung geprägte Beziehung zwischen der Ich- und der Mutter-Figur [...], dass sich das Ich in seinem Kontakt mit der alten Mutter auf den eigenen Tod vorbereiten, sich sozusagen in das Alter und das Sterben einüben kann“.³² Die Figur der Mutter erlaubt darüber hinaus noch andere intri-

²⁹ Vgl. dazu Beyer, Lindemann, Vedder: „Friederike Mayröcker“.

³⁰ Vgl. Beyer, Lindemann, Vedder: „Friederike Mayröcker“: „Da ist die Figur der hilfe- und gesellschaftsbedürftigen Mutter, für die sich die Erzählerin verantwortlich fühlt [...]. Einerseits fordert die Verantwortung für die Mutter Kraft und Zeit auf Kosten der Schreibearbeit – andererseits ist eben diese Figur seit „Reise durch die Nacht“ (1984) zu einem Fixpunkt in Mayröckers langer Prosa geworden, deren Reflexionen, Beobachtungen, Erinnerungen und Traumbeschreibungen den Text speisen.“

³¹ Mayröcker: *Gesammelte Gedichte*, S. 645.

³² Arteil bezieht sich hier auf den Roman *mein herz mein zimmer mein name*. Inge Arteil: *Friederike Mayröcker*. Hannover 2012. S. 86.

kate Perspektivierungen des Alters und der damit verbundenen Emotionen, wie ich anhand des folgenden Gedichts aus dem 1996 erschienenen Gedichtband *Notizen auf deinem Kamel* aufzeigen möchte:

Mutters Hostienblatt Mutters Seehöhe / vernichtende Selbstanklage

1 Kerbtier: Kern einer Zitrusfrucht so
kükenhaft bleich und gestaucht: geknickt, zur Seite
geknickt, auf den Linnenboden geknickt auch Linoleum
abgewinkelt während des Hinschlagens, honigträufelnd ihr Mund
Mutters Horn- oder Honigbrille im Stürzen weg-
geschleudert, neben dem Ascheneimer, IM KABINETT.
Alles verrottet verschleudert verdammt, auf den Arm gestützt
im Liegen, während sie liegt auf dem Bretterboden, mich
anblickt. Ich weinte nicht sie so hilflos zu sehen ich
wusste nicht was zu tun sei, und statt hinzuknien zu ihr
mich hinzukauern zu ihr um in gleicher Position –
statt mich niederzukauern, ihr Trostwerte zuzuflüstern sie
zu umarmen, trat ich BEINAHE UNGERÜHRT BEINAHE VERÄRGERT
zum Tisch und rief eine Freundin an: *komm rasch Mutter wieder gestürzt*.³³

Das Gedicht liefert zunächst eine ausführliche Beschreibung einer Szenerie, wechselt dann in die Gefühlsperspektive des lyrischen Ichs, der Betrachterin der Szenerie, und läuft erst am Ende auf die Auflösung im letzten Vers zu – wie eine Art Pointe oder die Auflösung eines Rätsels. Denn erst durch den letzten Satz erschließt sich die zuvor beschriebene Szenerie: Die altersschwache Mutter ist zuhause gestürzt und liegt am Boden, die Tochter steht hilflos daneben und ruft eine Freundin zu Hilfe, anstatt selbst aktiv zu werden.³⁴ Wie der Gedichttitel „vernichtende Selbstanklage“ indiziert, wirft sich das lyrische Ich selbst seine Hilflosigkeit angesichts dieser Situation, vor allem aber die Gefühle von Gleichgültigkeit und Aggression vor (,BEINAHE UNGERÜHRT BEINAHE VERÄRGERT‘). Wie Robert Gillett bemerkt hat, ist es die Hilflosigkeit, die Mutter und Tochter in diesem Moment eint.³⁵

Zuerst werden poetische Bilder entworfen, die Vorstellung eines Insekts (,Kerbtiers‘), vielleicht einer Biene (Honig träufelt aus dem ‚Mund‘; auch ‚Honigbrille‘ – über die Farbe, den Klang und die Alliteration mit einer ‚Horn-

³³ Mayröcker: *Gesammelte Gedichte*, S. 626. Laut Anhang ist dieses Gedicht mit 21.2.1995/18.1.1996 datiert (ebd., S. 847).

³⁴ Gillett spricht hier von einem ‚virtuellen Telegramm‘ (Gillett: „Lieber in Gedanken reisen“, S. 222).

³⁵ Gillett sieht in der Hilflosigkeit auch eine Alterserscheinung: „[...] the sense of helplessness is linked with advancing age“ (ebd.).

brille' assoziiert). Es sind Bilder des Verfalls, des Unrats, Schmutzes auf dem Boden: Zitruskern, Ascheimer, ‚alles verottet‘. Die Ortsangabe ‚IM KABINETT‘ bezeichnet zunächst ein kleines Zimmer innerhalb einer Wohnung, erweckt aber zugleich die Vorstellung von einem Naturalienkabinett, in dem Insekten oder tote Tiere ausgestellt werden. Mit dem Insekt und dem Kern einer Zitrusfrucht sind zwei Dinge benannt, die unliebsam sind, auf dem Boden herumkrabbeln oder stören, wie etwa der bittere Kern in der Zitrusfrucht. Die Bildwelten von Ungeziefer und Unrat degradieren die Mutter zum Insekt, reduzieren sie auf etwas Biologisch-Kreatürliches. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass das deiktische Personalpronomen ‚sie‘ erst in Vers 8 zum ersten Mal genannt wird: Die Blickrichtung und damit Leserlenkung folgen der Perspektive der Tochter als lyrischer Sprecher-Instanz und sind so angelegt, dass man erst einmal nur den Unrat sieht und dann inmitten des Unrats irgendwann den Menschen. Ebenso spät, d. h. in Vers 9, tritt das lyrische Ich in Erscheinung.³⁶

Neben diesen *vanitas*-Bildwelten ist die Betonung des ‚Geknickten‘ (in den Versen 2 und 3) und der Horizontalen auffallend: Das ‚Kerbtier‘ ist hier ein ‚geknickter‘ Mensch, der abgewinkelt auf dem Boden liegt. Das buchstäblich ‚Geknickte‘ lässt zudem an ein übertragenes Geknickt-Sein, etwa ein geknicktes Selbstbewusstsein oder geknickte Würde denken, und im aufgerufenen biologischen Assoziationsfeld auch an einen geknickten Halm oder eine geknickte Staude. Alter wird somit räumlich perspektiviert, als Wechsel von der Vertikalen in die Horizontale. Eine solche Konnotation von Alter und Horizontalem findet sich in mehreren von Mayröckers Gedichten – der aufrechte Mensch wird im Alter geknickt wie ein Halm, stürzt, fällt oder liegt am Boden.³⁷ In diesem Sinne sieht Marcel Beyer „Abwärtsbewegungen“ in Mayröckers Texten als „Bewegungen auf ein Ende [der geltenden] Ordnung hin: In den Umkreisen von Niedergeschlagenheit, Zugrundegehen und Untergang geben sie Verletzungen, Altern, Vergänglichkeitsbewußtsein und Todesahnung eine Richtung.“³⁸ Damit greift Mayröcker implizit auf Verfallsnarrative zurück, die typischerweise mit Altersdiskursen verbunden sind.³⁹ Der alte

³⁶ Hier ist, wie in „Ultraschall“, abermals das von Reitani beobachtete „retardierende Verfahren“ angewandt (Reitani: „Verwandlungen und Fragmente“, S. 56).

³⁷ Vgl. etwa die Gedichte „als ich stürzte und im Stürzen die Empfindung ES IST NICHT MEHR“ (Mayröcker: *Gesammelte Gedichte*, S. 659), „Bad Elster, Erinnerung und Vorblick“ (ebd., S. 437) und „ins offene Meer“ (ebd., S. 661–662).

³⁸ Marcel Beyer: „Übergänge zum Mannesalter, in *Arbeiten Friederike Mayröckers*“. In: Gerhard Melzer, Stefan Schwar (Hg.): *Friederike Mayröcker*. Graz, Wien 1999. S. 126–148, hier S. 137–138.

³⁹ Vgl. dazu Henriette Herwig: „Literarische Alterskonstruktionen als Medium der Erinnerung und der Reflexion epochalen Wandels“. In: Andrea von Hülsen-Esch (Hg.): *Alter(n) neu denken. Konzepte für eine neue Alter(n)skultur*. Bielefeld 2015. S. 41–70, hier S. 42.

Mensch gerät von der Vertikalen – dem aufrechten Stehen und Gehen – zusehends in die Horizontale, ins Liegen und Geknicktsein. Auch die „Seehöhe“ im Gedichttitel weist als Horizontlinie des Meeres auf das Flache, Horizontale hin.

Klanglich betont „Seehöhe“ zugleich die Bedeutung des Blickens und Anblickens, der Perspektive, der Blickrichtung („Sehhöhe“). „Mutters Seehöhe“ bezeichnet auch den Blick der Mutter vom Boden herauf auf die Tochter, das lyrische Ich: ‚während sie liegt auf dem Bretterboden, mich anblickt‘. Das lyrische Ich begibt sich jedoch nicht in die Horizontale, nicht auf die gleiche (Augen-)Höhe, beugt sich nicht zur Mutter herab. Diese Tatsache heben die anderen Bestandteile des Gedichttitels „Mutters Hostienblatt Mutters Seehöhe / vernichtende Selbstanklage“ hervor. Das Gedicht bewegt sich in der Ambivalenz zwischen literarischer Enthumanisierung der Mutter, die im ersten, wütenden Affekt als Insekt imaginiert wird, und der sich anschließenden „Selbstanklage“ des lyrischen Ichs, dem Schuldgefühl über die eigene Herz- und Hilflosigkeit angesichts der misslichen Situation der Mutter. In diesem Sinne evokiert das „Hostienblatt“ religiöse Vorstellungen von Opfer – im Gedicht die Opferrolle der Mutter –, aber auch Vergeltung: Als „Hostienblatt“ verkörpert der von der Tochter geschriebene Text eine Art Vergeltung des Unrechts, das die Tochter der Mutter durch ihre Gleichgültigkeit und Wut gedanklich angetan hat. Das „blatt“ ist dabei in materiell-autoreferentiellem Gestus ganz konkret die Manuskriptseite des Gedichts selbst. Das Gedicht endet mit einem Hilferuf des lyrischen Ichs („komm rasch“), der sich an eine abwesende dritte Person richtet.⁴⁰ Diese Adressierung nach außen zeigt abermals die eigene Hilflosigkeit des lyrischen Ichs an, das die Situation aus eigenen Kräften nicht meistern kann. Zugleich wird dadurch die kommunikative Situation des Gedichts geöffnet und die Passivität der Beobachterposition überwunden – charakteristischerweise gerade in einem Akt sprachlichen Handelns. Das Sprechen im Gedicht und das Schreiben des Gedichts dienen hier als Bewältigungsstrategien im Umgang mit der Hilfsbedürftigkeit im Alter. Gleichzeitig wird das Leben der Mutter zu Kunst: Zum Insekt verwandelt erscheint sie als Objekt, das in der Mayröcker’schen Wunderkammer ausgestellt wird, und die Metamorphose steht sinnbildlich für den Alterungsprozess. Die generationellen und räumlichen Perspektivierungen des Alters sind somit Teil von Mayröckers kontinuierlicher Literarisierung des Alltags.

⁴⁰ Zu solchen dialogischen Elementen in Mayröckers Lyrik siehe Inge Arteel: „Konstellationen des Stimmhaften und der Anrede in Mayröckers Lyrik“. In: Dies., Eleonore De Felip (Hg.): *Fragen zum Lyrischen in Friederike Mayröckers Poesie*. Stuttgart 2020. S. 17–34.

PERSPEKTIVVERENGUNG: FENSTERBLICKE UND IHR POETOLOGISCHES POTENTIAL

Insbesondere in Mayröckers letztem Gedichtband *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif* (2009),⁴¹ in dem sämtliche Gedichte aus den Jahren 2004 bis 2009 versammelt sind und der als „Quintessenz‘ der Mayröcker’schen Poetik“ angesehen wird,⁴² zeigt sich eine spezifische Perspektivierung des Alters, die durch Verengung auf eine Beobachterrolle gekennzeichnet ist. Wie Edith Anna Kunz für Mayröckers späte Prosa herausgearbeitet hat, beschränkt sich der Lebensradius der Ich-Erzählerin mehr und mehr auf ihr Zimmer – Mayröcker selbst spricht von einer „GARDINENEXISTENZ“.⁴³ In diesem Kontext beobachtet Sibylle Cramer: „Mit den Jahren verstärkt sich der Zug ins Immaterielle, Ungegenständliche, die Bedeutung von Imagination, Erinnerung, melancholisch sich verdunkelnden Stimmungslagen gegenüber der von Wahrnehmung und Erfahrung.“⁴⁴ Diese Verengung der Perspektive auf die Beobachterrolle materialisiert sich idealtypisch im Motiv des Blicks aus dem Fenster, des Blicks von innen nach außen. Dieses Motiv begegnet in *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif* in zahlreichen Varianten; teilweise figuriert es in offensichtlichlicher Form, teilweise ist es in komplexere intertextuelle und intermediale Kompositionen eingebunden. Die verengte ‚Gardinenperspektive‘ ist als notwendige Konsequenz des Alters zugleich ein Alterszustand und ein Umstand, der Mayröckers Poetologie betrifft. Im Folgenden werde ich zeigen, welches poetologische Feld der Blick aus dem Fenster eröffnet.

Das Fenster ist zunächst der Ort der Inspiration, des poetischen *Einfalls* – oder aber der Ort des ausbleibenden Einfalls, wie etwa im folgenden Gedicht, das den Fensterblick explizit mit der Altersthematik verbindet:

die Farbe Grau

und holprigstes Gedicht
an diesem grauen Morgen durchs
Fenster blickt der graue Horizont, ich
sitze grau im Streckfauteuil und denke graue
Zeit. Mein Mut ist grau und alt ich
rufe meinen Bruder
2.2.05 (*dieses Jäckchen*, S. 44)

⁴¹ Mayröcker: *dieses Jäckchen (nämlich) des Vogel Greif*. Zitate werden im Folgenden im Fließtext nachgewiesen.

⁴² Arteel, De Felip: „Vorwort“, S. IX.

⁴³ Kunz: „Bruch und Kontinuität“, S. 158–159.

⁴⁴ Cramer: „Zeitlichkeit und Subjektivität“, S. 41.

Das Gedicht spielt mit der romantischen Tradition des Fensterblicks – statt der romantischen Sehnsuchtsfarbe ‚Blau‘ figuriert hier jedoch die Nichtfarbe ‚Grau‘, sozusagen ein Reim auf das unterliegend mitzudenkende ‚Blau‘. Das ‚Grau‘ des Himmels greift auf die Gemütslage des lyrischen Ichs über und gibt eine melancholische Grundstimmung vor, die mit dem Gedanken an mangelnde schöpferische Tatkraft (‚holprigstes Gedicht‘), Qual (das österreichische Wort für Sessel, ‚Streckfauteuil‘ kann in diesem Kontext mit ‚Streckbank‘ assoziiert werden) und Alter (‚graue / Zeit. Mein Mut ist grau und alt‘) verbunden ist.⁴⁵ Thematisch und motivisch erinnert das Gedicht damit wohl nicht zufällig an Charles Baudelaires ikonisches Depressionsgedicht *Spleen* (1857), in dem der Himmel wie ein schwerer (Sarg-)Deckel auf dem Gemüt des lyrischen Ichs lastet.⁴⁶ In Mayröckers Gedicht ist das Fenster keine Öffnung zur Welt, sondern markiert die Trennung vom Außen, so dass eine Analogie zum in *Spleen* artikulierten Gefühl des Gefangenseins naheliegt. Im auf diese Weise assoziativ mit einem Verließ (‚Streckfauteil‘) imaginierten Innenraum ist das lyrische Ich ganz auf sich selbst zurückgeworfen. Aufschlussreich ist dabei die invertierte Perspektive: Statt dass das lyrische Ich selbst aus dem Fenster blickt, schaut der personifizierte ‚graue Horizont‘ ins Zimmer hinein. Die Syntax lässt es zu, dass es auch ‚das holprigste Gedicht‘ sein kann, das durch das Fenster hineinblickt.⁴⁷ Daraus erschließt sich eine poetologische Dimension: Der ‚graue Horizont‘ symbolisiert die mangelnde Inspiration, den fehlenden (Licht-)Einfall – folgerichtig entsteht an diesem Tag lediglich das ‚holprigste Gedicht‘. Die Schlussverse ‚ich / rufe meinen Bruder‘ wirken wie ein Hilferuf und Kontaktwunsch und bekräftigen wiederum das charakteristische dialogische Moment von Mayröckers Dichtung.⁴⁸

⁴⁵ Die Farben grau und weiß sowie die Jahreszeit des Winters werden traditionell mit (hohem) Alter verbunden; Margery Vibe Skagen weist darauf hin, dass diese Topik auf die antike Humoralpathologie zurückgeht, welche dem hohen Alter Lebenssäfte kalter Qualität zuschrieb, namentlich Melancholie und Phlegma (vgl. Margery Vibe Skagen: „How Can Literary Studies Contribute to a Cultural History of Ageing?“. In: Dies. (Hg.): *Cultural Histories of Ageing. Myths, Plots and Metaphors of the Senescent Self*. London 2021. S. 1–20, hier S. 7).

⁴⁶ Vgl. die erste Strophe von *Spleen*: „Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l’esprit gémissant en proie aux longs ennuis, / Et que de l’horizon embrassant tout le cercle / Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits“ (Charles Baudelaire: *Les fleurs du mal*. Édition de 1861. Hg. von Claude Pichois. Paris 1996. S. 106.)

⁴⁷ Hier entstehen durch die Syntax mehrfach- oder zumindest doppeldeutig lesbare Stellen: Das Gedicht schaut von innen durch das Fenster, oder eben der Horizont von außen. Ebenso können sowohl der ‚Mut‘ als auch das ‚Ich‘ ‚grau‘ sein.

⁴⁸ In vielen Gedichten dieses Bandes werden Stimm- und Korrespondenzfragmente von Freunden in die eigene Wohnung hineingeholt, oft in Form von Telefonaten und Briefen. Vgl. dazu Arteil: „Konstellationen des Stimmhaften und der Anrede in Mayröckers Lyrik“.

Des Weiteren dient das Fenster als Rahmen, hinter dem die Welt als Kunstwerk erscheint. Die Konstellation von Beobachten und Beobachtetwerden sowie das Motiv des Fensterblicks erfahren in folgendem Gedicht eine weitere Potenzierung, indem gleich zwei Fenster figurieren und die Perspektive durch mehrere Dimensionen von Vorder- und Hintergrund entwickelt wird:

der weisse Flockenwirbel: Knospe des Fensters vis à vis
die rote Knospe gelbe Tüte weisses Porzellan, der graue Vorhang
staubig und gebauscht im Hintergrund. Bin in der Tube meiner
Krankheit – weisse Wolle vor dem Fenster, das Fenster mit
den roten Kirschen, das Fenster mit dem Heiligenschein,
Henri Matisse' La Musique klassische Blumenzier / das ist
der Mohn der Zeit. Von Rhododendron Knospen erdolcht, in
Rhododendron Knospen ertrunken . . . *des Todes*

Blitzhotel

5.3.06 (*dieses Jäckchen*, S. 133)

Das Fenster symbolisiert klassischerweise den eigenen *visus*, den Blick auf die Welt; das Fenster ‚vis à vis‘ beinhaltet buchstäblich auch die umgekehrte Option: dass man durch das Fenster auch angeschaut werden kann, deutlicher noch als im vorigen Gedicht. In der Konstellation von eigenem Fenster und Fenster vis à vis wird der Blick aus sich heraus und auf sich zurück metaphorisch. Das Fenster vis à vis stellt zugleich die Rahmung für eine ‚rote Knospe gelbe Tüte weisses Porzellan‘ vor einem ‚staubigen und grauen Vorhang‘ dar – die Gegenstände auf der Fensterbank erscheinen durch diese Art der Betrachtung und der Rahmung wie ein gemaltes Bild, ein Stilleben. Das Gedicht entwirft eine mehrschichtige Perspektivität von Vorder- und Hintergrund: Die erste Schicht sind die Schneeflocken vor dem Fenster, dann folgt das Fenster vis à vis, dann die Gegenstände auf der Fensterbank und als Hintergrund der Vorhang. Daran schließt sich eine Assoziationskette von Pflanzen, Krankheit, Kunst und Tod an. Während ‚der Mohn der Zeit‘ eher an einen langsamen Verlauf denken lässt – an Vergessen, Schlaf, Betäubung⁴⁹ – dominieren am Ende Bilder eines plötzlichen, gewaltsamen Todes (‚erdolcht‘, ‚ertrunken‘, ‚des Todes / Blitzhotel‘). Die Thematik von Krankheit und Tod wird somit metaphorisch erhöht und literarisiert. Typischerweise sind die Natur- und Blumenbilder mit Kunstassoziationen vermischt – das Gedicht nennt explizit Henri Matisse' Gemälde *La Musique* (1910), ‚der Mohn der Zeit‘ alludiert Paul Celans *Mohn und Gedächtnis* (1952) und ‚des Todes / Blitzhotel‘ evoziert das Hotel Blitz aus Agatha Christies Kriminalerzählungen. Die Konstellation aus Fenster-

⁴⁹ In seinen *Metamorphosen* beschreibt Ovid, dass am Eingang der Höhle des Hypnos Mohn wächst, aus dem Nyx einen Schlaftrunk zubereitet.

blick und Rahmung erlaubt eine komplexe Perspektivierung, durch welche die Außenwelt in ein Kunstuniversum transzendiert wird. Diese Perspektivierung erscheint als charakteristisches Element von Mayröckers Alterslyrik, denn mit der Perspektivierung durch das Fenster geht eine Verengung der Perspektive einher: Die Außenwelt wird nur noch als Ausschnitt wahrgenommen, gerahmt durch das Fenster. Gleichzeitig verstärkt sich der Fokus auf die Introspektion, auf die Innenwelt – Gedanken, Gefühle, Eindrücke und Erinnerungen dominieren den Inhalt der Gedichte. Hinzu kommt eine weitere Perspektivierung, die für Altersdichtung insgesamt charakteristisch ist: der Blick zurück in die Vergangenheit. Das Fenster bietet deshalb auch die Möglichkeit zur Perspektivierung in Form einer sehnsuchtsvollen Rückschau, wie sich etwa in folgendem Gedicht zeigt:

wenn ich das Fenster öffne am Morgen duftet
es von den Wiesen und Bergen (Floren) am Horizont nach
Lianen Lilien Linden und Moos, Narzissen und Nachtviolen und ich musz
weinen, stehe weinend am Fenster denke an D., damals in D., der Spur
dem Schatten nachweinend des Vorgartens Gartens der beiden
Birnbäume vor dem Haus dem Fliederbaum in der linken
Ecke des Innenhofs. Weit sieht man heute zu den schimmernden
Wolken am Ende des Himmels weit fliegt man heute mit den ersten
Schwalben des Mai, Kühle fächelt der Morgenwind und die Wipfel
der Bäume – wo ist die Mutter die Rebgärten Uferhänge und
Pfade die Espen Rosmarinsträucher Zypressen, mit einem
Auge habe ich mich verlesen verloren an diese Schönheit habe
Sehnsucht habe Zuflucht nach allen Menschen
12.5.07 (*dieses Jäckchen*, S. 169)

Das Fenster markiert hier einen impliziten Kontrast zwischen Enge und Weite: Die Enge des Innenraums wird plötzlich zu Weite, wenn man das Fenster öffnet. Derselbe Kontrast prägt auch die Dialektik von ‚Sehnsucht‘ und ‚Zuflucht‘ im Schlussvers; ‚Sehnsucht‘ nach der Welt entsteht in der sicheren ‚Zuflucht‘ der eigenen Wohnung, zugleich steckt in der ‚Sehnsucht‘ bereits das ‚Zufluchtsuchen‘ (angedeutet durch das ‚Verlesen‘).⁵⁰ Das Fenster ist in diesem Gedicht eine Öffnung zur Welt: Wenn das lyrische Ich morgens das Fenster öffnet, strömt das Draußen hinein. Der Morgenwind trägt Düfte aus der Ferne (‚am Horizont‘) mit ins Zimmer. Es duftet nach teils exotischen, teils heimischen Pflanzen und Blumen – diese Naturbeschreibungen können als Elemente eines ‚sentimentalischen‘ Blicks gedeutet werden, der sich laut Barbara Thums auf die Tradition des Idyllischen um 1800 bezieht, wie sie sich

⁵⁰ Zum Zimmer als Zufluchtsort vgl. Kunz: „Bruch und Kontinuität“, S. 159.

unter anderem in der für Mayröckers Spätwerk konstitutiven Dichtung Friedrich Hölderlins zeigt.⁵¹

Eine „Perspektive der Sehnsucht“, wie sie Thums für Mayröckers *Scardanelli*-Zyklus insgesamt konstatiert, ist auch in vorliegendem Gedicht wirksam.⁵² Denn der Fensterblick wird im vierten Vers zum Rückblick: Die Gerüche wecken Erinnerungen an die Vergangenheit („damals“) und an den Ort ‚D.‘, der in der Forschung meist als Deinzendorf aufgelöst wird, der Ort, an dem Mayröcker ihre Kindheitssommer auf dem Hof ihrer Eltern verbracht hat.⁵³ Das ‚Haus‘ mit dem Garten und die ‚Mutter‘ verweisen ebenfalls auf Erinnerungen an ein Zuhause der Kindheit. Die Formulierung ‚wo ist die Mutter‘ deutet dabei an, dass es sich um ein verloren gegangenes Zuhause, jedenfalls um eine vergangene Zeit handelt. Bilder von Landschaften, Gärten, Bäumen, Pflanzen und Blumen – eine geradezu überbordende Fülle von Flora („Floren“) – dominieren das Gedicht, evozieren paradiesische Landschaften und sind mit der Vorstellung von Schönheit verbunden.⁵⁴ Ergriffenheit über die Schönheit der Natur mischt sich mit Sehnsucht nach einem ‚Damals‘ und einer Sehnsucht nach Menschen.

Mithin findet sich der romantische Topos vom sehnsüchtigen Blick aus dem Fenster hier geradezu in Reinform; und auch sonst folgt dieser Text einer romantischen ‚Spur‘. Es handelt sich um eine der für Mayröcker typischen ‚Verlesungen‘ (‚mit einem / Auge habe ich mich verlesen‘), hier wohl ‚Verlesungen‘ eines oder mehrerer Gedichte Joseph von Eichendorffs, die durch das Text- und Klanggewebe prätextuell hindurchscheinen. Zum einen zitieren der Fensterblick und das Schlüsselwort ‚Sehnsucht‘ Eichendorffs namensgleiches Gedicht „Sehnsucht“ (1834) an, in dem das lyrische Ich aus dem Fenster blickt: „Am Fenster ich einsam stand“⁵⁵. Zum anderen folgt Mayröckers Gedicht merklich der Bewegung in Eichendorffs ikonischem Gedicht „Mondnacht“ (1837): „Die Luft ging durch die Felder, [...] // Und meine Seele spannte / Weit ihre Flügel aus, / Flog durch die stillen Lande, / Als flöge sie nach Haus“, heißt es dort.⁵⁶ Der Windhauch, die Weite und der imaginäre Flug ‚nach Haus‘ – diese eichendorffschen Grundelemente treiben auch Mayröckers Gedicht an.

⁵¹ Thums: „und immer noch voll Sehnsucht“.

⁵² Ebd.

⁵³ Vgl. Arteel: *Friederike Mayröcker*, S. 17–19.

⁵⁴ Ähnliche Bezüge auf ein imaginiertes ‚Arkadien‘ finden sich in mehreren Gedichten in Mayröckers *Scardanelli*-Zyklus. Thums sieht in solchen Beschreibungen eine therapeutische Funktion: „Gleichsam als Therapeutikum werden insbesondere Räume der Natur und Orte der Kindheit erinnert und derart in die Gegenwart des Alters zitiert“ (Thums: „und immer noch voll Sehnsucht“, S. 138).

⁵⁵ Joseph von Eichendorff: „Sehnsucht“. In: Ders.: *Sämtliche Gedichte*. Hg. v. Hartwig Schultz. Frankfurt/M. 2006. S. 315.

⁵⁶ Joseph von Eichendorff: „Mondnacht“. In: ebd., hier S. 322.

Bei Mayröcker streicht die Luft durch Baumwipfel, und das lyrische Ich fliegt mit den ‚Schwalben des Mai‘ in ein fernes Kindheitszuhaus. Zudem rufen Mayröckers üppige florale Bildlichkeit und die ‚schimmernden / Wolken am Ende des Himmels‘ den „Blüten-Schimmer“ in Eichendorffs „Mondnacht“ auf.⁵⁷

Diese intertextuellen Referenzen machen abermals deutlich, dass Mayröckers Altersdichtung immer auch durch Literatur und Kunst perspektiviert ist. Zum einen wird die Wirklichkeit als Ausschnitt,⁵⁸ als Kunstwerk wahrgenommen, zum anderen ist die Wahrnehmung selbst schon durch Kunst präformiert. Die Sprache erfüllt hier keine Abbildfunktion, sondern steuert die Wirklichkeitswahrnehmung nach ihren eigenen Prämissen. Insofern ist Mayröckers Altersdichtung auch dort, wo sie auf den ersten Blick in vermeintlich schlichter Gestaltung wie eine direkte Ich-Aussage oder als unmittelbarer Gefühlsausdruck erscheint, weit entfernt von einer autobiographischen Erlebnisdichtung.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Wie die Analyse und Zusammenschau einiger ausgewählter Gedichte gezeigt haben, entwickelt Mayröcker in ihrer Lyrik unterschiedliche Perspektivierungen von Alter: Überblendungen von Alter und Jugend, Kontrastierungen von Vertikalem und Horizontalem, generationelle Perspektivierungen und Fensterblicke. Dabei handelt es sich in vielen Fällen um genuin *weibliche* Perspektivierungen des Alters, mit Reflexionen über eine potentielle Mutterschaft und das Verhältnis von Tochter und Mutter. Mayröckers Dichtung schreibt sich punktuell in bestehende literarische Altersdiskurse und -narrative ein, ohne sich klassischen Genres wie Alterslob oder Altersklage zu verpflichten. Ganz im Gegenteil erlaubt es Mayröckers sprachspielerische Lyrik, binäre Oppositionen zu überwinden und Vexierbilder zu entwerfen, die in der Spannung zwischen zwei Polen changieren: zwischen alt und jung, Mensch und Insekt, Enge und Weite, Sehnsucht und Zuflucht. Damit begreift Mayröckers Dichtung Alter nicht als bedauernswertes Schicksal, sondern hebt das produktive Potential des Alterns hervor – als „GARDINENEXISTENZ“, die ein poetologisches Feld eröffnet.⁵⁹

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Wie Inge Arteel hervorgehoben hat, sind Mayröckers Gedichte als „Sprach-Bilder“ gestaltet, denen „eine Wahrnehmung der Wirklichkeit als Bildausschnitt“ zugrunde liege. (Arteel: *Friederike Mayröcker*, S. 101).

⁵⁹ Kunz: „Bruch und Kontinuität“, S. 158–159.

Dies zeigt sich besonders deutlich in der Perspektivverengung des letzten Gedichtbands *dieses Jäckchen nämlich des Vogel Greif*, in dem charakteristische Fensterblicke, ein verstärkter Fokus auf die Innenwelt sowie eine zunehmende Dominanz des Rückblicks („damals“) zu beobachten sind. Das Fenster stellt eine Rahmung her, durch welche ein profaner Wirklichkeitsausschnitt wie ein sublimes Kunstwerk erscheint – einmal als Stilleben, einmal als bewegte Landschaft. Zugleich verortet sich Mayröckers Alterslyrik in einem intertextuellen Netz, in dem Hölderlins Spätwerk und die Dichtung der Romantik wichtige Bezugspunkte darstellen.

Mit dem Blicken und Anblicken, dem Schauen, Anschauen, Durchleuchten („Ultraschall“) und dem Nicht-genau-Hinschauen („verlesen“) sind in allen hier vorgestellten Gedichten zentrale Dimensionen der Perspektivität angesprochen. Mayröcker perspektiviert die Altersthematik durch Vorder- und Hintergrundgestaltung, Überblendung und Rahmung. Diese Perspektivität sowie die zunehmende Verengung des Blickwinkels sind Ausdruck einer beständigen Ästhetisierung der Welt, einer Transformation des Lebens in Kunst – „ich lebe ich schreibe“.⁶⁰ Mayröckers halb romantische, halb surrealistische Auffassung der Ästhetisierung findet ihren charakteristischen Niederschlag dabei gerade in der Ästhetisierung des *Alltäglichen* – gerade auch des Alterns.

⁶⁰ Mayröcker: *mein Herz mein Zimmer mein Name*, S. 33.

CAROLINE NILSTAD

BEZIEHUNGSGEFLECHTE ALS
STRUKTURELEMENTE.
LYRISCHE LEBENSPERIODISIERUNG IN
MASCHA KALÉKOS „DAS SECHSTE LEBEN“

EINLEITUNG

Mitte der 1980er Jahre trägt Gisela Zoch-Westphal, Freundin und Nachlassverwalterin der Schriftstellerin Mascha Kaléko (1907–1975), mit ihrem Buch *Aus den sechs Leben der Mascha Kaléko* wesentlich dazu bei, die zehn Jahre zuvor verstorbene Lyrikerin wieder ins Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit zu rufen. Nicht nur im Titel spielt Zoch-Westphal auf das hier im Zentrum stehende Gedicht an, sie stellt es auch ihrem eigenen Vorwort und den nachfolgenden biographischen Skizzen, Briefen, Fotografien und Dokumenten aus dem Leben der exilierten Schriftstellerin voran.¹ Damit reiht sie sich in eine Tradition ein, der sowohl frühere als auch nachfolgende Kaléko-Leser häufig gefolgt sind. Denn die Forschung war lange Zeit geprägt von einer stark biographischen Annäherung an das dichterische Werk Kalékos, unter anderem davon motiviert, die verbotene, verfemte und fast vergessene Schriftstellerin in eine deutschsprachige Literaturgeschichte einzuschreiben, die weibliche sowie exilierte Autoren integriert.

In der ersten größeren literaturwissenschaftlichen Arbeit zu Mascha Kalékos Gesamtwerk etwa erfasst, sichtet und systematisiert Irene Wellershoff große Teile des Nachlasses und bezieht sich in ihren Einzelinterpretationen neben formal-ästhetischen Aspekten vor allem auf den Kontext. Denn gerade „[d]ie historische Dimension – die biographische Entwicklung der Autorin, der Zeitbezug, vergleichende Betrachtungen zeitgenössischer Lyrik, sowie die Einordnung in eine literarische Tradition“ – sei dazu geeignet, Kalékos Lyrik entgegen der Einschätzung vorangegangener Kritiker eben nicht als „banal“,

¹ Vgl. Gisela Zoch-Westphal: *Aus den sechs Leben der Mascha Kaléko. Biographische Skizzen, ein Tagebuch und Briefe mit 62 Fotos und Zeichnungen sowie 19 Dokumenten*. Berlin 1987. Neuauflage in Mascha Kaléko: *Die paar leuchtenden Jahre*. München 2003. S. 215–343.

„lediglich epigonal“ oder sogar „trivial“, sondern als „lyrisches Werk [mit] Zeugnischarakter“ zu zeigen.²

Gerade durch seine besondere formal-ästhetische Gestaltung, den Zeitpunkt seiner Entstehung sowie den Paratext, der im Typoskript des Gedichts enthalten ist, lädt Mascha Kalékos Gedicht „Das sechste Leben“ dazu ein, über Möglichkeiten und Begrenzungen der lyrischen Selbsterzählung zu reflektieren. Denn ähnlich wie Kalékos „Interview mit mir selbst“ (1931) und dessen aktualisierter Version aus dem Jahr 1956, das Kaléko um ein Postskriptum aus der Zeit ihres amerikanischen Exils erweitert hat, kann das Gedicht auch dazu verwendet werden, um nicht nur die Autorin und ihr Schicksal vorzustellen, sondern auch um ihren Schreibstrategien näher zu kommen.³ Obwohl das nachfolgend abgedruckte Gedicht nicht zu den bekanntesten oder meist zitierten gehört, bietet es doch vor allem eine Möglichkeit, Werk und Vita neu zueinander in Beziehung zu setzen.

Das sechste Leben⁴

Die Katze hat neun
Ich brachte es auf fünf

Das erste war keines
Aber das zählt fast doppelt.
Angst, Hunger, Dunkel
Dann kam die Liebe
Und der Tag schien wieder möglich.

² Irene Wellershoff: *Vertreibung aus dem „kleinen Glück“*. Das lyrische Werk von Mascha Kaléko. Aachen 1982. S. 4, 1 u. 5. Neben Zoch-Westphal hat sich auch Jutta Rosenkranz, Biographin und Herausgeberin der Gesamtausgabe (2012), für die Wiederentdeckung der Schriftstellerin eingesetzt und durch ihre Auseinandersetzung mit Kalékos Schicksal zugleich ihr Werk einer wieder wachsenden Leserschaft vermittelt. Für einen genaueren Forschungsüberblick siehe Caroline Nilstad: *Poetologische Dimensionen bei Mascha Kaléko*. Trondheim 2018.

³ Kaléko platziert die Interview-Gedichte an prominenter Stelle am Buchanfang ihrer beiden Gedichtanthologien, *Das lyrische Stenogrammheft* (1933) und *Verse für Zeitgenossen* (1945/1958), und stellt sich dadurch den Lesern als Autorin vor. Johannes Görbert untersucht diese beiden Versionen hinsichtlich theoretischer und praktischer Möglichkeiten und Grenzen autobiographischer Lyrik. Vgl. Johannes Görbert: „Selbsterzählungen in Gedichtform. Einige Prolegomena zu Theorie und Praxis autobiographischer Lyrik.“ In: Sonja Arnold, Stephanie Catani, Anita Gröber, Christoph Jürgensen, Klaus Schenk u. Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Sich selbst erzählen. Autobiographie – Autofiktion – Autorschaft*. Kiel 2018. S. 37–57.

⁴ Die Abbildung hier bezieht sich auf das undatierte Typoskript aus dem Nachlass Mascha Kalékos, wie es auch in der Gesamtausgabe abgedruckt ist; vgl. Mascha Kaléko: „Das sechste Leben“. In: Dies.: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Bd. 1. Hg. v. Jutta Rosenkranz. München 2012. S. 656–657 (im Folgenden mit den Siglen DSL angegeben). Diese Version weicht von der Erstausgabe bei Zoch-Westphal in der Stropheneinteilung minimal ab. Vgl. hierzu Jutta Rosenkranz: „Kommentar“. In: Mascha Kaléko: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Bd. 4. Hg. v. Jutta Rosenkranz. München 2012. S. 300.

Leben Nummer zwei
Bootfahren auf dem Wasser
Der Jugend.

Nummer drei begann, da hörte
Nummer zwei auf.
Sturm rüttelte am Dach
Die Seidendecke zerriß
Und wir lagen im Gras
Deckten uns zu mit der weißen Wolke
Auf blauem Grund.

Nummer vier begann damit, daß
Aus Zweien drei wurden
Es war ein Märchen
Wunder schon zum Frühstück
Und Zauber am Abend
Wir ritten über das Weltmeer
Trockenen Fußes
Pfeile trafen dicht daneben
Die Glut versengte uns nicht
Wir flogen im Schatten der
Schutzengel-Schwingen
Alle drei die Gott liebte.

Dann nahm er uns das Kind
Schon war es ein Mann geworden
Ein Gott ...

Wieder allein, doch nicht
Wie zuvor, da zwei zu sein genügte ...

Ausgehend von Kalékos Gedicht „Das sechste Leben“ beschäftigt sich der vorliegende Beitrag deshalb mit der retrospektiven Periodisierung des eigenen Lebenslaufs in Form eines Gedichts in freiem Vers. Es wird dafür argumentiert, dass die lyrische Form einerseits zur Verdichtung und andererseits zur Neukonfiguration der Selbsterzählung beiträgt, und dadurch die Rolle des Beziehungsgeflechts pointiert, in das ein Individuum eingebettet ist. Durch diese unterschiedlichen familiären Verhältnisse und zwischenmenschlichen Beziehungen wird in „Das sechste Leben“ jedoch nicht nur das Selbstverständnis als Teil einer Generationenfolge verhandelt, sondern auch die Bewertung des Lebens in der Rückschau. Beides hat wiederum Konsequenzen für die eigene imaginierte Zukunft im Alter.

VORÜBERLEGUNGEN ZUR DARSTELLUNG EINES LEBENS IN GEDICHTFORM

Um zu untersuchen, inwiefern das eigene Leben durch dessen retrospektive Verschriftlichung in Gedichtform periodisiert und dadurch ausgestaltet, gedeutet und bewertet wird, folge ich der Perspektive, die bereits Kaléko selbst zu Lebzeiten angelegt hat. Denn gerade der Paratext, der dem Typoskript folgt, lädt dazu ein, an Kalékos Biographie zu denken. Dort hat die Schriftstellerin folgende Chiffrierung vermerkt:

- 1 M
- 2 M und S
- 3 M und C
- 4 M und C und S
- 5 M und C ohne S
- 6 M ohne S und ohne C

Diese Abkürzungen lassen sich auf die Initialen tatsächlich existierender Personen beziehen, bei denen M für Mascha Kaléko selbst steht, S für ihren ersten Ehemann Saul Kaléko, C für Chemjo Vinaver, ihren zweiten Mann und Vater des gemeinsamen Sohnes Steven (S) stehen.⁵ Von dieser Kodierung ausgehend, lässt sich die Buchstabenabfolge bei der Analyse des Gedichts so verstehen, dass sie die Bedeutung zwischenmenschlicher Beziehungen für eine mögliche Periodisierung des eigenen Lebens untermauert. Diese relationale Selbstbeschreibung, die Kaléko ihrem Gedicht zu Grunde legt, unterstreicht das Beziehungsgeflecht, in das ein Individuum eingebettet ist. Durch diese Einbettung lässt sich das Selbst und dessen Lebensgeschichte, wie sie im Gedicht verhandelt werden, als eine „Schnittstelle von Individuum, Familie und nationaler Geschichte“ verstehen, wie es Anne Rüggemeier in Zusammenhang mit relationaler Autobiographie vorgeschlagen hat.⁶ Dieses Beziehungsgeflecht, wie es auch in Kalékos Gedicht aufgegriffen wird, kann als Teil eines (auto-)biographischen Signalsystems verstanden werden, welches, verstärkt

⁵ Vgl. auch Rosenkranz: „Kommentar“, S. 300. Rosenkranz kommentiert hier nicht weiter, dass der Buchstabe „S“ sowohl auf Saul als auch auf Steven anspielen kann. Diese Doppelung und Ambiguität werden auch hier aufgrund der Chronologie und der bekannten Lebensdaten ausgeschlossen. Denn soweit bekannt, endet der Kontakt zwischen Kaléko und ihrem Ex-Mann mit ihrer Scheidung (vgl. Jutta Rosenkranz: *Mascha Kaléko. Biografie*. München 2009. S. 64).

⁶ Mehr zu gattungstheoretischen Konsequenzen einer solchen Verschiebung hin zum Beziehungsgeflecht eines (Auto-)Biographen vgl. etwa Anne Rüggemeier: „Der Autobiograph als Biograph? Relationale Selbstbeschreibungen in Theorie und Praxis“. In: Sonja Arnold, Stephanie Catani, Anita Gröber, Christoph Jürgensen, Klaus Schenk u. Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Sich selbst erzählen. Autobiographie – Autofiktion – Autorschaft*. Kiel 2018. S. 75–100, hier S. 98.

durch die verwendeten Buchstabencodes im Paratext, auf das tatsächliche Leben der Autorin hinweist, und somit die übergeordnete Gattung Lyrik in die Nähe der Autobiographie rückt. Hierbei beziehe ich mich auf Philippe Lejeune, der Autobiographie als eine „rückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz“⁷ versteht, schließe mich aber zugleich den Überlegungen des französischen Hermeneutikers Paul Ricœur an, der das Konzept des Autobiographischen öffnet, indem er betont, dass „die Geschichte eines Lebens fortdauernd neu konfiguriert wird durch alle die wahren oder fiktiven Geschichten, die ein Subjekt über sich selbst erzählt“.⁸ Durch diese Erweiterung wird der narrative Prozess nicht nur dynamischer, es lassen sich über Lejeunes Prosa-Forderung hinaus auf diese Weise auch weitere Gestaltungsmöglichkeiten, wie in diesem Fall ein Gedicht in freiem Vers, einbeziehen.

Wie Johannes Görbert betont, fordert die Darstellung des eigenen Lebens in Gedichtform vom Schriftsteller rigorose Auswahl und Effizienz, denn im Gegensatz zu anderen Formen des autobiographischen Schreibens verlangen Gedichte in der Regel relative Kürze.⁹ Folglich erscheint es bei Kaléko so, als läuden Formgebungsprinzipien wie die Strophengestaltung, der assoziative Stil, die Verwendung von Symbolen und intertextuellen Verweisen den Lesenden dazu ein, selbst in Dialog mit der dargestellten Lebensgeschichte zu treten. So ermöglicht und verstärkt die Selbsterzählung in Gedichtform etwas, das sie auch mit anderen Formen des autobiographischen Erzählens gemein hat.¹⁰ Denn der Akt des Erzählens folgt hier, wie Anne Rüggemeier feststellt,

[...] keineswegs mehr allein in einem bewussten, teleologisch angelegten Erinnerungsakt, welcher allein auf der Erinnerungsfähigkeit des individuellen Autors basiert, sondern stellt vielmehr die Eindimensionalität und Ergänzungswürdigkeit der autobiographischen Perspektive durch die dialogische Interaktion mit anderen Texten und Medien und v. a. die ergänzende Perspektivierung des Geschehens durch zumindest ein anderes personales Gegenüber in den Mittelpunkt.¹¹

Während Rüggemeier sich stärker auf andere Stimmen bezieht, die in den Text einfließen, lässt sich jedoch auch in einem Text, der nicht als relationale Autobiographie konzipiert ist, die Begegnung des schreibenden und sich-erinnernden Ichs nicht nur mit sich selbst, sondern auch mit anderen mitden-

⁷ Philippe Lejeune: *Der Autobiographische Pakt*. Frankfurt/M. 1994. S. 14; kursiv C. N.

⁸ Paul Ricœur: *Temps et récit*. Bd. 3. Paris 1985. S. 443: „[...] l’histoire d’une vie ne cesse d’être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu’un sujet raconte sur lui-même“.

⁹ Vgl. Görbert: „Selbsterzählungen in Gedichtform“, S. 43.

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Rüggemeier: „Der Autobiograph als Biograph?“, S. 83–84.

ken. Diese Perspektive lässt so eine Annäherung an die dargestellte Biographie zu, die auch danach fragt, inwiefern diese Darstellung des eigenen Lebens und Erlebens des eigenen Alterns mit Außertextlichem in Dialog tritt. Denn was als „typisch“ für ein bestimmtes Alter erlebt wird, ist beeinflusst vom jeweiligen Altersdiskurs, in denen laut Gerd Göckenjan „explizit oder beiläufig Alter immer wieder konstruiert, Verpflichtungen erinnert, Erwartungen modifiziert, kontinuierlich Zeitdeutungen produziert werden“.¹² Unter diesen „Alterserwartungscodes“ können nach Göckenjan kollektive Deutungsmuster verstanden werden, die individuelle Erfahrungen mit Alter und Altern systematisieren.¹³ Diese greift Kaléko in unterschiedlicher Weise auf und spielt so in ihrem Gedicht mit Vorstellungen einer exemplarischen Biographie, die von nationaler Geschichte und zwischenmenschlichen Beziehungen beeinflusst wird.

Dass der Aspekt des Alters hierbei nicht zu vernachlässigen ist, lässt sich allein schon dadurch begründen, dass „Das sechste Leben“ aller Wahrscheinlichkeit nach zu den letzten Gedichten gehört, die Kaléko geschrieben hat.¹⁴ Eine autobiographische Rückschau, wie sie sich im vorliegenden Gedicht offenbart, provoziert die Frage, wie es zu einer solchen Systematisierung und Periodisierung des eigenen Lebens sowie einer Neubewertung (im Vergleich zu vorhergegangenen Gedichten, die autobiographisch gelesen werden können) einzelner Lebensabschnitte kommen kann: Inwiefern wird in diesem Akt des Schreibens und Erinnerns auf konventionelle Vorstellungen von Alterungsprozessen und Lebensphasen zurückgegriffen, und welche Rolle spielt dabei die imaginierte eigene Zukunft im Alter?

EIN LEBEN IN STROPHEN GESTALTEN

Sieht man von mythischen und religiösen Vorstellungen von einem Leben nach dem Tod ab, gehört es zu den Grundbedingungen des Lebens, dass jeder Mensch eine endliche Zeitspanne von Geburt bis Tod hat. Der Titel von Kalékos Gedicht „Das sechste Leben“ hingegen erweckt durch die Verwendung

¹² Gerd Göckenjan: *Das Alter würdigen. Altersbilder und Bedeutungswandel des Alters*. Frankfurt/M. 2000. S. 25. Göckenjan betont, dass der Altersdiskurs immer auch ein Moraldiskurs ist (vgl. ebd., S. 24–35, bes. S. 25).

¹³ Wie auch Miriam Seidler betont, lässt sich so „Alter als soziales Konstrukt und damit als Teil eines Diskurses [verstehen], der das Phänomen „Alter“ erst hervorbringt“ (Miriam Seidler: *Figurenmodelle des Alters in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen 2010. S. 14).

¹⁴ Rosenkranz datiert das Gedicht auf das letzte Lebensjahr der Autorin, verzichtet aber auf eine genauere Auseinandersetzung mit dem Text (vgl. Rosenkranz: *Mascha Kaléko. Biografie*, S. 242–243).

der Ordinalzahl den Eindruck, dass es hier um jemanden geht, der nicht nur ein Leben hat, sondern gleich mehrere. Im Gegensatz zu Begriffen wie ‚Lebensabschnitt‘, ‚Stufe‘, ‚Phase‘ oder ‚Kapitel‘,¹⁵ welche Kontinuität und Zusammenhang stärker betonen, evoziert der Begriff ‚Leben‘ Kontaktlosigkeit zwischen den einzelnen Leben – oder zumindest eine starke Abgeschlossenheit der jeweiligen Lebensabschnitte. Denn der Tod, den der Beginn eines neuen Lebens voraussetzt, kann nicht überwunden oder überbrückt werden, um einen Kontakterhalt zu ermöglichen. So setzt diese Vorstellung von mehreren, voneinander unabhängigen Leben ein endgültiges Ende voraus, gleichzeitig aber auch Offenheit und die Hoffnung auf einen neuen Anfang, ein neues, weiteres Leben.

Diese Annahme wird jedoch bereits in der ersten Strophe, auf welche noch sechs weitere folgen, in Frage gestellt. Denn die einleitende, zweiversige Strophe legt auf humoristische Weise den Vergleich zwischen einem Menschen und einer Katze nahe. Wie es im Volksmund heißt, haben Katzen sieben Leben. Während das deutsche Sprichwort von sieben Leben ausgeht, sind es im anglo-amerikanischen Sprachraum neun, was die Überlebensfähigkeit von Katzen weiter hervorhebt. Diese Lehnübersetzung aus dem Englischen lädt zu unterschiedlichen Deutungen ein.¹⁶ Legt man das englische Sprichwort zu Grunde, sind die Zukunftsaussichten weiterhin gut, denn es warten noch knapp die Hälfte der möglichen Leben auf das lyrische Ich. Die lakonische Feststellung, „ich brachte es auf fünf“ (DSL), erscheint vor dem Hintergrund des deutschen Sprichworts allerdings weniger optimistisch. Denn das sechste, titelgebende und damit vorletzte Leben hätte dann bereits begonnen. In beiden Fällen wurde die Lebensmitte schon überschritten und das bevorstehende endgültige Ende rückt somit in unmittelbare Reichweite. Wie allerdings dieses Lebensende aussehen könnte, wird in den nachfolgenden Strophen nicht beschrieben. Stattdessen systematisiert Kaléko in diesem Gedicht aus der Rückschau heraus die vergangene Zeit und fasst, strophenweise, vorausgegangene Lebenserfahrungen zusammen. Dabei umfasst das erste Leben die Kindheit, das zweite die Jugend, das dritte die Zeit als junge Erwachsene,

¹⁵ Konventionalisierte Lebenslaufkonzepte sind beispielsweise Vorstellungen vom Leben als Tageszeiten, als Jahreszeitenzyklus, als ‚Lebensstreppe‘ oder als Zyklus (vgl. Henriette Herwig: „Literarische Alterskonstruktionen als Medien der Erinnerung und der Reflexion epochalen Wandels.“ In: Andrea von Hülsen-Esch (Hg.): *Alter(n) neu denken. Konzepte für eine neue Alter(n)skultur*. Bielefeld 2015. S. 41–70, hier S. 42).

¹⁶ Vgl. zu Kalékos Übersetzungs- und Sprachmischungsstrategien Anne Benteler: „Übersetzungen als literarisches Schreibverfahren im Exil am Beispiel von Mascha Kaléko und Werner Landsburgh“. In: *Cadernos de Tradução*. 38, 2018. S. 65–85. Mit Kalékos Verwendung von Idiomen und Sprichwörtern setzt sich Andreas Nolte genauer auseinander, vgl. Andreas Nolte: *Mir ist zuweilen so als ob das Herz in mir zerbrach. Leben und Werk Mascha Kalékos im Spiegel ihrer sprichwörtlichen Dichtung*. Frankfurt/M. 2003.

die sich etabliert hat, eine erste Krise und einen Bruch erlebt und sich neu orientieren muss. Das vierte bezieht sich auf die Zeit der Elternschaft, in der auf märchenhafte Weise alle Hindernisse überwunden werden können, und das fünfte Leben, von dem aus erinnert wird, schließt die Gegenwart als verwaiste Eltern ein.

Nach der lapidaren Feststellung im zweiten Vers, die sowohl im Tonfall als auch in der Wortwahl bereits einen bewertenden Grundton vermittelt, folgen vier Strophen, die jeweils zuerst im ersten Vers beziffert werden und dann in einem symbolisch-assoziativen Stil teilweise mit Schlagworten und Satzfragmenten, teilweise mit Drei- und Vier-Wort-Sätzen, jedoch ohne Zeichensetzung, beschrieben werden. Ein Punkt schließt diese mittleren vier Strophen ab, wodurch der Eindruck der Abgeschlossenheit verstärkt wird. Die letzten beiden Strophen dagegen enden mit jeweils drei Punkten, die den Eindruck erwecken, als sei hier das letzte Wort noch nicht gesprochen. Die Zukunft, die dem erinnernden Subjekt bevorsteht, bleibt offen. Auffällig bei der formal-ästhetischen Gestaltung ist die Unregelmäßigkeit sowohl in Bezug auf die Verslänge als auch auf die Länge der einzelnen Strophen. Folgt man der Vorstellung, dass jede Strophe einen Lebensabschnitt darstellt, hier überspitzt als Katzenleben verstanden, deutet diese Unterschiedlichkeit darauf hin, dass sich diese Phasen, die hier in einzelne Strophen systematisiert werden, auch in der Dauer und hinsichtlich ihrer Intensität und Wirkkraft voneinander unterscheiden.

ZWISCHENMENSCHLICHE BEZIEHUNGEN ALS STRUKTURGEBENDES ELEMENT

Durch die Strophengestaltung wird im Gedicht eine Perspektive auf die Lebensgeschichte Kalékos angelegt, mit der das Leben als eine Abfolge von unterschiedlichen Phasen gegliedert wird, die jeweils einen eigenen Anfang und Schlusspunkt haben. Das entscheidende Kriterium, welches Übergänge, Anfänge und Abschlüsse markiert, wird bereits in der zweiten Strophe als Kontrastpunkt zu den Kennzeichen des ersten Lebens genannt, denn mit der Entdeckung der Liebe endet das erste Leben und das zweite wird eingeläutet: „Dann kam die Liebe / Und der Tag schien wieder möglich.“ (DSL) Zwischenmenschliche Beziehungen werden in der Folge zum strukturgebenden Element, welches die dargestellte Biographie gliedert.

Durch diese deutliche Abgrenzung voneinander – in der vierten Strophe wird dies ganz explizit genannt, denn das zweite Leben endet, als das dritte beginnt – kann das Gedicht verstanden werden sowohl als ein Versuch, unterschiedliche Lebensphasen zu identifizieren und voneinander abzugrenzen, als auch als deren Verdichtung und Typisierung. Auf diese Weise stellt Kaléko nicht nur einen kondensierten Lebenslauf in lyrischer Form dar, sondern kon-

figuriert auch Altersstufen. Wie Henriette Herwig in ihren Überlegungen zu einer literarischen Kultur des Alter(n)s erläutert, können darunter „gesellschaftliche[] Ordnungsmuster“ verstanden werden, die „mit sozialen Erwartungen verbunden und kulturellen Werturteilen unterworfen“ sind.¹⁷ Die besondere Spielform dieser Ordnungsmuster macht im Falle von „Das sechste Leben“ die Rolle der Beziehungen aus, die vom lyrischen Ich aufgrund der Liebeserfahrung als sinn- und identitätsstiftend erfahren wurden.

So wird gegen die geläufige Erwartung, dass das Elternhaus und die ersten Jahre der Kindheit im Alter zum Sehnsuchtsort verklärt werden, hier dieses erste Leben nur knapp in den ersten drei Zeilen der zweiten Strophe abgehandelt. Das Motiv der Kindheit als eine Zeit, in die man zurückkehren möchte, greift Kaléko an verschiedenen Stellen in ihrem Werk auf. Im Gedicht „Autobiographisches“ (1958) nennt sie dieses Phänomen nicht nur explizit, sie kehrt es auch um und betont, dass Erinnerungen an die eigene Kindheit „abgrundtief vergraben“ seien, um sich so vor Albträumen zu schützen.¹⁸ Die „infantile Amnesie“, bei der sich Erwachsene nicht mehr an ihre ersten Lebensjahre erinnern können,¹⁹ wird nicht als menschliche Grundkonstante akzeptiert, sondern als Reaktion auf Kindheitstraumata angesehen. Diese werden im vorliegenden Gedicht nicht weiter erläutert oder gar erklärt, sondern vielmehr mit den drei Worten „Angst, Hunger, Dunkel“ (DSL) zusammengefasst. Verdichtet in diesem Trikolon stellt sich die Kindheit und damit der Lebensbeginn nicht nur als ein schlechter Startpunkt für ein gelungenes Leben dar, sondern auch als ein Kontrast zu allem, was folgt. Die schwerwiegenden Konsequenzen solcher traumatisierenden Kindheitserfahrungen, die sich darin kristallisieren, dass sämtliche basalen Bedürfnisse des kindlichen Ichs nicht befriedigt werden, liegen implizit in den beiden vorhergehenden Versen: Denn „[d]as erste war keines / Aber das zählt fast doppelt.“ (DSL)

¹⁷ Henriette Herwig: „Für eine neue Kultur der Integration des Alters“. In: Dies. (Hg.): *Merkwürdige Alter – Zu einer literarischen und bildlichen Kultur des Alter(n)s*. Bielefeld 2014. S. 7–36, hier S. 7.

¹⁸ „Die sogenannte Goldne Kinderzeit, / nach der so viele von uns Heimweh haben, / hat mein Gedächtnis abgrundtief vergraben / und so von manchem Alpdruck mich befreit. / Was ich noch weiß aus jenen trüben Tagen, / ist nur Erinnerung an Hörensagen.“ (Mascha Kaléko: „Autobiographisches“. In: Dies.: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Bd. 1. Hg. v. Jutta Rosenkranz. München 2012. S. 301–302, hier S. 301). Im Gedichtentwurf „Auto(r)biographisches“ befasst sich Kaléko ausführlicher mit externen Identitätszuschreibungen und Familienerinnerungen an die Kindheit und kommt auch hier, wenn auch auf humorvollere Weise, zu dem Schluss, dass es ihrem lyrischen Ich anderswo besser gefällt als im ersten Zuhause ihrer Kernfamilie. Vgl. Mascha Kaléko: „Auto(r)biographisches“. In: Dies.: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Bd. 1. Hg. v. Jutta Rosenkranz. München 2012. S. 633–634.

¹⁹ Vgl. Werner Stangl: „Infantile Amnesie“. In: Ders.: *Lexikon für Psychologie und Pädagogik*. <https://lexikon.stangl.eu/5740/infantile-amnesie/> (05.01.2021).

Der Blick des gealterten lyrischen Ichs auf das erste Leben ist ein schmerzhafter, der sich auch dadurch erklären lässt, dass es sich um ein Ich handelt, das selbst zu einem Elternteil geworden ist und sich folglich der elterlichen Verantwortung bewusst ist, für das eigene Kind zu sorgen und Grundlagen für ein gutes Leben zu schaffen. Die Voraussetzung dafür wird im Gedicht als Liebe identifiziert, die damit gleichzeitig den eigenen Eltern abgesprochen wird. Auch wenn dies im Gedicht nicht ausdrücklich gesagt wird, deuten doch die Sachlichkeit und Kürze der zweiten Strophe darauf hin, dass es anfangs keine Liebe im Sinne eines bedingungslosen Geliebtwerdens gab. Liebe, auch wenn sie in ihrer Qualität eine andere als eine liebevolle Eltern-Kind-Beziehung ist, kommt erst mit Anbruch der Jugend, der Hinwendung zu anderen Menschen und mit dem Verlassen des Elternhauses.

Diese Abwendung von der Elterngeneration ist eine Variante der Generationenbeziehungen. Diese identifiziert Gerd Göckenjan als „das wichtigste, alles übergreifende Thema der Altersdiskurse“.²⁰ Durch den Versuch, Erinnerungen an die eigene Kindheit im Gedächtnis auszulöschen, kann sie auch in Beziehung zum Mythos der Altentötung gesetzt werden, bei der ethische Normen missachtet und der Machtstatus der eigenen Generation gesichert wird, indem die vorangegangene Generation nicht nur entthront, sondern sogar getötet wird.

Anne Rüggemeier hat gezeigt, dass in der (auto)biographischen Literatur häufig der Tod eines prägenden Familienmitglieds als Erzählanlass dient. Entscheidend für die relationale Selbstbeschreibung ist dabei zumeist die Beziehung zu einem Elternteil.²¹ Bei Kaléko hingegen erscheint die nachfolgende Generation der Kinder als ein wichtigerer Bezugspunkt. Denn die fünfte Strophe, die dem vierten Leben und der Geburt des Kindes zugeordnet werden kann, ist auch in der Gestaltung die längste. Damit kann die Beziehung zum eigenen Kind, sein Leben und Tod, als Dreh- und Angelpunkt verstanden werden, der dem Leben des lyrischen Ichs Ziel und Richtung gibt. Nicht nur mit der Geburt des ersten Kindes, sondern vor allem mit dessen Tod wird das lyrische Ich mit der Frage konfrontiert, wie ein weiteres Leben überhaupt aussehen kann.

„Ohne ihre Familie gibt es offensichtlich kein erwähnenswertes Leben für Kaléko, und ihre Texte aus dem letzten Jahr zeigen das [...] schmerzhaft deutlich“, betont auch Andreas Nolte, der ebenfalls auf die Leerstelle reagiert, die mit dem fünften Leben, der verwaisten Elternschaft, beginnt.²² Denn ab der sechsten Strophe ändern sich die Stimmung und die Bilanzierung der vor-

²⁰ Göckenjan: *Das Alter würdigen*, S. 22.

²¹ Rüggemeier: „Der Autobiograph als Biograph?“, S. 87.

²² Nolte: *Mir ist zuweilen so als ob das Herz in mir zerbrach*, S. 18.

angegangenen Leben drastisch. Während noch jede der ersten Strophen auf den ersten Blick wirkt, als ende sie mit einer positiven Bilanz,²³ werden in den letzten beiden Strophen Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung deutlich. Die Stimmung unterscheidet sich jedoch in den beiden letzten Strophen. Denn während die vorletzte den Eindruck erweckt, dass es hier eigentlich noch viel mehr zu sagen gäbe, erscheint es, als sei der Versuch, die selbsterlebte Verlust-erfahrung in der letzten Strophe durch Worte auszudrücken, zum Scheitern verurteilt. Das Trikolon – „das Kind“, „ein Mann“, „ein Gott“ (DSL) –, das sich über die drei Verse in der vorletzten Strophe erstreckt, lässt sich in Verbindung stellen zur elterlichen Bewunderung und Hoffnung, die auf den eigenen Nachwuchs projiziert wird. Diese positiven Erwartungen, die an einen Gott gerichtet werden, mit dem der eigene Sohn gleichgestellt wird, bleiben indefinit. Sie sind nur in den drei abschließenden Punkten versinnbildlicht. Dennoch kann der Schock, dass sogar der gottesgleiche Sohn dem Tod zum Opfer fällt, das folgende religiöse Hadern erklären.

Der Tod des eigenen Kindes und damit die Fassungslosigkeit erscheinen als etwas Unsagbares, als etwas, das nie ganz vermittelt und verstanden werden kann. Das lyrische Ich als verwaistes Elternteil ist nicht im Stande, Gottes Pläne zu erfassen und in ein Selbst- und Weltverständnis zu integrieren, wie ein und derselbe Gott sie retten und verlassen konnte. Denn zuerst überlebten die frisch-gebackenen Eltern mit ihrem Kind aufgrund der „Schutzengel-Schwingen“ (DSL) über ihnen, doch dieser Schutz scheint jetzt verschwunden. Dies lässt Religiosität als ‚Sinnreserve‘ als zweifelhaft erscheinen. Anstatt dass diese zu Resilienz im Alter beitragen könnte,²⁴ deutet sich vielmehr eine Glaubens- und Sinnkrise an, die die im Alter als akut empfundene Frage, wie es nach dem Tod weitergehen könnte, unbeantwortet bleiben lässt. Die mitschwingende Theodizee-Frage wird dadurch ebenfalls zu einer Ursache dafür, warum eine Zukunftsvision ausbleibt. Während der Glaube an schützende Engel und Gottesboten in der fünften Strophe die junge Familie in Zeiten der Krise retten konnte, erscheint diese Orientierung hinaus in die Welt nun verwehrt.

Das nachfolgende, sechste Leben, wie es in der Überschrift angekündigt wird, kann nicht beschrieben werden. Obwohl es die ersten beiden Verse

²³ „Lebenszyklustheoretisch könnte [...] argumentiert werden, ein Leben sei gelungen, wenn man an seinem Ende positiv eine Bilanz ziehen kann: Das Leben war ertragreich“, schreibt der Sozialforscher mit Schwerpunkt auf Altersfragen Frank Schulz-Nieswandt (Frank Schulz-Nieswandt: „Altern in einer nicht kalendarisch geordneten Welt“. In: InitiativForum Generationenvertrag (Hg.): *Altern ist anders*. Münster 2004. S. 34–47, hier S. 39). Die Frage danach, wie ein solches ‚ertragreiches Leben‘ aussehen kann, wird allerdings unterschiedlich beantwortet, ganz abhängig davon, welche Bewertungskriterien und Maßstäbe man heranzieht. Mit Blick auf Familienverhältnisse erscheinen hier jedoch vor allem Kinderreichtum und ein gesichertes Erbe als zentral.

²⁴ Vgl. ebd., S. 37.

vermuten lassen könnten, kommen der Spott oder ein humorvolles Augenzwinkern, für die Kaléko schon zu Lebzeiten Beachtung gefunden hat, nicht weiter zum Ausdruck. Die Zeit, die dem lyrischen Ich nun bevorsteht, wird nach dem Verlust des Kindes weder klagend weitergeführt noch deutet sich ein Hoffnungsschimmer in der Tradition eines Alterslobes an. Vergleichsmöglichkeiten und Bezug auf ein Gegenüber, einen jüngeren Anderen, eine nachfolgende Generation, sind verwehrt. Denn die als natürlich empfundene Generationenfolge wird verkehrt: Die Alten überleben die Jungen. Diese Möglichkeit wird in älteren Gedichten Kalékos, die thematisch das eigene Leben, das Alter und den Tod verhandeln, gar nicht erst in Erwägung gezogen. So heißt es etwa in „Autobiographisches“ (1958): „Wies weiterging, das mag wer will erfahren / dereinst aus meines Kindes Memoiren.“²⁵ Auch in „Temporäres Testament“, welches den Abschluss der Gedichtanthologie *Verse für Zeitgenossen* (1958) bildet, ist nur die Rede davon, dass die nachfolgende Generation die Aufgabe hat, dichterischen Nachlass und Erbe zu verwalten, und die ältere die Verantwortung trägt, dies zu gewährleisten: „Mein ‚letzter Wunsch‘ – man mag ihn übelnehmen: / Zahl meinem Kind die fälligen Tantiemen!“²⁶

So bleibt die Zukunft jetzt eine Leerstelle, die sich nur in drei kleinen Punkten kristallisiert. Diese Offenheit kann so gedeutet werden, dass sich das gealterte Selbst mit einer Realität konfrontiert sieht, in der identitätsstiftende Beziehungen nicht mehr existieren. Die Möglichkeit der eigenen Verortung durch die Rolle als Elternteil und Partner entfällt und der religiöse Kompass, der zur eigenen Orientierung etabliert wurde und Halt geben konnte, werden nicht nur in Frage gestellt, sie sind gar nicht mehr denkbar.

Zu dem Schluss, dass dieser „Blickwinkel [...] bezeichnend für die Dichterin“ ist, kommt auch Andreas Nolte, der davon ausgeht, dass Kaléko „die wenigen geliebten Menschen um sich herum mehr bedeuten als andere Dinge oder Orte im Laufe ihres bewegten Lebens.“²⁷ Während also Ortswechsel in ihren Altersgedichten eine zentrale Rolle spielen und den zugrundeliegenden Lebenslauf gliedern,²⁸ meist gekennzeichnet vom Gefühl der Rastlosigkeit, von Heimweh oder Sehnsucht nach einem nicht (mehr) existierenden Ort,

²⁵ Kaléko: „Autobiographisches“, S. 302.

²⁶ Kaléko: „Temporäres Testament“, S. 266.

²⁷ Nolte: *Mir ist zuweilen so als ob das Herz in mir zerbrach*, S. 18.

²⁸ Beispielsweise im letzten von Kaléko verfassten Gedicht „Bleibtreu heißt die Straße“ schreibt sie: „Vierzig Jahre. Wie oft haben meine Zellen / Sich erneuert inzwischen / In der Fremde, im Exil. / New York, Ninety-Sixth Street und Central Park, / Minetta Street in Greenwich Village. / Und Zürich und Hollywood. Und dann noch Jerusalem. / Was willst du von mir, Beibtreu? Ja, ich weiß. Nein, ich vergaß nichts.“ (Mascha Kaléko: „Bleibtreu heißt die Straße“. In: Dies.: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Bd. 1. Hg. v. Jutta Rosenkranz. München 2012. S. 669–670, hier S. 669.)

durchzieht das Motiv der Reise nur zwei der Strophen in „Das sechste Leben“. So wird die Jugend verglichen mit einem „Bootfahren auf dem Wasser“ (DSL) und die märchenhafte Zeit als junge Erwachsene und Mutter unterbrochen von einem Ritt über das Weltmeer. Gemein haben diese beiden Bewegungen durch den Raum nicht nur, dass sie symbolisch und abstrakt bleiben. Das harmonische und optimistische Bild von Jugend, Erwachsenwerden und Elternschaft, das in den mittleren drei Strophen skizziert wird, wird auf den zweiten Blick unterlaufen, wenn latente Bedrohung und Todesnähe in der Farbensymbolik mitschwingen. Die Bedrohung spitzt sich weiter in den Naturbildern zu: „Sturm rüttelte am Dach“ (DSL). Die Naturgewalt bedroht das Zuhause und führt zu folgenreichen Änderungen.

Dass „die Seidendecke zerriss“ (DSL), impliziert eine Trennung, die wiederum Voraussetzung dafür ist, dass ein neues, besseres Leben beginnt. Dieser Neuanfang kann entweder als Ende und Beginn einer Beziehung gedeutet oder aber auch auf den geschichtlichen Kontext bezogen werden. Laut Kalékos Kodierung und der bekannten Lebensdaten der Schriftstellerin fallen die Trennung von ihrem Ehemann, Saul Kaléko, und die Schwangerschaft mit dem Kind von Chemjo Vinaver zusammen mit dem Aufstieg und der Konsolidierung der Nationalsozialisten in Deutschland.²⁹ Vor dem geschichtlichen Hintergrund erscheint es erstaunlich, dass die Zeit des NS-Regimes und des Holocausts kaum im Gedicht verhandelt werden. Die Naturgewalten wie der Sturm bleiben vage, das glühende Feuer, das die junge Familie bedroht, „versengte“ (DSL) die Flüchtenden nicht. Denn „im Schatten der Schutzengel-Schwingen“ erreicht die Familie sicher und „trockenen Fußes“ (DSL) die neuen Ufer und findet Schutz im Exil in den USA. Schwerwiegende Konsequenzen dieser Flucht und das neue Leben an einem anderen Ort werden im Gedicht in keiner Weise genannt, obwohl doch gerade die Exilerfahrung im Gesamtwerk Kalékos eine große Rolle spielt.³⁰

Die notwendige Widerstandsfähigkeit und Kraft, existenzgefährdende und lebensbedrohliche Herausforderungen zu meistern und zu überstehen, erscheinen hier nicht der eigenen Resilienz und Kompetenz geschuldet zu

²⁹ Laut Jutta Rosenkranz lernen sich Mascha Kaléko und Chemjo Vinaver 1935 kennen, das gemeinsame Kind wird am 28.12.1936 geboren. Ein Jahr später lassen sich Mascha und Saul Kaléko am 4.10.1937 vor dem Rabbinatskollegium scheiden, am 22.1.1938 wird diese Scheidung von staatlichen Stellen anerkannt. Vgl. Rosenkranz: *Mascha Kaléko. Biografie*, S. 283.

³⁰ Stellvertretend für die Menge an Arbeiten, die sich mit der Exillyrik Kalékos auseinandersetzen, sei hier nur die neueste wissenschaftliche Publikation von Anne Benteler genannt sowie auf den Eintrag im *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur* verwiesen: Anne Benteler: *Sprache im Exil. Mehrsprachigkeit und Übersetzung als literarische Verfahren bei Hilde Domin, Mascha Kaléko und Werner Lansburgh*. Berlin 2019; Bettina Bannasch, Gerhild Rochus (Hg.): *Handbuch der deutschsprachigen Exilliteratur*. Berlin, Boston 2013. S. 343–350.

sein, sie werden durch das Bild der Engel vielmehr auf Glauben und Gottesnähe bezogen. Zudem beurteilt das lyrische Ich aus der Retrospektive heraus die Gefahr, in der es und seine Familie in der fünften Strophe schwebt, kleiner als die Freuden, die die Geburt des Kindes mit sich bringt. Denn die „Wunder“ und „Zauber“ (DSL), für die die Familiengründung sorgt, überstrahlen auch noch aus zeitlicher Entfernung betrachtet die Bedrohung der eigenen Existenz. Dies überrascht, wenn man davon ausgeht, dass der Holocaust oft eine Schlüsselerfahrung im Leben vieler Verfolgter war. Kaléko dagegen räumt der privaten Erfahrung als Mutter mehr Platz ein. Sie verkehrt die Erwartung und zeigt auf, dass ein Leben zwar repräsentativ für eine Schicksalsgemeinschaft, beispielsweise die der verfolgten und ins Ausland geflohenen Juden, sein kann, aber nicht sein muss. Denn das Leiden und dessen nachträgliche Einschätzung bleiben doch immer auch individuell und abhängig von den gewählten Vergleichspunkten. Rückblickend von einer Gegenwart aus, in der das Kind, „schon war es ein Mann geworden“ (DSL), verstirbt, verblasen Erfahrungen wie die eigene Kindheit, Liebeskummer, Trennungen, Verfolgung, Flucht und Leben im Exil.

Rückwirkend hat dies auch Konsequenzen für die weitere Selbstauffassung. Denn wer man ist, wenn man „wieder allein“ (DSL) ist, bleibt eine relationale Frage. Das In-Beziehung-Setzen bleibt zwar auch im vorliegenden Gedicht entscheidend, es werden aber auch schnell dessen Grenzen aufgezeigt. Denn wenn die letzten beiden Verse des Gedichts den Bogen zurückschlagen zum zweiten und dritten Leben, welche von glücklicher und zufriedenstellender Zweisamkeit geprägt waren, wird die jetzige Zweisamkeit vom lyrischen Ich nicht mehr als zukunftsweisend empfunden. Zu zweit zu sein genügt nicht mehr, um das eigene Dasein als sinnvoll zu erleben. Damit ist auch über den Tod des Kindes hinaus die Elternschaft und die Beziehung zum Kind das entscheidende Moment für die Identität des lyrischen Ichs. Andere identitätsstiftende Faktoren wie beispielsweise die berufliche Tätigkeit oder das dichterische Schaffen fallen nur durch ihre Abwesenheit auf. Auf diese Weise zeigt das Gedicht auch, dass Kriterien wie das Ausscheiden aus der Arbeitswelt, die zu Grunde gelegt werden, um jemanden als ‚alt‘ einzustufen, hier nicht zum Tragen kommen. Denn Bestimmbarkeit des eigenen Alters in einer nicht-kalendarisch strukturierten Darstellungsform ist nur möglich, wenn man ein Gegenüber hat, das als älter oder jünger angesehen wird. Verschwindet das Kind plötzlich, fällt auch das lyrische Ich aus der Zeit, und die Zukunft erscheint nicht nur unbestimmt, sondern auch irrelevant.

JULIA ILGNER

ALTE(RNDE) AUTOREN.
BIOFIKTIONALE GERONTOPOETIK
IM ZEITGENÖSSISCHEN DICHTERROMAN

„Es gibt nur ein Erlebnis – das heißt: Altern. Alles andere ist Abenteuer...–“ lässt der ehemalige *Spiegel*-Kulturredakteur Volker Hage seinen Protagonisten, den Wiener Schriftsteller Arthur Schnitzler, im biographischen Roman *Des Lebens fünfter Akt* (2018) über dessen letzte Lebensjahre konstatieren.¹ Bei dem so pointierten wie schonungslosen Aphorismus handelt es sich, wie der Text, wenn auch ohne typographische Markierung, verrät, nicht um eine fingierte Zuschreibung des späteren Porträtisten, sondern um einen verbürgten und historisch tradierten Ausspruch des einstigen Jung-Wieners selbst.² Hage löst die in ihrer Lebensklugheit universelle Sentenz allerdings aus ihrem ursprünglichen Kontext und legt sie als leicht modifiziertes memoriales Selbstzitat dem zwanzig Jahre älteren Schnitzler in den Mund. Dieses Beispiel illustriert zweierlei: erstens, eine durchaus typische Verfahrensweise der Gattung des sogenannten ‚biofiktionalen Dichterromans‘, nämlich die Transformation von Fakten sowie faktualen Zeugnissen im Zuge der literarischen Anverwandlung und, zweitens, das offenkundige Faible des Genres für alte oder alternde Dichter, das den Prozess des Alter(n)s und damit die Auseinandersetzung mit der eigenen Endlichkeit als das *eine Erlebnis* bzw. *die* zentrale Erfahrung eines jeden Menschen, vor allem aber eines Künstlers, begreift und gerontopoetisch gestaltet.

Angesichts der Frequenz und Dominanz literarischer Altersbilder im zeitgenössischen Dichterroman bei gleichzeitigem Forschungsdesiderat zielt der

¹ Volker Hage: *Des Lebens fünfter Akt. Roman*. München 2018. S. 291. Zur Altersthematik in Hages Roman vgl. auch die Besprechung von Simon Strauß: „Das einzige Abenteuer des Lebens ist das Altern. Buchhalter der Koseworte: In Arthur Schnitzler findet Volker Hage Stoff für einen melancholischen Roman“. In: *FAZ*, 6.12.2018. Zu Strauß' eigener fiktionaler Auseinandersetzung mit dem Alterungsprozess selbst als junger Mensch im Roman *Sieben Nächte* (2017) vgl. den Beitrag von Thorsten Päpflow im vorliegenden Band.

² Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1879–1931*. Bd. 4. Hg. v. Werner Welzig unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik und Reinhard Urbach von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften u. a. Wien 1981–2000. S. 145 (Tb 27.4.1910): „Es gibt nur *ein Erlebnis* – das heißt: Altern. Alles andre ist *Abenteuer*.–“ (kursiv i. O.). Das Notat stammt allerdings aus einer deutlich früheren Lebensphase, als Schnitzler gerade einmal 47 Jahre alt war und sich auf dem Höhepunkt seines literarischen Ruhms befand.

folgende Beitrag weniger auf eine paradigmatische Fallanalyse repräsentativer Gattungsbeispiele denn auf eine diskursanalytische Betrachtung der Kategorie ‚Alter‘ bzw. ‚Altern‘ hinsichtlich ihrer Bedeutung, Figuration sowie Funktion in einem spezifischen Subgenre der jüngeren Gegenwartsliteratur. Die thematisch bestimmte Gattung des biofiktionalen Dichterromans liegt grundsätzlich dann vor, wenn zeitgenössische oder geschichtlich spätere Schriftsteller retrospektiv und im Modus der Fiktion über historische bzw. zeitlich frühere Schriftsteller schreiben, also deren reales, historiographisch verbürgtes Leben oder einen bestimmten Lebensausschnitt literarisieren. In diesem Zusammenhang fungiert die Vorstellung eines ‚Alter Ego‘ per se als konstitutives Element der Schreibvoraussetzung, muss sich der Autor einer fiktionalen Dichterbiographie doch im Zuge des Adaptionvorgangs unweigerlich mit der Persönlichkeit des historischen Dichters, den er zu porträtieren sucht, auseinandersetzen. Dabei spielt immer auch das eigene (faktische) Alter des späteren Adapteurs sowie das fremde (fiktive) Alter des porträtierten Kollegen in den Prozess der biographisch-literarischen Anverwandlung mit hinein.

Auf ein einleitendes explikatives Kapitel (I), das die Gattung des neueren Dichterromans hinsichtlich seiner altersthematischen Relevanz definiert sowie das paradigmatisch verhandelte Korpus, die Forschungslage (I.I) sowie elementare Schreibbedingungen und (inter-)textuelle Abhängigkeiten des Genres (I.II) konturiert, folgt eine Bestimmung der alterssemantischen Funktion der Titelgebung (II). Anschließend tritt das eigentliche faktuale Alter im Dichterroman in den Blick (III), bevor die Ebene des *discours* und somit der Modus biofiktionalen Erzählens perspektiviert (IV) und nach besonders charakteristischen Formen sowie wesentlichen Funktionen einer biofiktionalen Altersnarrativik bzw. Gerontopoetik gefragt wird (V).

1. DER DICHTERROMAN – GATTUNGSDEFINITION UND -GENESE

Bei der Gattung des sogenannten ‚Dichter- bzw. Schriftstellerromans‘³ handelt es sich um eine Spielart des biographischen Romans,⁴ der literarischen Biogra-

³ Der Beitrag versteht sich als gedanklicher Auftakt eines in Planung befindlichen Sammelbandprojekts zum zeitgenössischen Dichterroman, das meine Kollegen Nikolas Immer, Maïke Schmidt und ich derzeit an den Universitäten Trier und Kiel vorbereiten. Im Rahmen ausgewählter Einzelanalysen soll das rund 100 Texte umfassende Gattungsphänomen auf typische Adaptionsverfahren und Erzählstrategien hin betrachtet werden. Aufgrund des bestehenden Desiderats einer systematischen Beschreibung und Bestimmung des Genres wurden grundlegende Aspekte der Gattungsdefinition in diesem Rahmen vorgezogen.

⁴ Zum prekären Status dieses Genres zwischen Kunst und Wissenschaft vgl. die einschlägigen Beiträge in Christian Klein (Hg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorie*.

phik bzw. der Biofiktion,⁵ die in der Regel das wortkünstlerische Individuum, den einzelnen Dichter oder die Dichterin, seltener eine Gruppe bzw. ein Kollektiv von Schriftstellern bzw. Schriftstellerinnen zum Sujet der Erzählung erhebt.⁶ Bei dem porträtierten Subjekt und Titelhelden kann es sich grundsätzlich entweder um einen fiktiven oder einen faktisch verbürgten Charakter handeln, wobei im vorliegenden Beitrag ausschließlich der letztgenannte Fall Berücksichtigung erfährt. Was jedoch passiert beim Prozess der Adaption einer realhistorischen Person in eine Romanfigur im Kontext der Fiktion? Wie beim historischen Roman besteht der erzählerische Reiz der literarischen Transformation von Vergangenheit in der spezifischen Gewichtung und Kombination von Fakten und Fiktionen⁷ – vom quasi-dokumentarischen Tatsachenroman bis hin zur freien Anverwandlung des fremden Lebens, wobei sich die Biofiktion programmatisch weniger aus einer Tradition historischer, jedenfalls nicht historisierender Darstellungsverfahren denn aus der post-postmodernen und insbesondere postheroischen Erzählästhetik zu speisen scheint. So gilt es zwar, im Zuge der Literarisierung des biographischen Materials die mimetische Verhältnismäßigkeit zu wahren und die Lesererwartungen an den historischen Stoff nicht zu konterkarieren. Gleichzeitig erlaubt die Um- und Nachdichtung nach den Regeln der ‚poetischen Lizenz‘⁸ jedoch auch einen vergleichsweise freien Umgang mit der ‚aktenmäßigen Wirklichkeit‘⁹ (Lion Feuchtwanger): Je geringer die Pflicht zur Faktizität, d. h. je weniger Rücksicht auf die tradierte Sachlage oder etwaige Befindlichkeiten genommen werden muss, desto besser für die Fiktionalisierbarkeit des Sujets. ‚[G]erade ein toter Schriftsteller taugt als ideale Projektionsfigur‘,¹⁰ handelt es sich bei diesem als zumeist kulturell akkreditierter künstlerischer Instanz

Stuttgart, Weimar 2009, insbes. von Ansgar Nünning (S. 21–27), Bernhard Fetz (S. 54–60) und Anita Runge (S. 103–112).

⁵ Zum Gattungsbegriff, der seine Prägung im angelsächsischen Diskurs erfahren hat, vgl. die Arbeiten von Michael Lackey, neuerdings insbesondere: ders.: *Biofiction. An Introduction*. New York, London 2022.

⁶ Im vorliegenden Beitrag sind, sofern nicht mehrere generische Bezeichnungen Verwendung finden, das weibliche, nichtbinäre und diverse Geschlecht stets in der maskulinen Form impliziert.

⁷ Vgl. etwa Hans Vilmar Geppert: *Der Historische Roman. Geschichte umerzählt – von Walter Scott bis zur Gegenwart*. Tübingen 2009. Bes. S. 157–167.

⁸ Vgl. Lutz-Henning Pietsch: „Poetische Lizenz“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3. Gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller hg. von Klaus Weimar. Neubearb. Aufl. Berlin, New York 2003. S. 109–111.

⁹ Lion Feuchtwanger: „Sinn und Unsinn des historischen Romans“. In: ders.: *Centum Opuscula*. Zsgest. und hg. von Wolfgang Berndt. Rudolstadt 1956. S. 508–515, hier S. 512.

¹⁰ Edelgard Aabenstein, Joachim Scholl: „Autoren schreiben über Autoren. Wenn Schriftsteller zu Romanhelden werden“. In: *Deutschlandfunk Kultur*, 3.12.2018. https://www.deutschlandfunkkultur.de/autoren-schreiben-ueber-autoren-wenn-schriftsteller-zu.1270.de.html?dram:article_id=434847 (1.1.2022).

von Rang doch um eine Person des öffentlichen Interesses, die als solche objektivierbar ist. Gleichwohl gilt es bei diesem ‚literarischen Reanimationsprogramm‘ eine gewisse ungeschriebene normpoetische Pietät zu wahren: Eine skrupulöse faktische Akkuratessse kann sich bei dem Versuch der biographischen Rekonstruktion als ebenso fehl am Platze erweisen wie eine allzu freie Umdeutung.¹¹ So wird biofaktualen Darstellungen der Status (und das Prestige) des Romans in der Regel abgesprochen, während rein fiktionale oder gar kontrafaktische Lebenserzählungen,¹² die Gattungsgrenzen aufweichen und die Ausnahme bilden.

Literaturgeschichtlich steht der Dichterroman schließlich in einer langen Tradition biographischen Erzählens von und über Schriftstellerleben, das von Büchners *Lenz* (1839) über Manns *Lotte in Weimar* (1939) bis hin zu Ortheils *Faustinas Küsse* (1998) reicht und insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum favorisierten Genre einer ganzen Reihe von Nachkriegsautoren (Härtling, Hofmann, Kühn, de Bruyn u. a.) arrivierte, die das Genre formal- wie erzählästhetisch ausdifferenzierten und als eigenständigen Typus im Diskurs biographischer Romanliteratur verorteten.¹³ Während die Gattung in den 1970er bis 1990er Jahren allerdings vor allem auf einzelne Vertreter beschränkt war und mit lediglich zwei bis drei Romanen pro Dekade verhältnismäßig wenige Texte erschienen, stieg die Produktion seit der Jahrtausendwende auf zuletzt durchschnittlich fünf bis sechs Texte pro Jahr an.¹⁴ Diese bis dato ungebrochene Erfolgsgeschichte beschert dem Genre eine anhaltende Konjunktur und zunehmende Nachfrage auf dem literarischen Markt, so dass der Dichterroman mittlerweile unbestritten zur Modegattung¹⁵ avanciert ist,

¹¹ Wobei sich die angelsächsische Literatur- und Wissenschaftsszene gegenüber freieren Adaptionen deutlich toleranter zeigt und dem kategorischen Fehlverstehen der *Imaginary Biographies* aus der Tradition des *Creative Writing* poetische Legitimation abzugewinnen vermag: vgl. etwa Geoff Klock: *Imaginary Biographies. Misreading the Lives of the Poets*. New York 2007.

¹² Eine solche nimmt etwa Alexander Schimmelbusch mit der Reinkarnation Thomas Bernhards in *Die Murau Identität* (2014) vor, wenn er seinen Protagonisten nicht sterben lässt, sondern diesen vielmehr von den Toten zurückholt, indem er ihn sein eigenes Ableben fingieren und auf Mallorca unter falscher Identität als ‚Franz-Josef Murau‘, so der Titel des Romans, im Grand Hotel residieren und seine eigenen Nachrufe lesen lässt.

¹³ Vgl. Eva Beckonert: *Biographisches Erzählen. Peter Härtlings Dichter- und Musikerromane*. Berlin, Münster 2007, sowie Stephanie Hüncken: *Dieter Kühn und die Biographik. Modernes Erzählen zwischen Kunst und Wissenschaft*. Siegen 2003.

¹⁴ Vgl. stellvertretend das Rekordjahr 2018 mit Karen Duves *Fräulein Nettles kurzer Sommer*, Volker Hages *Des Lebens fünfter Akt*, Petra Hartliebs *Wenn es Frühling wird in Wien*, Christa Ludwigs *Ein Bündel Wegerich*, Klaus Modicks *Keyserlings Geheimnis*, Hans Pleschinskis *Wiesenstein*, Philipp Schwenkes *Das Flimmern der Wahrheit über der Wüste* sowie Mechthild Uhles *Gezähmte Träume*.

¹⁵ Die Literaturkritik hat es allerdings nicht bei einer bloßen Bestandsdiagnose belassen, sondern sich durchaus kritisch mit diesem Gattungssphänomen sowie seinen Chancen und Risiken befasst. Vgl. Christian Bleses: „Die Ware Leben“. In: *Deutschlandfunk Kultur*,

an der sich auch etablierte Autoren unterschiedlichster Provenienz und stilistischer Prägung versuchen, was sukzessive zu einer erzählästhetischen wie -technischen Pluralisierung und Diversifizierung des Genres führt. Bei der Frage nach dem adäquaten Sujet bzw. dem fiktionfähigen Dichterprotagonisten stehen, wie die Literaturkritik mokant diagnostiziert hat, vor allem „Romane über die A-Klasse der deutschen Literatur“¹⁶, also die gemeinhin akklamierten Schriftsteller des klassischen Schul- und Bildungskanon, hoch im Kurs. Dabei dominieren allerdings weniger die wirkungsgeschichtlich bereits breit rezipierten Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts¹⁷ als die Gallionsfiguren der weit gefassten ‚Klassischen Moderne‘.¹⁸ Außenseiter und weniger bekannte Randfiguren bilden hingegen bislang ebenso die Ausnahme¹⁹ wie Autoren jüngerer Generationen, etwa die Protagonisten der Gruppe 47 oder Ikonen der frühen Postmoderne, deren Leben als oftmals jung Verstorbene zur Legenden- wie Mythenbildung und somit zur Fiktionalisierung in besonderer Weise einladen.²⁰

1.1. Forschungsstand und -desiderat: Alter als Potential im Dichterroman

Ein wesentlicher Grund für die allgemeine Reserviertheit der philologischen Zunft gegenüber dem Genre mag denn mutmaßlich auch weniger in der Variabilität der Erzählform oder einer reaktionären Haltung angesichts eines

28.12.2018. https://www.deutschlandfunkkultur.de/romanbiografien-die-ware-leben.976.de.html?dram:article_id=437020 (1.1.2022).

¹⁶ Abenstein, Scholl 2018.

¹⁷ Vgl. die Dichterromane über Johann Wolfgang von Goethe (Walser 2008), Heinrich Heine (Boëtius 2020), Joseph von Eichendorff (Multhaupt 2013), E. T. A. Hoffmann (Härtling 2001), Annette von Droste-Hülshoff (Koch 2014, Grau 2015, Duwe 2018) oder Friedrich Hebbel (Egge 2008, Bienwald 2013). Um den Annotationsapparat nicht allzu sehr zu strapazieren, wird im Folgenden auf die vollständige bibliographische Auflöser der Kurztitel verzichtet, da diese im vorliegenden Kontext zumeist bekannt oder leicht zu eruieren sind.

¹⁸ Vgl. die Romane über Thomas Mann (Pleschinski 2013, Lentz 2007, Bittel 2008), Franz Kafka (Schneider 2008, Kumpfmüller 2011, Hörner 2017), Hugo von Hofmannsthal (Kappacher 2009, Winter 2015), Arthur Schnitzler (Hage 2018, Hartlieb 2016–21), Gerhart Hauptmann (Pleschinski 2018), Gottfried Benn (Thiel 2011, Singer 2017), Hermann Hesse (Lang 2016), Georg Trakl (Beyer 2009, Kappacher 2014), Lion Feuchtwanger (Modick 2011), Bertolt Brecht (Lentz 2007, Breloer 2019), Hans Fallada (Töteberg 2021), Kurt Schwitters (Draesner 2020) oder Erich Maria Remarque (Rai 2021).

¹⁹ Vgl. etwa Hans-Jürgen Perreys Roman über den Bestsellerautor Emil Ludwig (2017) oder Heiner Egges biofiktionalen Erzählungen aus dem Leben des niederdeutschen Dichters Klaus Groth (2004 und 2019).

²⁰ Abweichungen dieser ungeschriebenen Gattungsnorm stellen Alexander Schimmelbuschs (*1975), Katja Kulins (*1974) sowie Christian Schulteis' (*1985) Romanbiographien über Thomas Bernhard, Irmgard Keun sowie Hans Jürgen von der Wense dar. Hier werden literarisch-kulturelle Leit- und Streitfiguren des 20. Jahrhunderts adaptiert, die noch der Eltern- bzw. Großelterngeneration ihrer Porträtisten angehören könnten.

allzu transitorischen Literaturtrends denn in einem unterschwelligem Ressentiment gegenüber der Fiktionalisierung des eigenen Untersuchungsgegenstands liegen.²¹ Denn auch ältere Gattungsbeiträge fristen – mit wenigen Ausnahmen – ein Nischendasein. Seitens der Literaturwissenschaft haben sich bislang etwa Ralf Sudau unter stoff- und rezeptionshistorischer Perspektive,²² ab dem Jahr 2000 dann vor allem Ansgar Nünning und Christian von Zimmermann²³ um eine systematische oder typologische Gattungserfassung bemüht und textuelle Evokationen vergangener Poetenleben genreübergreifend als ‚fiktionalbiographische Dichterdarstellungen‘ bezeichnet. Philologische Anschlussforschungen beschränken sich hingegen weitgehend auf besonders prominente Sujets wie die zahlreichen Goethe-Fiktionalisierungen²⁴ oder repräsentative Gattungsvertreter wie Peter Härtling, Gert Hofmann, Hans Josef Ortheil oder Klaus Modick, die mit mehreren Genrebeiträgen hervorgetreten sind. Ganz anders verhält es sich dagegen auf Seiten der professionellen Literaturkritik, die das Gros der Dichterromane nicht nur regelmäßig im deutschen Feuilleton bespricht und in der Breite als rezentes Gattungsphänomen zur Kenntnis nimmt, sondern ihrerseits auch schon frühzeitig die inflationäre belletristische ‚Verwertung‘ bestimmter Leitfiguren der Literaturgeschichte angeprangert hat.²⁵

Dabei böte das Genre auch und gerade für jüngere Paradigmen der Fachphilologie, wie etwa memorialpoetische Fragestellungen, vielversprechende Ansätze: Denn im Fokus der biofiktionalen Anverwandlungen standen bislang, wie gesagt, vor allem die kanonisierten Repräsentanten der Klassischen Moderne, mithin die Generation der zwischen 1860 und 1890 geborenen Avant-

²¹ Interessanterweise betrifft dies, wie die folgenden Ausführungen zeigen, nicht die literarische Produktion, denn tatsächlich haben auffällig viele ‚Germanistendichter‘ am Genre partizipiert.

²² Ralf Sudau: *Werkbearbeitung, Dichterfiguren. Traditionsaneignung am Beispiel der deutschen Gegenwartsliteratur*. Tübingen 1985. Die Studie zielt, u. a. anhand der Gestaltung der Dichterfigur Hölderlins bei Peter Härtling und Peter Weiss, auf eine gattungübergreifende Typologie poetischer Traditionsaneignung.

²³ Vgl. Ansgar Nünning: „Von der fiktionalbiographischen Biographie zur biographischen Metafiktion – Prolegomena zu einer Theorie, Typologie und Funktionsgeschichte eines hybriden Genres.“ In: Christian von Zimmermann (Hg.): *Fakten und Fiktionen. Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellungen in Roman, Drama und Film seit 1970. Beiträge des Bad Homburger Kolloquiums, 21.–23. Juni 1999*. Tübingen 2000. S. 15–36, sowie Christian von Zimmermann: „Einleitung“. In: ebd. S. 1–13.

²⁴ Vgl. Alexander Honold, Edith Anna Kunz, Hans-Jürgen Schrader (Hg.): *Goethe als Literatur-Figur*. Göttingen 2016, Bettina Jonas-Schmalfluss: *Fiktive Goethedarstellungen in der deutschsprachigen Literatur*. Frankfurt/M. 2011, sowie John D. Pizer: *Imagining the Age of Goethe in German Literature. 1970–2010*. Rochester/N. Y. 2011.

²⁵ Vgl. Edo Reents: „Mann ist kein Material. Wir müssen über Thomas Mann reden“. In: *FAZ online*, 11.2.2014. [http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/mann-ist-kein-material-wir-muessen-ueber-thomas-mann-reden-12794891.html?printPage&Article=true#pageIndex_0\(1.1.2022\)](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/mann-ist-kein-material-wir-muessen-ueber-thomas-mann-reden-12794891.html?printPage&Article=true#pageIndex_0(1.1.2022)).

garde (namentlich Thomas Mann, Franz Kafka, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Rainer Maria Rilke und Georg Trakl), so dass im Schnitt etwa 80 bis 100 Jahre, also rund ein Säkulum, zwischen den adaptierten Dichtern und den dichtenden Adepten liegt.²⁶ In der Erinnerungstheorie markiert ein solcher Zeitraum von rund drei Generationen exakt diejenige historische Distanz, die es erfordert, bis Ereignisse vom kommunikativen ins kulturelle Gedächtnis übergehen und als solche jenseits des *floating gap* (Jan Vansina) für die Nachgeborenen objektivierbar werden.²⁷ Das heißt in der Regel hat der zeitgenössische Schriftsteller die vorangehende Dichtergeneration nicht mehr oder nur noch ansatzweise selbst erlebt, teilt keine lebensbiographischen Erfahrungen mit dieser oder gar persönliche Erinnerung an diese Altersgruppe und kann sie somit unbefangen als historisches Sujet betrachten bzw. im Zuge eigener biofiktionaler Entwürfe literarisch nutzbar machen.

Auffällig ist, dass die zeitgenössische Rezeption dabei oftmals gerade nicht die (aus heutiger Perspektive) literaturgeschichtlich bedeutende, sozialkritisch wie ästhetisch progressive Phase der Jugendbewegung fokussiert, im Fall des Jungen Wien also diejenigen Jahre um und nach 1890, als Autoren wie Hermann Bahr, Karl Kraus oder Felix Salten im Café Griensteidl zusammenkamen und mit Schnitzlers *Lieutenant Gustl* (1900) sowie Hofmannsthals *Chandos-Brief* (1902) die konstitutiven Werke der Epoche entstanden, sondern stattdessen das ‚alte (Jung-)Wien‘, d. h. die gereiften Dichter in ihren 50ern oder 60ern literarisch reinszeniert und damit implizit sogar der philologischen Forschung vorgreift, die sich erst in jüngerer Zeit verstärkt systematisch den Alterswerken zugewendet hat.²⁸

Dagegen handelt es sich bei der rezeptiven Attraktivität der sogenannten ‚Frühvollendeten‘, also Künstler bzw. im vorliegenden Fall Dichter, die bereits in (sehr) jungen Jahren in ihrem Metier zu absoluter Meisterschaft gelangt und dann vorzeitig, in noch jungem Alter verstorben sind, weder um ein nationales²⁹

²⁶ So setzen sich etwa Klaus Modick (*1951) u. a. mit Eduard von Keyserling (*1855) und Hans Pleschinski (*1956) mit Gerhart Hauptmann (*1862) auseinander, während Martin Walsler (*1927) sich konsequenterweise Goethe als Sujet erwählt, der rund hundert Jahre vor Walsers eigener Geburt starb.

²⁷ Vgl. Jan Assmann: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 6. Aufl. München 2007 [1992], S. 48–56, der den Begriff des *floating gap* von dem belgischen Historiker Jan Vansina entlehnt.

²⁸ Vgl. Barbara Beßlich: *Das Junge Wien im Alter. Spätwerke (neben) der Moderne (1905–1938)*. Wien, Köln, Weimar 2021.

²⁹ Vgl. etwa die biofiktionalen Erzählungen des englischen Schriftstellers Anthony Burgess über die letzten Tage seines Landsmanns John Keats (†25) (*ABBA ABBA*, 1977) oder der niederländischen Romancieuse Connie Palmén über Sylvia Plath (†30) aus der Perspektive ihres Mannes Ted Hughes (*Jij zegt het* [2015], dt. *Du sagst es* [2016]). Dass auch deutsche Dichter für ein internationales Publikum von Interesse sind, belegt Penelope Fitzgeralds *The Blue Flower* (1995, dt. *Die blaue Blume* [1999]) über die Liebesbeziehung zwischen

noch um ein gegenwärtiges³⁰ Phänomen. Auch Kasimir Edschmids Bühnenroman *Wenn es Rosen sind, werden sie blühen* (1950) oder Christa Wolfs Auseinandersetzung mit Heinrich von Kleist (†34) und Karoline von Günderrode (†26) in *Kein Ort. Nirgends* (1979) zeugen von der Faszination für diese vorzeitig, mitunter noch in der Adoleszenz verstorbenen Dichterinnen und Dichter.³¹

Die spezifische Relevanz des Alterssujets für das Genre wurde jedoch seitens der Forschung bislang lediglich punktuell und anhand einzelner, thematisch einschlägiger Texte wie etwa Martin Walsers *Ein liebender Mann* (2008) reflektiert.³² Dabei erfreut sich Alter bzw. Altern als Forschungsparadigma der internationalen Kulturwissenschaften einer seit Jahren anhaltenden Konjunktur und Aktualität, wie die von der britischen Zeithistorikerin Pat Thane herausgegebene Mentalitätsgeschichte des Alterns (*The Long History of Old Age*, 2005)³³ und das von Michael Fuchs edierte *Handbuch* (2020)³⁴ ebenso belegen wie die interdisziplinären Reihen *Altern(s)kulturen* und *Aging Studies* (jeweils seit 2013) des Bielefelder transcript-Verlags,³⁵ die stellvertretend für die Genese der gleichnamigen transdisziplinären Forschungsrichtung der *Aging Studies* bzw. des philologischen Pendantes der *Literary Gerontology* stehen. Denn auch in den literaturwissenschaftlichen Disziplinen ist das Paradigma längst von Belang: Bereits 2008 hat der Heidelberger Germanist Helmuth Kiesel – womöglich im Hinblick auf die Forschergruppe des ortsansässigen WIN-Kollegs um Dorothee Elm, Thorsten Fitzon, Kathrin Liess und Sandra Lin-

Novalis und Sophie von Kühn ebenso wie Jacques-Pierre Amettes mit dem *Prix Goncourt* ausgezeichneten Roman *La Maitresse de Brecht* (2003), der eine letzte *Amour fou* des alten, nach Ost-Berlin zurückgekehrten Dramatikers mit einer fiktiven Spionin vor dem Hintergrund des Kalten Kriegs inszeniert.

³⁰ Dies belegt etwa der Körner-Kult im 19. Jahrhundert um die in den Befreiungskriegen gefallenen Jungpoeten (†21): vgl. zuletzt Nikolas Immer, Maria Schultz: „Lützows wildester Jäger. Die Heroisierung Theodor Körners im 19. und 20. Jahrhundert“. In: *helden. heroes. Héros*. 2, 2014. S. 69–92.

³¹ Gleiches gilt für Dine Petriks ‚biographischen Nachgeh-Versuch‘ auf den Spuren der Wiener Nachkriegslyrikerin Hertha Kräftner (†23) in *Die Hügel nach der Flut* (1997) sowie Hans-Jürgen Schumachers Roman über die noch als Heranwachsende verstorbene Barockautorin und ‚pommerische Sappho‘ Sybilla Schwarz (†17).

³² Vgl. u. a. Volker Neuhaus: „Liebender Mann“ oder „unwürdiger Greis“. *Goethes letzte Liebe bei Thomas Mann, Stefan Zweig und Martin Walser*. Düsseldorf 2012, sowie Evi Zemanek: „Archivare der Augen-Blicke im Angesicht des Alters: Martin Walsers produktive Goethe-Rezeption“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. 4, 2009. S. 567–589.

³³ Pat Thane (Hg.): *Das Alter. Eine Kulturgeschichte*. Aus dem Engl. von Dirk Oetzmann und Horst M. Langer. Darmstadt 2005 [dies.: *The Long History of Old Age*. London 2005].

³⁴ Vgl. Michael Fuchs (Hg.): *Handbuch Alter und Altern. Anthropologie – Kultur – Ethik*. Stuttgart 2020.

³⁵ Vgl. insbes. Andrea von Hülsen-Esch (Hg.): *Alter(n) neu denken. Konzepte für eine neue Alter(n)skultur*. Bielefeld 2015. Für die zugehörigen Bände vgl. das Reihenprofil des Verlags unter <https://www.transcript-verlag.de/reihen/kulturwissenschaft/alter-n-skulturen/> bzw. <https://www.transcript-verlag.de/reihen/kulturwissenschaft/aging-studies/> (1.1.2022).

den³⁶ – zu Recht konstatiert, dass Altersrepräsentation in der Dichtung längst „kein neues Thema mehr“ sei.³⁷ Das bestätigte sein Konstanzer Kollege Helmut Bachmeier insofern, als dieser noch im selben Jahr eine *Tour d'Horizon* entlang literarischer Altersbilder unternahm und für den Paradigmenwechsel in der Literaturgerontologie vom Defizitmodell hin zum Chancen- bzw. Kompetenzmodell sensibilisierte.³⁸ Den spezifischen Blick auf die jüngere Gegenwartsliteratur richteten insbesondere Miriam Seidler mit ihrer Analyse figuraler Altersmodelle in ausgewählten Romanen um die Jahrtausendwende (2010),³⁹ die Autorinnen und Autoren des von Martin Hellström und Edgar Platen herausgegebenen Bands *Alter und Altern* (2010)⁴⁰ sowie einzelne Fallstudien in Henriette Herwigs und Mara Stuhlfauth-Traberts jüngster Publikation der Reihe *Alter(n)skulturen* (2021).⁴¹

1.2. Recherche und Erfindung: Schreibvoraussetzungen und Aneignungsstrategien im Dichterroman

Trotz der prinzipiellen Freiheit fiktionaler Ausgestaltung des heterobiographischen Erzählstoffs sind die zeitgenössischen Adepten in der Regel zwecks glaubhafter Evokation des fremden Literatenlebens im Vorfeld auf ein Minimum an wissenschaftlicher Recherche und historischer Rekonstruktion ange-

³⁶ Diese hatten im Rahmen des Teilprogramms *Religiöse und poetische Konstruktion von Lebensalter. Konzeptualisierung und Kommentierung von Alterszäsuren im Lebenszyklus* der Heidelberger Akademie der Wissenschaften zunächst *Alterstopoi* (2009) und anschließend *Alterszäsuren* (2012) in diachroner wie interdisziplinärer Perspektive verhandelt. Für weiterführende Informationen und die in diesem Kontext realisierten wissenschaftlichen Symposien und Publikationen vgl. die Homepage des Projekts https://www.hadw-bw.de/beendete_win-projekte/Teilprogramm3/konstruktion-von-lebensalter (1.1.2022), sowie die beiden Sammelbände: Dorothee Elm, Thorsten Fitzon, Kathrin Liess, Sandra Linden (Hg.): *Alterstopoi. Das Wissen von den Lebensaltern in Literatur, Kunst und Theologie*. Berlin, Boston 2009; dies. (Hg.): *Alterszäsuren. Zeit und Lebensalter in Literatur, Theologie und Geschichte*. Berlin, Boston 2012.

³⁷ Helmuth Kiesel: „Das Alter in der Literatur“. In: Ursula M. Staudinger, Heinz Häfner (Hg.): *Was ist Alter(n)?* Berlin, Heidelberg 2008. S. 173–187, hier S. 173.

³⁸ Helmut Bachmeier: „Späte Jahre. Das Alter in der Literatur“. In: *Entwürfe. Zeitschrift für Literatur*. 14, 2008. S. 63–72.

³⁹ Miriam Seidler: *Figurenmodelle des Alters in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen 2010.

⁴⁰ Martin Hellström und Edgar Platen (Hg.): *Alter und Altern. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. München 2010.

⁴¹ Henriette Herwig, Mara Stuhlfauth-Trabert (Hg.): *Alter(n) in der Populärkultur*. Bielefeld 2021. Dem Band liegt, gemäß der Ausrichtung auf populärkulturelle Altersfigurationen, ein erweiterter Literaturbegriff zugrunde, so dass primär audiovisuelle Medien wie Filme und Serien, aber auch Comics, Hörspiele sowie vereinzelt literarische Beispiele Berücksichtigung finden.

wiesen. So basiert der moderne Dichterroman in der Regel ebenso auf sachliterarischen Standardwerken wie Biographien, die fundiert und verlässlich über die einzelnen Etappen der Lebens- und Werkgenese informieren, wie auf fachwissenschaftlichen Einzeluntersuchungen. Vor allem aber speist sich das Genre in seinem Bedürfnis nach (möglichst) getreuer Darbietung aus dem literarischen Primärwerk sowie aus epitextuellen Zeugnissen autobiographischen Charakters, also aus Ego-Dokumenten wie Diarien, Korrespondenzen, Interviews oder Selbstaussagen der jeweiligen Dichter – mit dem Ziel, den eigenen fiktionalen Nachgehversuch durch ein penibles *ad fontes*-Verfahren nicht nur zu authentisieren, sondern durch das *verbum poetae*, das originäre Dichterwort, auch sprachlich zu auratisieren.

Mit der Thematisierung der verwerteten Materialgrundlage sowie der im Zuge der Biofiktionalisierung zur Anwendung gelangten Adaptionenmechanismen wird je nach Autorenverständnis und Werkintention unterschiedlich verfahren – von ostentativem Verschweigen bis hin zu transparenter Offenlegung und explikativer Erläuterung der getroffenen Quellenauswahl und ihres Aussagepotentials im peritextuellen Kontext von Vor- und Nachreden, Dank sagungen, bibliographischen Verzeichnissen oder elaborierten Annotationen. Dass literarische Lebensentwürfe in ihrem Anspruch auf Neuaakzentuierung und poetischen Perspektivwechsel dabei nicht zwingend auf eine freie(re) Umschreibung tradierter faktualer Wissensstandards limitiert sein müssen, beweist etwa der Borchert-Roman *Frauke Volklands*, die als promovierte Neuzeit-Historikerin sowohl auf professionelle als auch auf unkonventionelle Recherchemethoden zurückgriff und dadurch sogar bislang unveröffentlichte Dokumente aus der Provenienz von Borcherts Mutter, der Dichterin Hertha Borchert, konsultieren konnte.⁴² Indem die zeitgenössischen Verfasser sich also durch mühselige Archivbesuche und beflissene Materialakkumulation in zum Teil inventarisierender Informationsfülle nicht nur als Romanciers, sondern auch als (Literatur-)Historiker beweisen, vermögen sie ihre Dichterromane implizit durch Fach- und Sachexpertise zu nobilitieren, so dass die fiktionalen Entwürfe nicht zwingend lediglich eine fiktive Variante der faktualen Leben darstellen, sondern den bestehenden Forschungsdiskurs sogar um neues Wissen zu erweitern vermögen. Denn tatsächlich zielen die Romane oftmals auf lebensgeschichtliche Leerstellen – gerade auch solche des Alters –, die bislang mangels Quellen- und/oder Interessenlage (man denke etwa an die verloren gegangenen Briefe Franz Kafkas an Dora Diamant) seitens der

⁴² Frauke Volkland: *Dies kostbar kurze Leben. Ein Borchert-Roman*. Hamburg 2020. Vgl. auch die Titelbeschreibung des Romans, der sich Verlagsangaben zufolge, auf „eine nicht zur Veröffentlichung bestimmte Quelle aus der Hand der Mutter Borcherts“ stützt (<https://www.osburg-verlag.de/seite/473931/dies-kostbarkurze-leben.html> [1.1.2022]).

historiographischen Rekonstruktion unberücksichtigt geblieben sind. In dieser biofiktionalen ‚Defizitpoetik‘ artikuliert sich eine wesentliche Intention der Gattung, nämlich das kontraphilologische (An-)Schreiben gegen die exklusive Deutungshoheit einer professionellen Biographik historisch-philologischer Provenienz und ihrer spezifischen Darstellungsweisen – analog zum historischen Roman im 19. Jahrhundert und seinen Distinktionsmechanismen gegenüber einer institutionalisierten Historiographie. Somit suggeriert diese oppositionelle Schreibhaltung gegen einen allzu plakativen Faktizismus nicht zuletzt, dass literarische Biographen, die selbst Schriftsteller sind, über ein *anderes* und womöglich *besseres* Verständnis für und Einfühlungsvermögen in vergangenes Dichtertum verfügen als deren nicht-künstlerische, akademisch-professorale Exegeten.⁴³ Entsprechend zielen die fiktionalen Evokationen nicht auf eine rein affirmative oder gar panegyrisch-adorierende Verklärung des fremden Poetenlebens, sondern zeigen den Dichter in all seiner künstlerischen wie menschlichen (oft altersbedingten) Unzulänglichkeit und haben dadurch Anteil an der postmodernen Dekonstruktion des Heroenkultes um die ‚große Persönlichkeit‘ bzw. den ‚literarischen Genius‘. Die meisten Dichter(viten) werden in der fiktionalen Nacherzählung demnach nicht glorifiziert oder ins Sublime gesteigert, sondern im Sinne einer programmatischen Mythenkorrektur vielmehr gezielt ‚vom Sockel gehoben‘: Es ist der fehlbare Mensch in der (Alters-)Krise, der literarisch interessiert, nicht die makellose, unantastbare Künstlerikone im Schaffensrausch der Jugend.

2. ALTERSTYPISCHE TITELIEN

Die konstitutive Unsicherheit ob des eigenen generischen Status spiegelt sich auch im variablen Gebrauch bzw. dem unsteten Changieren der Gattungsterminologie, die von tradierten, eher konventionellen Bezeichnungen wie ‚biographischer Roman‘⁴⁴ respektive ihren korrespondierenden Diminutivformen („eine biografische Erzählung“, „eine biographische Skizze“)⁴⁵ bis hin zu gehaltlich weniger spezifizierten und offeneren Begriffen wie „Roman“, „Erzählung“ oder „Novelle“ reicht.⁴⁶ Dem Zwitterstatus als faktual-fiktionale Mischgattung entspricht die Verwendung generischer Komposita wie „Ro-

⁴³ Eine Sonderrolle spielen dabei diejenigen Gattungsbeiträge, die, wie Ulrike Draesner oder Klaus Modick, selbst ausgebildete Philologen sind und mithin über eine Doppelkompetenz als professionelle Literaturwissenschaftler wie auch als Schriftsteller verfügen.

⁴⁴ Vgl. Zwerenz 2000, Seidel 2007, Multhaupt 2013, Gibiec 2014, Koch 2014, Perrey 2017 oder Reyer 2020.

⁴⁵ Vgl. Michalzik 2020 sowie Kühn 1999.

⁴⁶ Vgl. in der Folge der Nennung Ortheil 2019, Petrik 1997 sowie Egge 2008 und Perrey 2008.

manbiografie“ bzw. „Faktenroman“,⁴⁷ die beide Gattungen bzw. die historiographische wie literarisch-belletristische Erzähltraditionen verbinden, wenngleich es sich bei diesen neologistischen Begriffsprägungen mitunter auch um verlagsstrategische Erfindungen im Dienste einer optimierten Produktvermarktung handeln dürfte.⁴⁸ Das Gros der Autoren und darunter insbesondere die arrivierten Vertreter der Hochliteratur etikettieren ihre Gattungsbeiträge jedoch fast ausschließlich mit dem neutralen Genreausweis „Roman“⁴⁹ oder verzichten gänzlich auf ein peritextuelles Gattungssignal,⁵⁰ was einerseits ästhetische Distanz gegenüber der Tradition des historischen Erzählens sowie andererseits Anspruch auf Literarizität im Modus der Fiktion markiert. Allzu poetische oder allusive Titel, die aufgrund ihres exklusiven Charakters nur einen kleinen Kreis ausgewiesener Kenner und Fachexperten adressieren,⁵¹ werden wiederum durch onomastische bzw. explikative Untertitel disambiguiert,⁵² so dass sich das jeweilige literaturhistorische Sujet bzw. Dichterheldenleben auch einem interessierten Laienpublikum als avisierter Hauptzielgruppe umstandslos erschließt.⁵³

Auch die Relevanz der Altersthematik für die Dichterromane scheint oftmals bereits im Titel auf, indiziert sie doch lexikalisch die existentielle Bürde oder Herausforderung des Alters für das jeweilige literarisch evozierte Leben – sowohl im Falle junger als auch im Falle reifer Dichterprotagonisten. So an-

⁴⁷ Vgl. Lindenhahn 2021, Kaiser 2020, 2021, Schurkus 2020, sowie für ‚Faktenroman‘ Lugmeier 2017.

⁴⁸ So sind etwa drei der hier angeführten Romane (Lindenhahn 2021, Kaiser 2020) im Konstanzer Südverlag erschienen. Auch beim Freiburger Verlag Herder (Kulin 2015, Schymura 2017) vertraut man offenbar auf dasselbe Gattungsetikett. Dass es sich bei dieser verlegerischen Labelpolitik nicht um eine exklusive Begriffsprägung speziell für den Dichterro-man handelt, belegt ein Blick ins übrige Verlagssortiment, wo sich dieselbe Genrebezeichnung, mitunter lediglich spezifiziert durch den attributiven Zusatz ‚historisch‘, auch bei anderen biographischen Stoffen findet. Die generische Disparität und Konfusion zeigt sich darüber hinaus auch in der bibliothekarischen Erfassung der Titel seitens der Kataloge, die Textrepräsentanten des Genres teils unter der Kategorie ‚historische Biographik‘, teils unter ‚fiktionale Darstellung‘ rubrizieren.

⁴⁹ Vgl. etwa Lentz 2007, Walser 2008, Kumpfmüller 2011, Modick 2011, 2015, 2018, Kinkel 2011, 2017, Pleschinski 2013, 2018, 2020, Duve 2018, Ortheil 2019 sowie Töteberg 2021.

⁵⁰ Vgl. etwa Kappacher 2009 und 2014.

⁵¹ Vgl. beispielsweise den alttestamentarischen Bibelvers „Alle Wasser laufen ins Meer“ aus dem Buch Kohelet bzw. Prediger Salomo 1,7, unter das Martin Beyer seinen Trakl-Roman stellt, das Büchner-Zitat „Alles, was ist, ist um seiner selbst willen da“ aus dessen *Schädelnerven*-Schrift von 1836 bei Reinhard Lindemann oder Walter Kappachers enigmatische Chiffre des ‚Fliegenpalasts‘.

⁵² Vgl. z. B. *Ein Roman um Klaus Groth* (Egge 2004) oder *Ein Heinrich-Heine-Roman* (Boëtius 2020).

⁵³ Vgl. auch die subtitulativen Konkretisierungen im Falle von E. Y. Meyers *Der Ritt. Ein Gott-helf-Roman* (2004), Philipp Schwenkes *Das Flimmern der Wahrheit über der Wüste. Ein Karl-May-Roman* (2018) sowie Tilmann Spreckelsens mehrteiliger *Theodor-Storm-Krimi-Reihe* (2015–2020).

tizipiert Frauke Volkland in ihrem Borchert-Roman bereits titulativ die Tragik eines viel zu frühen Todes (*Dies kostbar kurze Leben*, 2020), während Walter Kappacher (*Trakls letzte Tage*, 2014) und Michael Töteberg (*Falladas letzte Liebe*, 2021) dem Leser qua peritextuellem Rezeptionssignal unmissverständlich zu verstehen geben, dass in ihren Dichterromanen ausschnitthaft vom Ende eines Künstlerlebens erzählt oder retrospektiv auf dieses Rückschau gehalten wird. Solche biofiktionalen Exitusnarrative bzw. -erzählenszenarien prägen auch Gerhard Zwerenz' Tucholsky-Roman *Gute Witwen weinen nicht* (2000), der das Ableben seines Dichterprotagonisten nicht nur implizit bereits im Titel trägt, sondern durch den Zusatz *Exil, Lieben, Tod, die letzten Jahre Kurt Tucholskys* auch noch subtitulativ expliziert.

Um sich von allzu floskelhaften Formeln für den finalen Lebensabschnitt abzugrenzen, sind Kreativität und individuelle Lösungen gefragt, um der Spezifik des porträtierten Dichterlebens gerecht zu werden, etwa wenn Volker Hage für den Wiener Theaterschriftsteller Arthur Schnitzler mit der Aktangabe eine geläufige Bezeichnung eines Dialog- bzw. Handlungsabschnitts und damit einen Terminus technicus der philologischen Dramenanalyse bemüht (*Des Lebens fünfter Akt*, 2018). Derselben Intention folgen Autoren, die zur Poetisierung der Altersthematik in ihrer Titelgebung Anleihen bei der konventionellen Niedergangs- oder Verfallssymbolik nehmen, wie Klaus Modick (*Sunset*, 2011), Henning Boëtius (*Der weiße Abgrund*, 2020), Jochen Missfeldt (*Sturm und Stille*, 2017) oder Anna-Luise Jordan in ihrem Porträt der Romantikerin Sophie Mereau (*Herbst in Heidelberg*, 2011). Eine vergleichbare Traditionseinschreibung nimmt noch Hanns-Josef Ortheil vor, indem er die Handlung seines Hemingway-Romans an den prototypischen Décadence-Schauplatz schlechthin – nach Venedig – verlegt (*Der von den Löwen träumte*, 2019). Selbst in *prima vista* affirmativen, lebensbejahenden Titeln wie Michael Kumpfmüllers Kafka-Roman *Die Herrlichkeit des Lebens* (2011) oder Yvonne Schymuras *Vicki Baum. So herrlich lebendig* (2017) scheint die unumgängliche Begrenztheit eines elysischen (Dichter-)Daseins gerade durch die Beschwörung eines übersteigerten Vitalismus zumindest indirekt auf. Konsequenter agiert dagegen Franz Winter, der seinem Hofmannsthal-Roman *Sommerfrische* (2015) in einer Art titulativen Kontrastpoetik den so wenig camouflierenden wie erbaulichen Beititel *eine Auflösung* mitgibt. Gerade der letzte Lebensabschnitt scheint für die Biofiktionalisierung folglich von besonderer Attraktivität, vereint er doch die erzählpragmatischen Vorzüge einer retrospektiven Darbietung (einschließlich Vorher-Nachher-Vergleich) mit der Option einer dramatisch-konfliktuösen oder tragisch-melancholischen Zuspitzung des Geschehens angesichts vertaner Chancen und des nahenden Lebensendes.

3. DAS FAKTUALE ALTER IN DER BIOFIKTION

„Alter“, also gemeinhin der Prozess physiologischer wie psychosomatischer Degeneration im Verlauf eines jeden Lebens, wird im vorliegenden Kontext der fiktionalen Darstellung nicht als rein szientifische, biometrische Größe verstanden, sondern als empirisch variable Kategorie, die in der intersubjektiven Wahrnehmung ganz unterschiedlich und individuell erfahren werden kann und kulturellen Prämissen unterliegt.⁵⁴ Entsprechend können Autoren literarisch als „alt“ inszeniert werden, die biologisch nach derzeitigem demographischen und geriatrischen Stand noch gar nicht „alt“ sind und die man heute allenfalls der Gruppe der *Best Ager* oder der *Generation Gold* zurechnen würde. Gleichwohl fungiert das Lebensalter als konstitutives Element innerhalb des Gattungskonzepts des biographischen Romans bzw. biographischen Erzählens, das *per definitionem* einen gewissen Grad an Fortschreitung und -schreibung des erzählten Lebens impliziert. Die wenigsten fiktionalen Adaptionen verfolgen allerdings eine ganzheitliche Präsentation des fremden Lebens, schildern es also nicht in der üblichen iterativen Erzählfolge des Viten-Modells *ab ovo*, von der Provenienz und Geburt bis zum Tod chronologisch-linear von vorne nach hinten durch, sondern wählen vielmehr einen spezifischen, für die porträtierte Dichterpersonlichkeit charakteristischen Ausschnitt, meist eine Zäsur, einen Markstein oder Wendepunkt im Leben des Protagonisten, an dem sich die Essenz bzw. die individuelle Problematik seines Künstlertums verdichtet oder die genuinen Herausforderungen seines Dichterlebens *in nuce* aufscheinen.

Denn tatsächlich haben die wenigsten der im deutschen Diskurs biofiktional verhandelten Autoren auch tatsächlich ein hohes Alter im Sinne des gerontologischen Seniums erreicht. Jenseits der (sehr) jung Verstorbenen wie Wolfgang Borchert (+26), Georg Trakl (+27) oder Heinrich von Kleist (+34) geht die Mehrzahl der Dichter kaum über das sogenannte „mittlere Erwachsenenalter“⁵⁵ hinaus: Sei es Franz Kafka (+40), Kurt Tucholsky (+45), E. T. A. Hofmann (+46), Friedrich Hebbel (+50), Rainer Maria Rilke (+51), Hans Fallada (+53), Friedrich Nietzsche (+55), Hugo von Hofmannsthal (+55), Jeremias Gotthelf (+57), Heinrich Heine oder Bertolt Brecht (jeweils +58) – sie alle übertrafen zwar statistisch betrachtet die durchschnittliche Lebenserwartung ihrer Zeit,⁵⁶ galten jedoch auch in der zeitgenössischen Wahrnehmung nicht als eigentlich „alt“. Selbst Kurt

⁵⁴ In Anlehnung an Bachmeier: „Späte Jahre“, S. 63: „Alter(n) hat stets mit kulturellen Wertzuschreibungen zu tun, die den Rang und die Beurteilung des Alters in verschiedenen Zeiten in verschiedenen Kulturen festlegen.“

⁵⁵ In der Gerontologie Bezeichnung für das menschliche Alter zwischen dem 35. und 65. Lebensjahr.

⁵⁶ So betrug die durchschnittliche Lebenserwartung eines 1871 geborenen Mannes dem Statistischen Bundesamt zufolge etwa 40 Jahre. Folglich lässt sich im Falle der Dichter keine

Schwitters (+60), Ernest Hemingway (+61), Eduard von Keyserling (+63), Gustav Meyrink (+64), Emil Ludwig (+67), Arthur Schnitzler (+69), Eduard Mörike, Karl May, Gottfried Benn (jeweils +70), Erich Maria Remarque (+72) und Lion Feuchtwanger (+74) erlangten zwar eine höhere Lebensstufe, waren jedoch gleichwohl noch weit davon entfernt, hochbetagt zu sein. Ausnahmen, die das achte Lebensjahrzehnt vollendeten oder gar überschritten, bilden lediglich der gebürtige Lübecker Thomas Mann (+80), sein Holsteiner Landsmann Klaus Groth (+80), Johann Wolfgang von Goethe (+82), der seinerseits den Prototyp des alten Dichters bzw. das Ideal eines vollendeten Dichterlebens verkörpert, Gerhart Hauptmann (+83), Paul Heyse (+84) sowie Hermann Hesse (+85). Bei den Frauen verhält es sich kaum anders: Auch Sybilla Schwarz (+17), Hertha Kräftner (+23) sowie Karoline von Günderrode (+26) verstarben noch in der Adoleszenz bzw. der Postadoleszenz, Sophie Mereau (+36) im gebärfähigen Alter, Annette von Droste-Hülshoff (+51) in der Lebensmitte bzw. im fortgeschrittenen Erwachsenenalter und Veza Canetti (+65) sowie Else Lasker-Schüler (+75) in der dritten Lebensphase vor dem ‚eigentlichen‘ (hohen) Senium. Unter dem Vorbehalt eines allzu rigiden Schematismus lautet der demographische Befund dementsprechend wie folgt: Die meisten der bis dato literarisch verhandelten Autoren waren im engeren Sinne nicht ‚alt‘, so dass Alter bzw. Alterserfahrung nicht *per se* einen konstitutiven Bestandteil ihres realen und somit auch nicht ihres fikionalisierten Dichterlebens ausmacht. Gleichwohl wird es in seiner faktischen Existenz und fatalen Konsequenz produktionsästhetisch reflektiert, führt sein Fortschreiten oder, schlimmer noch, sein Ausbleiben doch im äußersten Fall zu einem (vorzeitigen) Versiegen der künstlerischen Schaffenskraft und dadurch implizit zu einer Nichtvollendung des literarischen Werks. Für den Dichterroman gerät das Risiko schöpferischer Imperfektibilität folglich zur zentralen Denkfigur, geht ein frühes Ableben doch fast unweigerlich mit einem nicht eingelösten Werkversprechen einher und mahnt an das ungenutzte Potential eines großen, womöglich einzigartigen Dichtertums, dem seine volle Entfaltung aufgrund fehlender Lebenszeit versagt bleibt. Alter(n) erweist sich somit als natürlicher ‚Feind‘ künstlerischer Inspiration wie Produktion und fordert als solcher fast unausweichlich die literarische Auseinandersetzung ein, fungiert es doch in letzter Instanz als unbestechlicher Gradmesser für Prestige und Ruhm über den Tod hinaus.

Diese Gedankenfigur wird nicht zuletzt dadurch forciert, dass die Dichter ihrerseits das Alter respektive den Alterungsprozess als existentielle Heraus-

Tendenz zur Übersterblichkeit, mithin keine höhere Mortalitätsrate im Vergleich zu den Zeitgenossen diagnostizieren. Vgl. https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Bevoelkerung/Sterbefaelle-Lebenserwartung/_inhalt.html#sprg229094 (1.1.2022).

forderung ihres Dichtertums und als Gefährdung ihrer poetischen Produktion immer wieder literarisch oder poetologisch reflektiert haben,⁵⁷ besonders prominent Thomas Mann (*Goethe und Tolstoi*, 1921/25) und Gottfried Benn (*Altern als Problem für Künstler*, 1954),⁵⁸ aber auch der an C. G. Jung geschulte Hermann Hesse,⁵⁹ sowie zuletzt, ausgehend von Simone de Beauvoirs kanonischer Altersschrift *La Vieillesse* (1970, dt. *Das Alter*, 1977), Silvia Bovenschen aus der Perspektive einer dezidiert weiblichen Autorschaft (*Älter werden*, 2006).⁶⁰ Von besonderem Interesse sind diese poetischen Altersreflexionen im Falle derjenigen Autoren, die ihrerseits mit eigenen biofiktionalen Erzählungen zum Genre beigetragen haben, wie etwa die Münchner Schriftstellerin Ulrike Draesner (*Eine Frau wird älter*, 2018).⁶¹ Angesichts einer solchen Koinzidenz literarischer wie theoretisch-reflexiver Gerontopoetik vermögen die programmatischen Positionen über das (eigene) Alter Aufschluss über die jeweilige Intention des fiktional präsentierten Autorenalters zu geben.

Hinzu kommt, dass die porträtierenden Autoren dabei oftmals in einem ähnlichen Alter bzw. einem analogen Lebensabschnitt sind wie die von ihnen Porträtierten selbst: Martin Walser schreibt mit fast 81 Jahren über den 73-jährigen Geheimrat Goethe, Volker Hage im Alter von 69 Jahren über den 66- bis 69-jährigen Arthur Schnitzler, während sich der 47-jährige Kumpfmüller den 40-jährigen Kafka und der 33-jährige Martin Beyer sich Georg Trakl in seinen 20ern vornimmt.⁶² Rechnet man noch den Prozess der Stofffindung und -formung ab, nähern sich reales Alter der Verfasser und fiktionales Alter der Protagonisten zusätzlich an. Somit liegt die Vermutung nahe, dass der Anverwandlung des heterobiographischen Sujets ein autoreflexives Moment inneohnt und sich die eigene (künstlerische) Erfahrung der adaptierenden Autoren im fremden Leben bzw. im literarischen Alter Ego der Nacherzählung spiegelt, wodurch der Biofiktion letztlich eine autofiktionale Komponente in-

⁵⁷ Vgl. exemplarisch die Zusammenstellung von literarischen Altersbetrachtungen bei Thomas Steinfeld (Hg.): „*Einmal und nicht mehr*“. *Schriftsteller über das Altern*. Stuttgart, München 2001.

⁵⁸ Gottfried Benn: „Altern als Problem für Künstler. Ein Vortrag“. In: *Merkur*. 8, 1954. S. 303–319, Thomas Mann: *Goethe und Tolstoi*. Aachen 1923 [Vortrag, gehalten September 1921 anlässlich der Nordischen Woche zu Lübeck, ED].

⁵⁹ Vgl. die anthologisch versammelten Texte in Hermann Hesse: *Mit der Reife wird man immer jünger. Betrachtungen über das Alter*. Mit Fotogr. v. Martin Hesse. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt/M. 1990.

⁶⁰ Simone de Beauvoir: *La vieillesse*. Paris 1970, dies.: *Das Alter. Essay*. Dt. v. Anjuta Aigner-Dünnwald und Ruth Henry. Reinbek 1972, Silvia Bovenschen: *Älter werden. Notizen*. Frankfurt/M. 2006. Zur Spezifik weiblicher Alterserfahrung vgl. außerdem Hannelore Schlaßers instruktiven Essay *Das Alter. Ein Traum von Jugend*. Frankfurt/M. 2003.

⁶¹ Ulrike Draesner: *Eine Frau wird älter. Ein Aufbruch*. München 2018.

⁶² Die Altersangabe bezieht sich auf das jeweilige Lebensalter der Autoren zum Zeitpunkt des Erscheinens der Dichterromane.

newohnt. Der Dichterroman profitiert folglich als Gattung in Sachen Glaubwürdigkeit zunächst von der lebensbiographischen, empirischen Kompetenz seiner Verfasser, die das fiktive heterobiographische Geschehen qua faktischer, autobiographischer Expertise zu authentisieren vermögen. Dass dieses außertextuelle Vidimationsverfahren grundsätzlich auch jenseits einer bestehenden Altersanalogie zwischen Autor und Sujet zu funktionieren scheint, beweist die Existenz konträrer Fallbeispiele von größerer historischer Distanz, also alte oder zumindest ältere Autoren, die sich junger oder wesentlich jüngerer Dichter annehmen und im Abstand von 30 oder 40 Lebensjahren nochmals die spezifischen Bedingungen jugendlicher, ungestümer Dichterschaft reflektieren – wie Kappachers Porträt des 27-jährigen Trakl, Modicks Auseinandersetzung mit dem 30-jährigen Rilke in Worpswede oder auch Duves Romanbiographie über die 20-jährige Annette von Droste-Hülshoff. In diesen Fällen einer retrospektiven Einfühlung speist sich die Beglaubigung aus einer zwar ebenfalls selbst erfahrenen, jedoch längst vergangenen Lebens- und Werkstufe, die in melancholisch-nostalgischer Rückschau nochmals nach-, mitunter gar neu empfunden und in der Folge oftmals reflexiv gebrochen wird. Jenseits ihrer Vermittlungsfunktion der *histoire* auf diegetischer Ebene fungieren biofiktionale Altersrepräsentationen folglich fast immer auch als Reflexionen auf externer Ebene, nämlich als Projektionsfläche für Aussagen über das jeweils eigene Künstlertum der realen Verfasser. Dadurch geraten Dichterromane *per se* zu doppelten (Alters-)Spiegelungen – der porträtierten Dichter wie der porträtierenden Dichter selbst.

Schließlich und vor allem figuriert der Typus des ‚alten Dichters‘ im biofiktionalen Schriftstellerroman auf der Ebene der Fabel selbst: Pleschinskis *Wiesenstein* (2018) spielt etwa im Frühjahr 1945, als sein Protagonist Gerhart Hauptmann bereits ein Greis von 82 Jahren ist. Der Autor wiederholt damit eine Erzählkonstellation, die bereits in seinem Roman *Königsallee* (2013) zur Anwendung gelangte, der den Leser ins Nachkriegsdeutschland des Jahres 1954 und ins 79. Lebensjahr Thomas Manns führt. Auch Modick nimmt sich für fast dieselbe Handlungszeit in *Sunset* (2015) den späten Lion Feuchtwanger vor: Der prägende Romancier der Weimarer Republik ist 72 Jahre alt, als er 1956 im kalifornischen Exil vom Tod Bertolt Brechts erfährt, mehr ahnend als wissend, dass er selbst bereits schwer krank ist und nur noch zwei Jahre zu leben hat. Eine ähnlich letale Grundstimmung determiniert sodann Henning Boëtius‘ Evokation der letzten Jahre des moribunden Heinrich Heine, der in seiner Pariser ‚Matratzengruft‘ „für viele so etwas wie ein interessanter lebender Leichnam zu sein“⁶³ scheint, eine Art ‚sterbender König‘, der seinerseits memoriale Rückschau hält und die eigenen

⁶³ Henning Boëtius: *Der weiße Abgrund. Ein Heinrich-Heine-Roman*. München 2020. S. 110.

Lebens(alter)stufen Revue passieren lässt. Und selbst bei Thomas Lang (*Immer nach Hause*, 2016) oder bei Edgar Rai (*Ascona*, 2021), wo Hermann Hesse bzw. Erich Maria Remarque noch jung sind, sich aber durch einen allzu frühen Rückzug aus der Welt ins Private oder die Flucht ins Schweizer Exil selbst isolieren, was eine veritable Schaffens- und Lebenskrise nach sich zieht, ist die Altersthematik unterschwellig präsent.

Demnach muss das biographische, also das kalendarisch bzw. chronologisch reale Alter nicht automatisch auch dem biologischen oder emotionalen, d. h. dem körperlichen oder innerlich empfundenen Alter des jeweiligen Protagonisten entsprechen. So können auch vergleichsweise junge Dichter alt erscheinen, etwa wenn sich Kappachers Trakl, noch nicht einmal 30-jährig, angesichts seiner traumatischen Erfahrungen an der Front des Ersten Weltkriegs „lebensmüde“ fühlt, identifikatorisch (und proleptisch) aus seiner letzten Lektüre, den *Buß-Gedancken* (1722) des im selben Alter verstorbenen Barocklyrikers Johann Christian Günther zitiert („*Mein Gott, wo ist denn schon der Lenz von meinen Jahren, so still, so unvermerckt, so zeitig hingefahren?*“) und sich eingestehen muss, dass ihn nur noch „das Dichten [...] am Leben halte“.⁶⁴

Das gegenteilige Phänomen findet sich indes bei Hages in die Jahre gekommenem Bonvivant Schnitzler, der angesichts seiner so enormen wie abnormen *Amour fou* zur jungen Übersetzerin Suzanne Clauser einen zweiten Frühling erlebt: Wenngleich der 67-jährige Dramatiker die Unmöglichkeit dieser Verbindung in gewohnt schonungsloser Selbstschau forensisch diagnostiziert („Zu verstehen war es nicht. Nicht in seinem Alter, nicht in seinem Zustand.“), so gebärdet er sich gleichwohl „wie ein verliebter Jüngling“, zumal die Geliebte seine schlimmsten Bedenken ob der eigenen Bejahrtheit („Ich bin ein alter, ein sehr alter Mann.“) radikal zurückweist („Alter ist kein Argument.“).⁶⁵ Stimulierend wirken diese amourösen Kapriolen nicht nur auf die männliche Eitelkeit des ewigen Erotomanen, sondern vor allem auch auf Schnitzlers literarische Produktivität, so dass die Dichtung abermals, wenn auch implizit, zum Lebensquell und Jungbrunnen avanciert und damit eine positiv besetzte Kontrastfigur zur gängigen Konnotation von Alter als Begrenzung und Beschränkung schöpferischer Kraft zu bilden vermag.

⁶⁴ Walter Kappacher: *Trakls letzte Tage und Mahlers Heimkehr*. Salzburg, Wien, Berlin 2015. S. 30 u. 38; kursiv i. O. Vgl. auch: „Ist es wirklich so abwegig, lebensmüde zu sein?“ (ebd., S. 13).

⁶⁵ Hage: *Des Lebens fünfter Akt*, S. 187, 203 u. 189.

4. BIOFIKTIONALE ALTERSNARRATIVIK UND -RHETORIK

Das Alter der Protagonisten bestimmt im Dichterroman folglich thematisch wie motivisch mittelbar auch die narrative Anlage, die sich durch wiederkehrende, mehr oder weniger typische Erzählkonstellationen auszeichnet. An vorderster Position rangieren *unglückliche* oder *unmögliche Lieben*, die aufgrund von illegitimen Verbindungen (Trakls mutmaßlich inzestuöse Empfindungen für seine vier Jahre jüngere Schwester Grete bei Beyer), bereits bestehenden Ehegelübden (Storms jahrzehntelange Leidenschaft für seine einstige Jugendliebe und spätere zweite Ehefrau Doris Jensen bei Missfeldt), Intrigen und drohenden Mesalliancen (Droste-Hülshoffs amouröse ‚Jugendkatastrophe‘ mit dem nicht standesgemäßen, weil bürgerlichen und protestantischen Heinrich Straube bei Duve), Krankheit bzw. baldigem Tod (Heines Beziehung zu Elise Krinitz in seiner ‚Pariser Matratzengruft‘ bei Boëtius), allzu großer Altersdifferenz (Schnitzlers soeben skizzierte Schwäche für seine fast 40 Jahre jüngere Übersetzerin bei Hage) oder gar einer Kombination aus mehreren Faktoren (wie die ungestüme Liebe des verheirateten E. T. A. Hoffmann für seine minderjährige Musikschülerin Julia Mark bei Härtling oder Thomas Manns Passion für den jungen Klaus Heuser in Pleschinskis *Königsallee*) unmöglich sind. Eine Sonderrolle eigener, weil besonders aussichtsloser Dimension spielen sodann *letzte Lieben* als finales Gefecht von Eros und Thanatos – etwa im Falle des alten Geheimrats Goethe und der jungen Ulrike von Levetzow bei Walser oder Kafkas einziger glücklicher Verbindung zu Dora Diamant bei Kumpfmüller.⁶⁶ Michael Tötebergs Roman über die im wahrsten Sinne toxische Verbindung des alkohol- und morphiumkranken Dichterpaares Hans und Ursula Fallada trägt die programmatische Beziehungsformel schließlich sogar im Titel (*Falladas letzte Liebe*, 2021). Entsprechend findet sich diese fatale Konstellation häufig in Kombination mit dem Situationsmotiv bzw. dem Figurentypus des oder der *verliebten Alten*, das nicht nur aufgrund seiner grundlegenden „Disproportion der zwei Zentralpersonen“ sowie der „Unangemessenheit und Schmach des Senex amans“⁶⁷, sondern auch in seiner prominenten literarischen Präfiguration, namentlich bei Goethe (*Faust I*), bereits das Scheitern der romantischen Bindung antizipiert.

⁶⁶ Die meisten Liebesbeziehungen lassen sich mehreren Kategorien zuordnen. So handelt es sich etwa auch im Falle Heines und Schnitzlers nicht nur um aufgrund von Alter und Krankheit aussichtslose, sondern jeweils auch um letzte Lieben: Zu diesem Beziehungsphänomen vgl. Dietmar Grieser: *Das späte Glück. Große Lieben großer Künstler. 2.*, durchges. Aufl. Wien 2003.

⁶⁷ Elisabeth Frenzel: „Alte, der verliebte“. In: Dies.: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 5.* überarb. und erg. Aufl. Stuttgart 1990 [1976]. S. 1–11, hier S. 1 u. 8. Vgl. zur weiblichen Ausprägung auch Henriette Herwig (Hg.): *Merkwürdige Alte. Zu einer literarischen und bildlichen Kultur des Alter(n)s.* Bielefeld 2014.

Von besonderer Attraktivität für die jüngere Gattungsentwicklung erweist sich noch eine weitere Alters-Figuration klassischer Provenienz: Noch im postmodernen Dichterroman fungiert Goethes prototypische Altersnovelle *Der Mann von 50 Jahren* (1808/1817/1829) als konstitutives Vorbild für den Dichter-Protagonisten in der symbolischen Lebensmitte,⁶⁸ die nicht den Höhepunkt der literarischen Schaffenskraft, sondern bereits den Übergang zum Alter markiert. Sei es Modicks Keyserling (46 Jahre)⁶⁹ oder Ortheils Hemingway (49), der selbst mit *The Old Man and the Sea* (1952) eine veritable Altersnovelle vorgelegt bzw. mit einem kanonischen Text am literarischen Altersdiskurs partizipiert hat, sie alle nähern sich zum Zeitpunkt der Kernhandlung dem bedeutungsschweren Jubiläum an oder haben dieses wie Tötebergs Fallada (51) oder Boëtius' Heine (58) bereits überschritten. Auch Draesners Schwitters (49) hat das gefürchtete Jubiläum beinahe erreicht, das hier mit einer historischen Markwende, dem Siegeszug des Nationalsozialismus, zusammenfällt und sein zweites Leben im englischen Exil einleitet – eine Zäsur, die zugleich programmatisch für ein biographisch dichotomes Erzählmodell funktionalisiert wird. Bei Hage ist sodann nicht nur das überlebensgroße Vorbild Goethes omnipräsent, etwa wenn der altersverliebte Schnitzler (67) im selben Marienbader Hotel logiert, in dem rund einhundert Jahre zuvor des Meisters letzte Liebe Ulrike von Levetzow residierte.⁷⁰ Gleichzeitig spiegelt der Roman auch das amouröse Gebaren seines Protagonisten immer wieder mit dessen eigenen (Alter Ego-)Figuren, namentlich mit der erotomanischen Titelfigur der Altersnovelle *Casanovas Heimfahrt* (1918), für die wiederum Goethes liebestoller Major Pate stand.⁷¹

Die oftmals gattungstypische Verschränkung von Alter und erzählerischer oder intertextueller Konfiguration prägt auch Walter Kappachers *Der Fliegenpalast* (2009) über den 50-jährigen Hofmannsthal in Bad Fusch, wo dieser im August 1924 die Sommerfrische verbringt, ist der Roman doch

⁶⁸ Zur Konjunktur dieser Altersfigur in nachklassischer Zeit vgl. am Beispiel ausgewählter Erzähltexte der Jahrhundertwende Thorsten Fitzon: „In der Mitte des Lebens. Zeiterfahrung im ‚Altersnarrativ‘ um 1900“. In: *Zeitschrift für Germanistik*. 2, 2012. S. 306–317.

⁶⁹ Die Altersangabe bezieht sich hier und im Folgenden auf das jeweilige Lebensalter der Dichter-Protagonisten zu Beginn oder im zentralen Handlungsabschnitt der biofiktionalen Nacherzählung.

⁷⁰ Vgl. Hage: *Des Lebens fünfter Akt*, S. 216. Bei dieser Episode handelt es sich nicht um eine Erfindung Hages, vielmehr ist Schnitzlers gezielte Logiswahl Teil einer lebenslangen ‚Imitatio Goethe‘ und durch Diarium und Briefe belegt.

⁷¹ Im Hinblick auf den Stellenwert und die wiederkehrende Evokation Goethes als gerontopoetische Referenzfigur ließe sich, wenn auch nicht zwingend von einer nationalen Tradition, so doch zumindest von einer rezeptionsgeschichtlichen Konstante im deutschsprachigen Dichterroman sprechen.

nach Henry James' Erzählung *The Middle Years* (1893, dt. *Die mittleren Jahre*)⁷² modelliert, die bezeichnenderweise zu James' 50. Geburtstag erschien und bereits Colm Tóibín für seinen mit dem *Booker Prize* prämierten Roman *The Master* (2004, dt. *Porträt des Meisters in mittleren Jahren*) als Vorbild diente.⁷³ Als Kernmotiv und wesentlicher Handlungsimpetus dieses ‚doppelten Dichterdialogs‘ zwischen Hofmannsthal und James als Leitfiguren der alteuropäisch-österreichischen bzw. britisch-amerikanischen Moderne figuriert bei Kappacher eine ‚ungestillte Sehnsucht‘ des alternden und gealterten Schriftstellers „H.“, der sich, genau wie sein prätextuelles Alter Ego, der Dichterprotagonist Decombe in James' *The Middle Years*, nach einem ‚another go‘, also der Möglichkeit eines weiteren Anlaufs, einer Art ‚künstlerischen Resets‘ und Neuanfangs sehnt, um endlich sein ‚eigentliches‘ Werk schaffen bzw. vollenden zu können. Konstellativ alludiert das erzählerische Setting des *Fliegenpalasts* damit nicht von ungefähr noch eine weitere altersthematische Erzählung und kanonische Altersfigur, nämlich Honoré de Balzacs malenden ‚Altmeister‘ Edouard Frenhofer aus der prototypischen Künstlernovelle *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831, dt. *Das unbekannte Meisterwerk*), der in seinem Streben nach dem Absoluten die Kunst an sich *ad absurdum* führt, indem er im radikalen Schöpfungswahn sein ganzes Lebenswerk und damit letztlich sich selbst opfert.

Doch es bedarf nicht zwingend stofflich einschlägiger Intertexte, um am literarischen Altersdiskurs zu partizipieren. Mitunter sind auch Schauplätze, Figurenkonstellationen oder bestimmte Plotelemente alterssemantisch konditioniert. Als populäres Szenario fungiert im Dichterroman etwa die Sommerfrische, also die temporäre Existenz in einem ferialeen Ausnahmezustand, die zunächst mit der Erinnerung an eine erfolgreiche Jugend, glückliche Liebe oder ehemals überbordende Vitalität einhergeht, oftmals einen ‚zweiten Frühling‘ verspricht, nur um dann unweigerlich – und durch die kontrastive Rückschau umso deutlicher – zum Scheitern der hehren Vorsätze zu führen und bittere Enttäuschung bis hin zur (künstlerischen) Selbstaufgabe nach sich zu ziehen. Mitunter tritt dieses Setting auch in Verbindung mit spezifischen Figurenkonstellationen wie der Künstler- bzw. Dichterfreundschaft oder dem Künstler- oder Dichtertreffen auf. Erstere hat Klaus Modick gleich mehrfach gestaltet, indem er im Roman *Konzert ohne Dichter* (2015), dessen Titel Heinrich Voglers ikonischem Worpswede-Gemälde *Das Konzert (Sommerabend)* (1905) entlehnt ist, zunächst das Ende der

⁷² Kappacher hat James' Erzählung seinerseits später selbst übersetzt: Henry James: *Die mittleren Jahre. Erzählung*. Aus dem Engl. übertr. und mit einem Nachw. von Walter Kappacher. Salzburg, Wien 2015.

⁷³ Colm Tóibín: *The Master*. London 2004. (dt. ders.: *Porträt des Meisters in mittleren Jahren. Roman*. Aus dem Engl. von Giovanni und Ditte Bandini. München 2005).

Beziehung zwischen Rilke und Vogeler gestaltet, um wenig später in *Keyserlings Geheimnis* (2018) am sommerlichen Starnberger See den angeschlagenen Titelhelden dem Maler Lovis Corinth Modell sitzen zu lassen: In beiden Fällen gerät die Künstler(wieder)begegnung bzw. -trennung mittelbar zur Rückschau auf die Geschichte der jeweiligen Verbindung und somit auch auf das eigene künstlerische Leben und Wirken. Eine vergleichbare mnemo-poetische Anlage kennzeichnet ferner die literarisierten Dichtertreffen, etwa im belgischen Seebad Ostende in Volker Weidermanns gleichnamigem Roman (2014) oder in Max Reinhardts feudaler Residenz auf Schloss Leopoldskron in Lea Singers *Vier Farben der Treue* (2006). Den prädestinierten Schauplatz solcher gruppenkollektiver Formationen bildet jedoch die Künstlerkolonie als exklusives Biotop und selbstgewählte Lebens- und Arbeitsgemeinschaft auf Zeit, allen voran Worpsswede (Modick: *Konzert ohne Dichter*, 2015) sowie der Monte Verità um 1900 (Prange: *Das Sonnenfest*, 2016). Aber auch das saisonale Äquivalent, der Herbst oder Winter, vermag als unwirtliche, lebensfeindliche Jahreszeit alterssemantisch konditioniert sein, etwa wenn Egges Klaus Groth auf seiner *Winterreise in den Süden* im Herbst 1876 implizit auch einen zweiten (Lebens-)Frühling sucht oder der beginnende Kriegswinter 1914 Trakls Lebensmut bei Kappacher endgültig erodiert.

Besonders dramatisch wird es, wenn die Rückschau mit existentiellen Ver-lusterfahrungen einhergeht: So korreliert die individuelle Alterserfahrung des porträtierten Dichters oftmals mit einem allgemeinen ‚Poetensterben‘, das diesem unweigerlich auch die eigene Vergänglichkeit vor Augen führt: Modicks *Sunset* setzt am 14. August 1956, dem Todestag Bertolt Brechts, ein. Hofmannsthal's Sommerfrische in den Hohen Tauern ist bei Kappacher gleich von einer ganzen Reihe von Verlusten und Todesfällen geprägt (bereits am 3. Juni 1924 war Franz Kafka gestorben, am 27. Juli folgt der italienische Komponist Ferruccio Busoni, bevor Kappachers Protagonist H. Anfang August die Nachricht vom Ableben Joseph Conrads erhält), welche die A-Riege der internationalen Kunstszene innerhalb nur weniger Wochen merklich ausdünn und das Ende einer ganzen Kulturgeneration antizipiert.

Solche biofiktionalen Szenarien bedingen auch eine entsprechende narrative bzw. rhetorisch-stilistische Präsentation der Alterserfahrung: So dominiert erzählperspektivisch zunächst der Standpunkt der Retroperspektivität, so dass stets aus einer Position der Nachzeitigkeit Rückschau auf das jeweilige Dichterleben und dessen Werkgenese gehalten wird, was nicht nur eine chronologische Darbietung der biographischen Ereignisse und somit eine lineare Erzählweise begünstigt, sondern auch die reizvolle Möglichkeit einer Kontrastierung mit der jeweiligen Erzählgegenwart bietet. Stilistisch zeichnen sich die Dichterromane hingegen weniger durch einen systemati-

schen sprachlichen Archaismus aus, also den Versuch, mittels ästhetischer wie lexikalischer Imitation bzw. Simulation einen älteren oder als alt empfundenen Sprachstil nachzubilden, als vielmehr durch eine rezente, gegenwärtige Erzählästhetik, wie sie auch der sonstigen Gegenwartsliteratur eigen ist. Gleichwohl gehen tradierte Topoi wie das Alterslob oder die Altersklage punktuell in die Romane ein, wobei Letztere Erstere überwiegt: Der glückliche Dichtergreis bleibt die Ausnahme. Darüber hinaus bedienen sich zahlreiche Autoren der naheliegenden Strategie einer (zitativen) Authentisierung ihres biofiktionalen Porträts durch Originalaussagen, etwa wenn Volker Hage in *Des Lebens fünfter Akt* auf Schnitzlers diaristische Notate aus den späten 1920ern rekurriert, die sich in ihrem resignativen Charakter und der melancholischen Rückschau auf das eigene Leben und Werk merklich vom juvenilen Ton der 1880er und 90er Jahre unterscheiden. Auf diese Weise hält zumindest indirekt die sprachliche Reflexion des (fremden) Alters sowie ein genuiner Altersstil Einzug, die sich noch potenzieren, wenn der adaptierende Verfasser selbst in einem ähnlich fortgeschrittenen Lebensalter ist wie der porträtierte Dichter selbst.

5. SCHLUSSBETRACHTUNG

Die hier vorgenommene paradigmatische Sondage ausgewählter Dichterromane unter der Perspektive ihrer altersthematischen bzw. gerontopoetischen Gestaltung legt nahe, dass es sich beim Alter bzw. dem Prozess des Alterns oftmals um ein gattungstypisches, wenn nicht gar gattungskonstitutives Kriterium der biofiktionalen Künstlererzählung handelt, das stets mehrere Ebenen der Textgestaltung tangiert. So gibt die vorgerückte Lebensstufe im biofiktionalen Roman in der Regel nicht nur das Erzählsujet (die Konfrontation des nicht mehr jungen Dichters mit der eigenen Endlichkeit) sowie den zeitlichen Zuschnitt der Handlungszeit (die späten oder letzten Jahre eines Künstlerlebens) vor, auch bestimmt es mittelbar das konsultierte Quellenmaterial (das sich etwa aus dem Alterswerk oder späten biographischen Zeugnissen speist) sowie die narrative Disposition (mit ihrer obligatorischen Retrospektivität und dem wissenden ‚Erzählen vom Ende her‘). Mitunter konditioniert es aber auch die sprachliche Konfiguration, indem sich die Darstellung tradierter Alterstopoi bedient oder stilistisch einen alterstypischen Stil imitiert. Dabei können die zeitgenössischen Autoren auf ein reiches Repertoire an Altersnarrativen und -repräsentation zurückgreifen, das es ihnen erlaubt, das Senium – anstatt es pejorativ als inferiore Lebensstufe zu diskreditieren – gezielt als existentielle wie künstlerische Herausforderung zu inszenieren: Nicht der junge Dichter ist es, der literarisch interessiert, sondern der reife – mit all sei-

nen Altersnarzissen, -revolten und -freuden.⁷⁴ Dadurch wird fast immer auch ein alterspoetischer Diskurs evoziert, an dem die Romane ihrerseits partizipieren, den sie aber auch generisch fortschreiben und formal-ästhetisch innovieren. Denn mit seiner Gerontopoetik konterkariert der postmoderne Dichterroman nicht zuletzt die Tradition des biographischen Erzählens früherer Epochen, indem er gerade nicht auf die Überhöhung des Dichters als ingeniöse Persönlichkeit zielt, sondern die urmenschlichen Schwächen und Leiden des Künstlers zum Sujet erhebt.

Von zusätzlicher Bedeutung für eine ganzheitliche Bewertung der Altersfiguration erweist sich schließlich die biographische Disposition der Verfasser selbst: Auch diese befinden sich oftmals im fortgeschrittenen Lebensabschnitt, so dass sich die Alter Ego-Konstruktion pluralisiert und sich aufschlussreiche Korrespondenzbezüge ergeben: In der Fiktion blickt der alte Dichter auf sein jüngeres Ich, während sich der faktische Romancier wiederum in seinem Dichterprotagonisten spiegelt – wissend, dass für den Menschen und den Künstler im Besonderen Alter(n) *das* entscheidende Erlebnis darstellt und alles andere ‚lediglich Abenteuer‘ ist.

⁷⁴ In Anlehnung an Bachmeier: „Späte Jahre“, S. 63.

ALTER UND ALTERITÄT. VIELSTIMMIGKEIT UND
VERPASSTE VERJÜNGUNGSOPTIONEN IN
CHRISTOPH HEINS ROMAN *HORNS ENDE* (1985)

Der klassische Romanheld ist jung und macht im Laufe des Romans eine Entwicklung durch. Die Protagonisten in *Horns Ende* (1985) entsprechen dieser traditionellen Vorstellung in mehrfacher Hinsicht gerade nicht: Als Figuren bleiben sie über weite Strecken des Romans im Hintergrund und einer Entwicklung verweigern sie sich. Insofern sind die meisten von Christoph Heins Romanfiguren vorzeitig gealtert oder eben keine traditionellen Romanhelden. Es ist sogar fragwürdig, ob die Kennzeichnung der Titelfigur Horn als Protagonist überhaupt in Frage kommt. Als Figur bleibt er über große Strecken des Romans im Hintergrund. Stattdessen wird er indirekt durch die Erinnerungen fünf anderer Romanfiguren sichtbar, die zugleich als personale Erzähler auftreten. In ihren Monologen, die mitunter an Zeugenaussagen erinnern, erzählen sie die Geschichten von ihren eigenen vertanen Leben, die alle mit der Geschichte Horns und dem Jahre 1957 verflochten sind. Damals nahm sich der Historiker Horn das Leben, und die Sinti und Roma schlugen zum letzten Mal ihr Lager auf der Bleicherwiese in der ostdeutschen Kleinstadt Bad Guldenberg auf. Die jährlich wiederkehrenden Sinti und Roma sind dem Bürgermeister und den Bürgern von Bad Guldenberg ein Dorn im Auge, denn sie stellen einen Kontrast zur Konformität und Verlogenheit der kleinbürgerlichen DDR-Gesellschaft dar, wo die Kontinuitäten des Dritten Reiches in manchen Bereichen noch spürbar sind.

Horn figuriert als eine der typischen streitbaren und starrköpfigen Hauptfiguren im Romanuniversum Christoph Heins und ist insofern sowohl mit Hans-Peter Dallow in *Der Tangospieler* (1989) als auch mit Rüdiger Stolzenburg in *Weiskerns Nachlass* (2011) verwandt. Mit einer möglichen Ausnahme scheinen auch die anderen Figuren und Erzähler in *Horns Ende* in ihre mehr oder weniger hoffnungslosen Lebenslagen verstrickt und gestrandet sowie unfähig zu sein, die ihnen dargebotenen Optionen zur Änderung und zur Verjüngung im Sinne einer Revitalisierung des eigenen Lebens zu ergreifen. Aber auch dem Äußerer der 43-jährigen Titelfigur Horn werden signifikante Attribute vorzeitigen Alterns durch den jugend-

lichen Erzähler Thomas zugeordnet: „Er war wohl so alt wie mein Vater, dreiundvierzig Jahre, aber er wirkte viel älter, zerbrechlicher. Heute würde ich sagen, daß er verzagt und mutlos war, daß er seinem Leben nie die Kränkungen verzieh, die es ihm bereitete.“¹ Allerdings könnte es sich hier um die retrospektiven Betrachtungen des erwachsenen Erzählers Thomas handeln und nicht unbedingt um die unbefangenen Eindrücke des 12-jährigen zur Zeit der Handlung.

POETOLOGIEN DER VERJÜNGUNG

Die Vorstellung individueller Verjüngung lässt sich auf das mittelalterliche Motiv des Jungbrunnens zurückführen, das zum Beispiel aus Cranachs gleichnamigem Gemälde wohlbekannt ist.² Das Renaissancebild reflektiert den mittelalterlichen Glauben an die heilsbringende und verjüngende Wirkung von Bädern, während zugleich die sinnlichen Freuden dargestellt werden, die zur damaligen Badekultur gehörten. Die kargen Felsen im Hintergrund des Gemäldes stehen für das beschwerliche Alter der badenden Frauen, während die aufblühende Landschaft rechts die fruchtbare Jugend und die Erneuerung der Liebeskraft repräsentiert. Auf der zum Teil auch mit befreiendem Lachen verbundenen Körperkultur des Mittelalters basiert bekanntlich Michail M. Bachtins vitalistische Theorie vom Karnevalismus.³

Herders Aufsatz *Von den Lebensaltern einer Sprache* hat ebenfalls wichtige Anregungen zum Verjüngungsgedanken der deutschen Klassiker und Romantiker gegeben.⁴ In diesem Kontext wurde der alten Denkfigur ein neuer kultur- und geschichtsphilosophischer Sinn gegeben. Seither konnte sich die Vorstellung einer kulturellen Palingenesie (Verjüngung) auch auf ein lebensphilosophisches Werden im Vergehen stützen und eine hoffnungsträchtige Bildung neuer Formen aus dem untergehenden Morschen und Alten beziehen. Diese Idee kommt beispielhaft in Schillers Gedicht „Die Hoffnung“ zum Ausdruck: „Die Welt wird alt und wird wieder jung, / Doch der Mensch hofft

¹ Christoph Hein: *Horns Ende*. Darmstadt 1985. S. 223. Im Folgenden zitiere ich unter Angabe der Seitenzahl aus dieser Textausgabe im Fließtext.

² Lucas Cranach der Ältere: *Der Jungbrunnen* (1546). 120,6 × 186,1 cm. Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin.

³ Vgl. Michail M. Bachtin: „Der Karneval und die Karnevalisierung der Literatur“. In: Ders.: *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie der Lachkultur*. München 1969. S. 47–60.

⁴ Vgl. Johann Gottfried Herder: „Von den Lebensaltern einer Sprache“. In: Ders.: *Fragmente über die neuere deutsche Literatur. Herders Werke in fünf Bänden*. Bd. 2. Ausgew. und eingel. v. Wilhelm Dobbek. Weimar 1957. S. 7–76, hier S. 10: „So wie sich das Kind oder die Nation änderte, so mit ihr die Sprache.“

immer Verbesserung.“⁵ Der romantisch-lebensphilosophische Verjüngungsgedanke setzt aber eine tendenziell negative Vorstellung von Alter und Altern voraus und nimmt insofern auch die intensive Jugendverehrung der Postmoderne vorweg.

Wie aber werden Alter und Altern in *Horns Ende* dargestellt? Mit welchen Möglichkeiten und Grenzen ist das Alter verbunden, und wie gehen die Romanfiguren mit den ihnen dargebotenen Verjüngungsoptionen um? Diese Fragen lassen sich weder vom Problem der Form und den Erzählstrategien des Romans noch von der Wirkung auf den Leser isolieren. So werden Alter, Alterität und Verjüngungsoptionen durch die Erzählstrategien und Chronotopoi des Romans miteinander verbunden, die wiederum dem Leser einen verjüngten Blick auf das Leben und die Gesellschaft ermöglichen. Durch diese biopolitischen und bachtinianischen Fragestellungen zielt die vorliegende Untersuchung auf eine Erweiterung der bisherigen Forschungsperspektiven ab. Auf die divergierenden Geschichtskonzeptionen der Romanfiguren und die Möglichkeiten historischer Verdrängung und Fälschung geht vor allem Thomas Neumann in seiner Interpretation ein.⁶ Differenzierter wird der Zusammenhang zwischen der erzählerischen ‚Point-of-View-Technik‘ von Heins ‚Rollenprosa‘ und dem durch Negation erzeugten Hoffnungspotenzial seiner Rollenfiguren („zwischen Macht und Ohnmacht, Bewußtheit und Bewußtlosigkeit, Lethargie und Veränderungswillen, Rolle und Identität“) von Klaus Hammer in seiner Interpretation herausgearbeitet.⁷ Hans Peter Preußner betont in seiner Studie den thematischen Zusammenhang zwischen ethnischer und politischer Säuberung und den gescheiterten Liebesbeziehungen, die durch Trennungen und Negationen stets einen Abglanz der Hoffnung und des lebensvollen Lebens in sich tragen.⁸ Darüber hinausgehend werden in der vorliegenden Untersuchung die inhaltlichen und formalen Wechselbeziehungen zwischen Alter, Alterität und Biopolitik einerseits und Vielstimmigkeit und Verjüngung andererseits berücksichtigt.

Obwohl Horn als Titelfigur des Romans auftritt, haben wir meistens nur indirekt an seinen Gedanken und seiner Lebensgeschichte Anteil, und zwar

⁵ Friedrich Schiller: „Hoffnung“. In: Ders.: *Werke. Nationalausgabe. Bd. 2/I: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1799–1805*. Begr. v. Julius Petersen, fortgef. v. Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Hg. v. Norbert Oellers. Weimar 1983. S. 409.

⁶ Vgl. Thomas Neumann: „*Horns Ende* – Im Schüfftan-Spiegel gebrochene Hermunduren“. In: Klaus Hammer (Hg.): *Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Materialien, Auskünfte, Bibliographie*. Berlin 1992. S. 113–120.

⁷ Vgl. Klaus Hammer: „*Horns Ende*. Versuch einer Interpretation“. In: Ders. (Hg.): *Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Materialien, Auskünfte, Bibliographie*, Berlin 1992. S. 121–133.

⁸ Heinz-Peter Preußner: „Hoffnung im Zerfall. Das Negative und das Andere in *Horns Ende*“. In: Klaus Hammer (Hg.): *Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Materialien, Auskünfte, Bibliographie*. Berlin 1992. S. 134–146.

durch die Berichte der fünf Erzähler Dr. Spodek, Thomas, Bürgermeister Kruschkatz, Marlene Gohl und Frau Fischlinger. In den kursiv gedruckten, fast poetisch wirkenden Prologen spricht Horn aus dem Jenseits zu dem erwachsenen Thomas und mahnt ihn zur Erinnerung. Aus diesen Gesprächen verstehen wir, dass Horns Selbstmord als Protesthandlung gescheitert ist, weil die erwünschten Reaktionen ausgeblieben sind. Im Gegensatz zu dem starrsinnigen Horn und den vier anderen Erzählern ist Thomas jedoch noch in der Lage, aus seinen Fehlern zu lernen und sein Leben zu ändern. Abgesehen von den nomadisierenden Sinti und Roma und dem rebellierenden Jugendfreund Paul ist er die einzige Figur, die den Absprung von Bad Guldenberg schafft.

Der Roman vermittelt insgesamt den Eindruck einer Gerichtsverhandlung, in welcher die verschiedenen Erzähler als Zeugen aufgerufen sind, um Bericht über den Selbstmörder und seine Tat zu erstatten. Abgesehen von Thomas ist keiner der Erzähler in der Lage, Mitleid mit Horn zu empfinden, weil sie zu viel Selbstmitleid in Bezug auf ihre eigenen verpassten Lebensoptionen haben. Insofern ihre jeweiligen Lebensanschauungen der Wirklichkeit gegenüberüberstehen, ohne dass die eine oder andere von ihren Wahrheiten durch einen auktorialen Schiedsrichter sanktioniert oder berichtigt werden, entspricht diese Erzählstrategie dem Polyphoniebegriff Bachtins:

Neben dem Bewußtsein des Helden, das die ganze gegenständliche Welt in sich eingesogen hat, auf der gleichen Ebene mit ihm, kann nur ein anderes gleichgeartetes Bewußtsein sein, neben seinem Gesichtskreis nur ein anderer Gesichtskreis, neben seinem Standpunkt auf die Welt [*sic*] nur ein anderer Standpunkt auf die Welt. Dem alles in sich hineinschlingenden Bewußtsein des Helden vermag der Autor nur eine bestimmte Art von Objektivität entgegenzusetzen. Die Welt anderer gleichberechtigter Bewußtseine.⁹

In der Entwicklung von Bachtins Sprach- und Romanphilosophie lassen sich drei Hauptthemen unterscheiden, die mehr oder weniger drei verschiedenen Entwicklungsphasen entsprechen und sich zum Teil auch überlagern:

1. Die Theorie der dialogischen Äußerung: dazu gehören auch seine Theorien des Dialogismus und der Polyphonie. Als Dialogismus bezeichnet Bachtin die Entgegensetzung zweier gleichrangiger ideologischer Positionen im Gespräch.
2. Die Theorie der Redevielfalt: Als Redevielfalt bezeichnet Bachtin in erster Linie das Phänomen, dass verschiedene Stilschichten und Soziolekte innerhalb einer Sprache oder eines Romans nebeneinander existieren können.

⁹ Michail M. Bachtin: „Der Held im polyphonen Roman“. In: *Literatur und Karneval: Zur Romantheorie der Lachkultur*. München 1969. S. 86–100, hier S. 89.

nen.¹⁰ Seine Theorie des Karnevals und der Karnevalisierung der Literatur steht in Verlängerung dieser Theorie der Redevielfalt, und ist mit einer bestimmten Vitalisierung oder Verjüngung der Sprache verbunden, von der schon bei Herder die Rede war.

3. Die Theorie des Chronotopos, die literarische Zeit- und Raumwahrnehmungen sowie ihre Verschränkung und Verknüpfung mit dem Plot umfasst.

Während Bachtins Theorie des Dialogismus und der Polyphonie annähernd der Erzähltechnik in *Horns Ende* entspricht, lässt sich das Motiv des Alterns und des Lagers der Sinti und Roma anhand seiner Theorien der Redevielfalt und des Chronotopos im vierfachen Sinne analysieren, nämlich im Sinne der ästhetischen Verräumlichung der Zeit; der Verzeitlichung des Raumes, der literarischen Gattung und schließlich im Sinne entgegengesetzter kultureller Lebensstile und Lebensrhythmen:

Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar. Der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen.¹¹

DIE ERFINDUNG DER ‚ASOZIALEN‘: DISZIPLINIERUNG UND BIOPOLITIK

Inwiefern unterscheidet sich der mit den Sinti und Roma verbundene Chronotopos von demjenigen der Bad Guldenberger Gesellschaft? Während das Leben in der Kleinstadt von Konformität und Stillstand geprägt ist, folgt der Lebensrhythmus der Sinti und Roma den Jahreszeiten. Dementsprechend ist ihre Ankunft unregelmäßig und unvorhersagbar, was bereits der erste Satz des Romans verrät:

¹⁰ Vgl. Michail M. Bachtin: „Das Wort im Roman“. In: Ders.: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt/M. 1979. S. 154–300, hier S. 192: „Fast jeder Roman der genannten klassischen Vertreter [des englischen humoristischen Romans; T. S.] ist eine Enzyklopädie der Schichten und Formen der Hochsprache: die Erzählung bildet je nach dem Gegenstand der Abbildung bald die Formen parlamentarischer Redekunst nach, bald die der forensischen Redekunst, bald die Formen des Parlamentsprotokolls, bald die des Gerichtsprotokolls, bald die Formen der journalistischen, reportagehaften Information, bald die trockene Geschäftssprache der City, bald den Klatsch, bald die pedantische gelehrte Rede, bald den hohen epischen oder den biblischen Stil der scheinheiligen Moralpredigt, schließlich die Redeweisen der einen oder anderen konkreten und sozial lokalisierten Figur, von der die Erzählung handelt.“

¹¹ Michail M. Bachtin: *Chronotopos*. Frankfurt/M. 2014. S. 7.

In jenem Jahr waren die Zigeuner spät gekommen. Ostern war vergangen und der April, und alle hofften schon, sie hätten sich eine andere Stadt ausgesucht. Aber Ende Mai, an einem Donnerstag, standen ihre Wohnwagen wieder auf der Bleicherwiese, mitten in der Stadt. Und auf der Leine, die zwischen den Linden gezogen war, flatterten die langen, schmutzigen Wäschestücke der Zigeuner. (7)

Mittels des Motivs der ‚schmutzigen Wäsche‘ auf der Bleicherwiese werden die nationalsozialistische Säuberungspolitik und die historischen Kontinuitäten zwischen dem Dritten Reich und der Nachkriegszeit in Bezug auf diese Minderheit allegorisch dargestellt. Schon Anfang des 20. Jahrhunderts wurden die „Zigeuner“, die hier im zeithistorischen Kontext als Sinti und Roma bezeichnet werden, durch die Assimilationsforderungen der modernen Gesellschaft zusammen mit anderen Randgruppen wie Verbrechern, Homosexuellen und Prostituierten als „asozial“ eingestuft.¹² Zur Entwicklung des modernen Staats mit seinen sozialen Gesetzen und Regelungen gehörte auch die sogenannte Biopolitik, die schon Ende des 18. Jahrhundert einsetzte,¹³ sowie ein in dieser Form neues Interesse der Behörden an den territorialen Grenzen und am Leben der eigenen Bürger als Bevölkerungsmasse, d. h. am menschlichen Leben von der Krippe bis zum Grab. Als Biopolitik bezeichnet Michel Foucault diese Gliederung des menschlichen Lebensraums durch Machtpraktiken und -strukturen: Durch Volkszählungen und Statistiken überwachten die Behörden die Anzahl von Geburten, Geisteskranken, Behinderten, Selbstmördern usw.:

Ich nenne Ihnen hierzu nur einige Punkte, von denen aus sich die Biopolitik konstituierte, einige ihrer Praktiken und die ersten Bereiche ihrer Intervention, ihres Wissens und ihrer Machtausübung zugleich: in Bezug auf Geburten- und Sterberate, die verschiedenen biologischen Unzulänglichkeiten, die Auswirkung des Milieus, über alles trägt die Biopolitik Wissen zusammen und definiert sie das Feld ihrer Machtintervention [sic].¹⁴

Durch die Geburt der modernen Anstalten und Institutionen wurde derselbe Lebensraum reguliert und diszipliniert, und es wurden neue Normalitäten und Abweichungen produziert. Diese politisch-wissenschaftliche Produktion von gesellschaftlicher Alterität und Normalität zementierte die Stigmatisierung von Sinti und Roma, ‚Geisteskranken‘ sowie Homosexuellen und geistig

¹² Vgl. Klaus-Michael Bogdal: *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*. Berlin 2011. S. 307f.

¹³ Vgl. Michel Foucault: *In Verteidigung der Gesellschaft*. Frankfurt/M. 2016 [1976].

¹⁴ Foucault: *In Verteidigung*, S. 289.

Behinderten als ‚die Anderen‘ der Gesellschaft.¹⁵ Auf diese Weise wurde auch der biologische Alterungsprozess in Hinblick auf gesellschaftliche Kosten und Produktivität staatlich vereinnahmt: „Dies wird zu Beginn des 19. Jahrhunderts (zum Zeitpunkt der Industrialisierung) das sehr wichtige Problem des Alters sein, also des Individuums, das aus dem Feld der Fähigkeiten und Tätigkeiten herausfällt.“¹⁶

Zur Gruppe der Anderen oder so genannten ‚Asozialen‘ gehörten auch die Roma mit ihrer nomadischen Lebensform und die sogenannten ‚Schwachsinnigen‘, die als unproduktiv galten und zum Gegenstand staatlicher Disziplinierung oder Kontrolle wurden. Schon am Anfang des Romans werden die Bemühungen des Bürgermeisters Kruschkatz und der Guldenberger Stadtverwaltung dargestellt, das Lager der Sinti und Roma von der Bleicherwiese räumen zu lassen:

Schließlich suchte man einen Vorwand, um [den ‚Zigeunerchef‘; T. S.] und die ganze Gesellschaft aus der Stadt zu treiben. So blieb es bei etwas Geschrei, dem Lachen der Schulkinder und dem roten, verschwitzten Kalbskopf unseres Bürgermeisters. (7)

Dabei beruft sich der Leiter der Stadtverwaltung Bachofen auf einen zehn Jahre alten Ratsbeschluss, dass „weder Zelte noch Wohnwagen“ (26) auf der Bleicherwiese aufgestellt werden dürfen. In der späteren Auseinandersetzung zwischen Kruschkatz und Bachofen wird aber diese Disziplinierungsmaßnahme dialogisch infrage gestellt, wodurch die verborgenen Kontinuitäten zwischen dem NS-Staat und dem SED-Staat auch in Hinblick auf die ‚Zigeunerfrage‘ aufgedeckt werden:¹⁷

„Es gibt kein Gesetz, das uns zwingt, die Zigeuner aus der Stadt zu treiben. Die Zeit ist vorbei, Bachofen.“ „Jedenfalls war da noch Ordnung.“ „Vorsicht, Bachofen.“ „Ich habe mir nichts vorzuwerfen, ich war nie ein Nazi. Im Gegenteil. Aber was Recht ist, muss Recht bleiben.“ „Ja, und solange ich Bürgermeister dieser Stadt bin, werden auch die Zigeuner ihr Recht bekommen.“ (156)

Der Widerstand der Stadtverwaltung gegen das Lager der Sinti und Roma hängt nämlich mit den ideologisch-wirtschaftlichen Disziplinierungsmaßnahmen der DDR-Behörden gegenüber den selbsteigenen Bauern zusammen. Solange die Sinti und Roma Pferde an die Bauern ausleihen, kann die Zwangsenteignung verzögert werden.

¹⁵ Vgl. Hinrich Fink-Eitel: *Foucault zur Einführung*. Hamburg 1992. S. 23f.

¹⁶ Foucault: *In Verteidigung*, S. 288.

¹⁷ Vgl. Preußner: „Hoffnung im Zerfall“, S. 137.

Heins Roman stellt somit eine der wenigen literarischen Auseinandersetzungen mit dem Porajmos, dem Völkermord an den europäischen Roma und Sinti, dar: Im Genozidbefehl vom 16. Dezember 1942 hatte Heinrich Himmler verordnet, dass alle europäischen Sinti und Roma vernichtet werden sollten. Dieser Genoziderlass gilt neben dem Holocaust und dem Euthanasieprogramm als mörderische Eskalation jener biopolitischen Disziplinierungsmaßnahmen, die schon vor der NS-Politik mit der Ausgrenzung der ‚Asozialen‘ eingeleitet wurden. Doch sogar in der Nachkriegszeit wurde die rassistische Motivation des Völkermords verleugnet, und die daran beteiligten Wissenschaftler und Täter blieben zumeist unbestraft. Nach dem Krieg behauptete der ‚Zigeunerforscher‘ Hermann Arnold (1912–2005) noch, die Sinti und Roma seien nicht auf rassistischer Grundlage vernichtet worden, sondern aufgrund einer präventiven Maßnahme gegen Asoziale. Unbestraft blieb auch die ‚Zigeunerforscherin‘ Sophie Ehrhardt (1902–1990), die sich für die rassenhygienische Selektion sowohl von ‚Geistesschwachen‘ als auch von Sinti und Roma einsetzte und durch ihre Urkunden über Leben und Tod von Zehntausenden entschied.¹⁸ Zwischen 500.000 und eine Million Sinti und Roma wurden dadurch im Porajmos umgebracht.

ANTIZIGANISMUS UND KARNEVALISIERUNG

In Christoph Heins Roman werden die beiden Gruppen der Roma bzw. Sinti und ‚Schwachsinnigen‘ zusammengeführt, um gemeinsam das Leben zu feiern. Jedes Jahr laden der alte Gohl und seine erwachsene, als ‚schwachsinnig‘ geltende Tochter Marlene die Sinti und Roma zu sich nach Hause ein. Dem Bericht der Erzählerin Frau Fischlinger zufolge genießen sie eine Mahlzeit, unterhalten sich und singen Lieder, obwohl sie keine gemeinsame Sprache haben:

Er lebte dort mit seiner Tochter, einer erwachsenen Frau, wenn man das sagen darf, denn sie war krank, sehr krank. Sie war schwachsinnig. [...] So lebten er und seine Tochter von den paar Mark, die ihm die Stadt für seine Arbeit in der Guldenburg zahlte. Und von der Rente, die sie bekamen, weil seine Tochter so krank war und seine Frau von den Nazis getötet wurde. Sein einziger Bekannter war dieser Zigeuner, der in jedem Sommer in unserer Stadt sein Lager aufschlug. Nur dieser Zigeuner mit seinen Frauen besuchte ihn. Ich weiß nicht, wie sie sich unterhielten, denn der Zigeuner

¹⁸ Vgl. Joachim S. Hohmann: *Geschichte der Zigeunerverfolgung in Deutschland*. Frankfurt/M., New York 1981. S. 85f.

redet kein Deutsch. Die Leute erzählten, sie würden nur trinken, und die Zigeunerweiber würden Lieder singen, fremde Lieder, die sich wie lautes, langgezogenes Jammern anhörten. (179f.)

Obwohl diese Schilderungen als abschätzig verstanden werden können, hat nicht nur Thomas, sondern auch Frau Fischlinger den Sinti und Roma gegenüber eine vergleichsweise unbefangene Einstellung. Frau Fischlinger lässt die Fremden unbewacht in ihrem Laden ihre Waren aussuchen. Über Marlene erfährt der Leser, dass sie von ihren Guldenberger Nachbarn als ‚lebensunwertes Leben‘ für das Euthanasieprogramm während der NS-Diktatur denunziert wurde. Um die eigene Tochter zu schützen, hat Gudrun Gohl, Marlenes Mutter, die Identität der eigenen Tochter übernommen und ist an ihrer Stelle in den Tod gegangen. Auch Marlenes mutmaßlicher ‚Schwachsinn‘ wird durch die Erzählung Frau Fischlingers relativiert und auf den Topos der ‚verrückten Helseherin‘ bezogen, der sich schon bei Sophokles (Antigone) und Shakespeare (Ophelia) findet:

Verstehen konnte ich es auch nicht, wieso der Zigeuner ausgerechnet zu Herrn Gohl ging. Aber vielleicht sind die Verrückten für die Zigeuner heilige Leute. Jule hatte mir von Völkern erzählt, die die Verrückten anbeten. Aus einem kranken Kopf spreche Gott selbst, habe ihr Priester gesagt. (180)

Diese Vermutung wird im Roman durch die Monologe Marlenes beglaubigt, die zu den fünf Erzählinstanzen zählt und ihrer verstorbenen Mutter über ihre heimliche Verlobung mit einem Prinzen der Sinti und Roma berichtet.

Auch der damals 12-jährige Apothekersohn Thomas, der zusammen mit Horn und dem alten Gohl auf der Burg arbeitet, schildert die Sinti und Roma mit einer Mischung aus Unbefangenheit und brutalem Realismus. Schon am Anfang des Romans wird das Oberhaupt der Sinti und Roma als alt bezeichnet, und der mit dem Alter verbundene Verfall mit karnevaleskem Humor geschildert:

Der Chef war ein sehr dicker Mann. Er war so dick, daß er sich die Schnürsenkel seiner Schuhe nicht selbst binden konnte. [...] Manchmal saß er am Abend zwischen den Wohnwagen und rauchte. Wir konnten dann seinen dicken, nackten Bauch bewundern, der über die rote Schärpe seiner Hose quoll. Und in jedem Jahr, bei jedem seiner Aufenthalte in unserer Stadt, besuchte er Herrn Gohl, den alten Maler von der Burg. Warum er ausgerechnet zu Gohl ging, wußte keiner. Vater sagte nur, da hätten die Richtigen sich gefunden. (11)

Karneval leitet sich bekanntlich vom italienischen Wort *carne* (‚Fleisch‘) ab. Frau Fischlingers missratener Sohn Paul behauptet, dass die ‚Zigeuner‘ Katzenfleisch essen:

Paul erzählte, der Speck sei von gemästeten Katzen. Die Zigeuner äßen Katzen, um ihre Knochen geschmeidig zu halten. Ich ekelte mich, aber ich kaufte damals auch ein Speckbrot und kaute es auf dem Schulhof würgend hinunter. (14)

In diesen Schilderungen lassen sich dezidiert antiziganistische Stereotype erkennen, wie die Vorstellung vom ‚reichen Zigeunerkönig‘ mit dem fetten Bauch oder die Figur des listigen männlichen ‚Zigeuners‘ mit dem Messer:

„Der Zigeuner“, sagte Paul, „die sind [*sic*] mächtig fix mit dem Messer. Mein Vater hat es gesehen.“ „Dann kommt er ins Gefängnis“, erwiderte ich. „Ach was“, Paul schnaubte verächtlich, „Zigeuner gehen nicht ins Gefängnis. Die sind schnell, die kriegt keiner.“ (13)

Doch wird die antiziganistische Konnotation eben durch die Erzählform des Romans modifiziert: Es handelt sich um die Wahrnehmungen des naiven und im Grunde ziemlich unbefangenen jugendlichen Apothekersohns Thomas.

Auf herkömmliche Stereotype über Sinti und Roma anspielend werden auch die reizvollen jungen Sängerinnen und Tänzerinnen den hexenähnlichen alten Frauen der Sinti und Roma gegenübergestellt:

Eines der alten Weiber streichelte mich und kniff mir in die Wange. Ihre Hand war braun und knochig und tat mir weh. Als ich den Kopf hob, sah ich ihre schlechten Zähne, schwarze Zahnstümpfe, und den dichten Bart auf der Oberlippe und am Kinn. (16)

Aber auch die mutmaßlichen antiziganistischen Stereotype sowie die Darstellungen körperlichen Verfalls werden durch die Erzählformen und -perspektiven relativiert. In den Schilderungen über die Frauen der Sinti und Roma kommt ihre Alterität eben durch die Darstellung ihres Alters differenziert zur Sprache: Sie werden fast entweiblicht und mit maskulinen Zügen dargestellt, während der Roman den jungen Frauen der Sinti und Roma eine beinahe tierähnliche Sensualität zuschreibt:

Doch nur die Frauen waren zu sehen. Die jungen Frauen, die wild durcheinander schrien und sich bewegten, als würden sie immerzu tanzen, und die mürrisch schweigenden Großmütter, aus deren faltigen braunen Gesichtern Hexenblicke zu uns schossen. (12)

Der Kniff in die Wange mag auch als eine Sexualisierung der alten und zugleich entweiblichten Frauen der Sinti und Roma verstanden werden, die wie-

derum mit bestimmten herkömmlichen genderspezifischen Alterstopoi korrespondiert. Dementsprechend betont Sigrid Belzer-Kielhorn die Unterschiede zwischen den Repräsentationen von alten Männern und alten Frauen in der Literatur:

Sobald die historischen Dimensionen des Alters in den Blick genommen werden, tritt die Genderproblematik in den Vordergrund. In unserer westlichen kulturellen Tradition ist die Vorstellung von Alter als Reife oder Last eine geschlechterdifferenzierte. Dem weisen alten Mann steht die lüsterne alte Frau gegenüber. Seit der Antike werden die alten Frauenfiguren in Kunst und Literatur oft abstoßend hässlich und vom Grund auf böse dargestellt. Die Figurenmodelle der Hexen und Kupplerinnen gibt es in der deutschen Literatur seit dem Mittelalter. Auch das Geschlecht ist den Frauenfiguren schon abgesprochen worden [...].¹⁹

Die Lüsterheit der alten Frauen der Sinti und Roma wäre demnach nicht in erster Reihe ein Attribut ihrer Alterität, sondern ihres geschlechterdifferenzierten Alters.

Die Körperlichkeit dieser literarischen Repräsentationen verleiht dem ‚Zigeunermotiv‘ eine besondere Vitalität, die im Kontrast zu der Einförmigkeit, Statik und Verlogenheit des Guldenberger Kleinbürgertums steht. Dasselbe Phänomen macht sich auch in der Schilderung der Einladung der Sinti und Roma zu dem alten Gohl und der Umarmung zwischen Gohl und dem alten Oberhaupt der Sinti und Roma bemerkbar:

Ich sah, wie Herrn Gohls Augen zu leuchten begannen. Der alte Zigeuner winkte ihn mit einer kurzen, befehlsgewohnten Geste zu sich und schritt dann selbst die wenigen Stufen des Wohnwagens herab. Als sie sich gegenüberstanden, ergriff der Zigeuner mit beiden Händen die Schultern von Herrn Gohl, schüttelte ihn und rief nochmals mit gleicher Herzlichkeit und ebenso dröhnend: „Kamerad“. Er zog ihn an seine Brust und umarmte ihn. (15)

Obwohl sich diese Gemütlichkeit auch auf den Topos der ‚Altersmilde‘ oder ‚Altersheiterkeit‘ beziehen ließe, handelt es sich hier jedoch vor allem um eine selektive Freisetzung von Lebensfreude und Vitalität, denn sowohl von dem alten Gohl als auch von dem Oberhaupt der Sinti und Roma wird berichtet, dass sie sonst mit niemandem in der Stadt reden, abgesehen von Thomas, Paul und den Frauen der Sinti und Roma. Und im Gespräch mit Thomas äußert Gohl, dass er sich so müde fühle, als ob der Tod ihn vergessen habe.

¹⁹ Sigrid Belzer-Kielhorn: *Die alte Frau in der Literatur. Weibliche Alterskonzepte in der deutschsprachigen und russischen Prosa des späten 19. Jahrhunderts*. Bielefeld 2017. S. 17.

Auch Gohls Tochter Marlene lebt in vollkommener Abgeschlossenheit, die nur von den feierlichen Zusammenkünften mit den Sinti und Roma unterbrochen wird. Diese Chronotopoi der Begegnung können als lokale Verjüngungsutopien des Romantextes interpretiert werden, obwohl Hein im Interview mit dem Dresdner Germanisten Klaus Hammer eine utopische Lesart im Sinne von Blochs „Prinzip Hoffnung“ abschwächt und die Alterität des ‚Zigeunermotivs‘ relativiert und beinahe trivialisiert:

HAMMER: Wollen wir uns nun *Horns Ende* zuwenden? Haben die Zigeuner dort eine Art Katalysator-Funktion? Und die Juden in *Passage*, stellen diese fremden Figuren eine Grenzüberschreitung im Geist vom Prinzip Hoffnung dar? Aufbruch in eine Utopie?

HEIN: Nein, das ist sehr viel einfacher, auch wenn ich die Dimension, die Sie da ansprechen, gar nicht ablehnen will. Aber es ist wirklich nur wieder das Geschichtenerzählen, also *Horns Ende*. In die Stadt, die ich da beschreibe, in der ich gelebt habe, da kamen im Frühjahr die Zigeuner, und im Herbst zogen sie wieder fort. Das ist keine Konstruktion von mir, das war etwas, das vorhanden war, was ich gesehen habe und andere in anderen Kleinstädten auch, als sie Kinder waren.²⁰

Das Verhältnis von Alter, Altern und Verjüngungsoptionen wird auch durch andere Figurenkonstellationen im Roman wie durch ein Prisma gebrochen. Schon im ersten Kapitel tritt der resignierte und verbitterte Arzt Dr. Spodek auf, der in seinem Arbeitszimmer an seinem Schwarzbuch über die Gemeinheiten der Kleinstadt Guldenberg arbeitet. Dieses Schwarzbuch beabsichtigt er nach seinem Tod in drei Exemplaren zu veröffentlichen. Darin will Spodek endlich auch die eigene Geschichte erzählen, wie sein Vater ihm die medizinische Ausbildung und dann die Arztpraxis in Guldenberg auferlegte, um die eigenen Sünden zu büßen, und wie er in einer lieblosen Ehe verharrte, statt der einzigen großen Liebe seines Lebens zu folgen. Diese ihm angebotene Verjüngungsoption galt seiner eigenen viel jüngeren Assistentin Christine, die mit 15 Jahren als Ostvertriebene in sein Haus und seine Familie aufgenommen worden war: „Sie lebte mit uns, und bald war mir, als sei sie tatsächlich meine Tochter“ (162), ein Thema, das Hein später im Roman *Landnahme* (2004) erneut aufnahm. Nachdem das Kind vom Lande zu einer jungen Frau mit schönen Augen herangewachsen ist, kommt es dann infolge einer Motorpanne auf einem einsamen Waldweg – dem Chronotopos der Idylle entsprechend – zu jenem Ereignis, das Dr. Spodeks trostloses Leben hätte ändern können:

²⁰ Klaus Hammer: „Dialog ist das Gegenteil von Belehren“. Gespräch mit Christoph Hein“. In: Ders. (Hg.): *Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Materialien, Auskünfte, Bibliographie*, Berlin 1992. S. 11–55, hier S. 31.

Ich war einundfünfzig Jahre alt geworden, ehe ich sie kennenlernte, die Liebe und die Lust und die Frau. Ich war fast schon ein alter Mann, als ich jene Stunde meines Lebens erlebte, die mich von meinem Haß und meiner wütenden Verzweiflung hätte befreien können, in der in mir der Schimmer einer anderen Existenz aufleuchtete, eines Menschen, der ich auch hätte werden können. Aber ich war einundfünfzig, und Christine war neunzehn. Meine Jahre waren vergangen und hielten mich an den Ketten unserer Sterblichkeit auf meinem vergeblichen Weg. (174)

Obwohl die Liebe kein Alter kennt, fehlt Dr. Spodek der Mut, sich von seiner bigotten Frau zu trennen und mit den kleinbürgerlichen Konventionen und Erwartungen über Alter, Altersunterschiede und Anständigkeit zu brechen: „Vor dem Ortsschild vor Guldenberg hielt ich den Wagen an. Wir sahen uns nicht in die Augen, als ich endlich die Kraft aufbrachte, mich von dieser letzten Hoffnung meines Lebens zu verabschieden.“ (174f.).

Als kontrastierende Parallelgeschichte fungiert die Erzählung vom jugendlichen Thomas und seiner Liebe zu der vier Jahre älteren Elske, die ihn die Haare in ihren Achselhöhlen streicheln lässt, seine Liebe jedoch letztlich nicht erwidert:

Anfangs befürchtete ich, daß sie über mich lachen würde, und bewies ihr um so heftiger und beredter, wie wenig es bedeute, daß ich vier Jahre jünger als sie sei. Dann wurde ich sicherer und erfolgreicher, und meine Fantasie trug mich über alle Barrieren unseres Alters und meiner Befangenheit hinweg. (207).

Dass die Literatur solche konventionellen Vorstellungen von Alter und Älterwerden herausfordern und relativieren kann, ist in der Forschung über Alter und Literatur häufig betont worden:

Dass dabei die Rolle der Literatur über die bloße Einbettung von gerontologischem Wissen in Erzähl- und Dramenhandlungen weit hinausgeht, ist mit Formeln wie *aging trouble* oder *Gerontopoetik* betont worden: Literarische Altersrepräsentationen besitzen ein performatives Potenzial, das die ausschließliche Zuschreibung von Altersstereotypen, die gegebene Abfolge von Lebensstufen und auch die Linearität von Lebensläufen produktiv zu verunsichern und in Bewegung zu bringen vermag.²¹

Aber auch Horn verfehlt die ihm dargebotene Liebes- und Verjüngungsoption. In der Darstellung der Frau Fischlinger, die von ihrem verschwundenen

²¹ Ulrike Vedder, Stefan Willer: „Alter und Literatur. Einleitung“. In: *Zeitschrift für Germanistik*. 2, 2012. S. 255–258, hier S. 256.

Ehemann misshandelt worden ist und sich über ihre geschwollenen Beine beklagt, wird der etwa 40 Jahre alte Historiker Horn als ein vorzeitig Gealterter in fast zombieartiger Gestalt geschildert: „Er hatte eine merkwürdige graue Haut und breite, fast schwarze Augenringe. Ich dachte damals, daß er wohl lange krank gewesen sein müßte. Gelbsucht oder Tbc, vermutete ich.“ (19)

Allmählich wird dem Leser der Hintergrund Horns, vor allem durch die Erzählung Kruschkatzens, enthüllt. Horn wurde aus einer höheren akademischen Stelle als Historiker an der Universität Leipzig infolge eines gegen ihn eingeleiteten rechtlichen Untersuchungsverfahrens wegen „Zugeständnisse[n] an die bürgerliche Ideologie“ (30) entlassen. Nach seiner Entfernung aus dem akademischen Lehrbetrieb hat Horn eine Stelle im Stadtmuseum der Kleinstadt Bad Guldenberg bekommen und arbeitet seither an einem historischen Ausstellungsprojekt auf der Burg – zusammen mit dem Maler Gohl und dem Apothekersohn Thomas. Von den meisten Einwohnern Guldenbergs wird Horn als kühler, reservierter und zum Teil arroganter Sonderling verstanden. Horn ist nicht in der Lage, das ihm widerfahrene Unrecht zu vergessen und die ihm angebotenen Optionen eines neuen Lebensanfangs zu ergreifen. Ein solcher Neuanfang wäre für ihn möglich durch die Beziehung, die er zu seiner Vermieterin Frau Fischlinger eingeht. Frau Fischlinger hofft ihrerseits, dass Horn als Vaterfigur für ihren orientierungslosen Sohn Paul eintreten wird. Aber nach sechs Monaten bricht Horn die Verbindung mit Frau Fischlinger ab und versinkt in Verbitterung und Selbstmitleid, nachdem er verleumdet und wegen seiner geschichtsphilosophischen Betrachtungen bei seinen allwöchentlichen Abendvorträgen auf der Burg des historischen Revisionismus beschuldigt wird. Als ein zweites Verfahren gegen ihn eingeleitet wird, versagt die Widerstandsfähigkeit des schon lange vereinsamten Horn, und er nimmt sich das Leben.

Im Streitgespräch zwischen Horn und dem Bürgermeister Kruschkatz erfährt der Leser, dass jener als Leiter des ersten Untersuchungsverfahrens gegen ihn in Leipzig aufgetreten war und dass Horn ihm diesen Verrat nie mehr verzeihen kann. Während Kruschkatz sich der Floskeln der SED-Ideologie bedient und sich auf die allgemeine dialektische Wahrheit des historischen Materialismus beruft, behauptet Horn, dass die Wahrheit des einzelnen Menschen, d. h. *seine* Wahrheit, die einzige wirkliche Wahrheit sei. Auch im Gespräch mit dem jugendlichen Thomas auf der Burg kommt diese Lebensanschauung Horns zum Ausdruck, die er auf die Rolle des Historikers zurückführt. Im Gespräch will Horn jetzt auch Thomas zu dieser „absoluten Forderung“ der Wahrheit und Erinnerung verpflichten:

[„]Wir sind es, die dafür einzustehen haben, ob die Wahrheit oder die Lüge berichtet wird. Verstehst du das, Thomas?“ „Natürlich.“ „Nein, das ver-

stehst du nicht. Die Wahrheit oder die Lüge, das ist eine entsetzliche Verantwortung. Wer das wirklich begriffen hätte, würde keinen Schlaf mehr finden.“ (68)²²

Nicht zufällig ist Horn von Beruf Historiker, genau wie die Hauptfigur Dalow im Roman *Der Tangospieler*. Das Sujet der Memoria ist insofern mit den generellen Herausforderungen und Aufgaben von Geschichtsschreibung als Produktions- und Konservierungsverfahren mit Erinnerung und Vergessen verbunden: Welche Geschichten werden geschrieben und erhalten, und welche Geschichten geraten ungeschrieben in Vergessenheit? Sowohl die Roma und Sinti als auch (geistig) Behinderte waren Gruppen, die nur begrenzt Möglichkeit hatten, ihre eigenen Geschichten aufzuschreiben und zu vermitteln. In *Horns Ende* werden diese Opfergeschichten, die zur Entstehungszeit des Romans weniger bekannt waren, erinnert, bewahrt und zusammengeführt. Kruschkatz verneint in seiner Erzählung das in der Kleinstadt verbreitete Gerücht von einer kausalen Verbindung zwischen Horns Ende und der Abwesenheit der Sinti und Roma: „Es gab keinen Zusammenhang zwischen ihrem Verschwinden und Horns Tod. Alles, was man in der Stadt darüber erzählte, waren Lügen und Gerüchte, das übliche wirre Geschwätz.“ (155).

Im Roman gehören diese Ereignisse aber zusammen, weil sie mit dem Thema der Säuberung und der Kontinuitäten zwischen dem NS-Staat und dem SED-Staat verbunden sind, wie auch Heinz-Peter Preußner in seiner Interpretation hervorgehoben hat: „Im Auszug der Zigeuner aus Guldenberg treten beide Motivketten zusammen. Die Ausgrenzung des Anderen steht in Verbindung mit jenen politischen Repressionen, jenem Gefüge von Intrigen und Denunziationen, denen Horn unterliegt.“²³

Als chronotopischer Kristallisationspunkt der Opfergeschichten im Roman erscheint das Jahr 1957 als der Chronotopos, in dem Horn sich das Leben nahm und die Sinti und Roma zum letzten Mal ihr Lager auf der Bleicherwiese aufschlugen, um mit den Gohls das Leben zu feiern. Weil diese Ereignisse im fiktiven Bad Guldenberg spielen, wird die Kleinstadt als räumliche Kategorie zeitlich potenziert, Zeit und Raum werden mit der Romanhandlung chronotopisch verbunden.

Wenn wir die eingangs vorgestellte These zugrunde legen wollen, dass *Horns Ende* ein polyphoner Erzähltext ist, muss die Frage nach dem zentralen Konflikt des Romans von den jeweiligen Perspektiven und Lebensanschauungen der verschiedenen Erzähler und Romanfiguren her gestellt werden, ob-

²² Vgl. dazu auch Neumann: „*Horns Ende* – Im Schüfftan-Spiegel gebrochene Hermunduren“, S. 121–133.

²³ Preußner: „Hoffnung im Zerfall“, S. 141.

wohl Hein selbst im Gespräch mit Klaus Hammer eine mögliche Wahrheit im Narrationskonzept des ‚Mosaiks‘ sieht:

HEIN: Ganz wichtig finde ich schon den Begriff Mosaik. Das gehörte auch zu den formalen Ausgangspunkten bei der Geschichte. Auch das mit den verschiedenen Geschichtsauffassungen, wobei das Wort Geschichtsauffassung bei den einzelnen Figuren sicher zu hoch gegriffen ist, es handelt sich wohl um ein verschiedenes Verhältnis zur Welt. Speziell: Wie kommen sie mit der eigenen Geschichte klar, was bei der Fischlinger noch am einfachsten und natürlichsten vonstatten geht. Ein bißchen Hoffnung, die ich bei dieser Art Mosaik und dem Gegenüberstellen der verschiedenen Weltansichten hatte, richtete ich auf das Relativieren, so daß also nicht nur eine einzelne Figur die Wahrheit für sich gepachtet hat, sondern sich die Aussagen ein bißchen ergänzen.²⁴

Denn im polyphonen Roman kann keine der Romanfiguren eine abschließende Wahrheit beanspruchen, dasselbe gilt allerdings auch für den Autor Hein selbst. Aus der Perspektive Horns geht es aber genau um diese eine absolute Wahrheit, die eben seine Wahrheit ist. Demgegenüber steht die abstrakte, historische Wahrheit Kruschkatzens, die dermaßen geschmeidig und flexibel ist, dass er seine eigene Mitverantwortung für den Untergang Horns verleugnen kann. Für Horn selbst bedeutet der Selbstmord, und darauf spielt der Titel *Horns Ende* an, die letzte und einzige Möglichkeit, die Wahrheit in einer verlogenen Gesellschaft zur Geltung zu bringen.

Wenn sein Freitod aber nicht vergeblich sein sollte, müsste seine Wahrheit aufgefasst, verstanden und erinnert werden. Aus den Gesprächen, die Horn aus dem Jenseits mit dem erwachsenen Thomas führt, verstehen wir, dass der Selbstmord ihm jedoch letztlich keine Ruhe gegeben hat. Auch scheinen die meisten Romanfiguren zu sehr mit dem eigenen Leben und Leiden beschäftigt zu sein, um sich um Horn und seine Wahrheit wirklich weiter kümmern zu können. Das wird auch in Kruschkatzens Bericht über seine Abschiedsrede als Bürgermeister in Guldenberg ersichtlich, die als Lebensbekenntnis über Horns Ende, das ihn auch die Liebe seiner Frau Irene kostete, weder Interesse noch Verständnis findet:

„Ich fürchte, ich habe euch sehr gelangweilt“, sagte ich lächelnd, „alte Männer reden gern, aber leider wenig Kluges.“ Das Schweigen bestätigte meine Worte. Ein junger Dummkopf wollte sich vor mir hervortun und widersprach: „Ganz im Gegenteil, Herr Bürgermeister, es war sehr interessant für uns. Ich erinnere mich auch noch. Hatte nicht dieser Mann, der sich im Wald aufhängte, eine Schwachsinnige als Tochter?“ (259)

²⁴ Hammer: „Dialog ist das Gegenteil von Belehren“, S. 32f.

Insofern scheint Horns Wahrheitsforderung ein unmöglicher Anspruch zu sein. Aus der Perspektive Frau Fischlingers spielt die Geschichte um Horns Befangenheit allerdings in seiner eigenen Vergangenheit und Wahrheit, die ihm den Blick auf das sich ständig erneuernde Leben und für ihre gemeinsame neue Liebe versperren. Auf diese Weise wird die Zukunft durch die Vergangenheit geradezu kolonisiert, was wiederum zu Frau Fischlingers Verbitterung beiträgt. Aus dieser Perspektive hat sich Horn versündigt – gegen die Liebe und gegen das sich auch im Alter verjüngende Leben. Mitten in dieser statischen Atmosphäre von Hoffnungslosigkeit und Verlogenheit führt Hein dem Leser lokale, punktuelle und flüchtige Utopien des aufblühenden Lebens vor Augen, wie die Feier der Sinti und Roma bei dem alten Gohl und seiner Tochter und die Liebesbegegnung zwischen Dr. Spodek und der jungen Christine. Darin besteht das noch immer aktuelle gesellschaftskritische Potential dieses Romans, das Romankonventionen als geläufige kulturelle Konventionen von Alter und Alterität herausfordern kann.

SIMON HANSEN

ALTERN IM POP.
BENJAMIN VON STUCKRAD-BARRES *PANIKHERZ*
(2016)

EINLEITUNG: POPLITERARISCHE SOZIALISATION

Benjamin von Stuckrad-Barre (*1975) hat zunächst Artikel für den *Rolling Stone*, die *taz*, das Magazin *jetzt* und Witze für Harald Schmidt geschrieben, bevor ihm 1998 mit *Soloalbum* sein literarischer Durchbruch gelang und er laut Jürgensen und Kaiser „über Nacht zum gleichermaßen vom seriösen Feuilleton angefeindeten wie von jugendlichen Lesern gefeierten Popstar der Literatur“ wurde.¹ Die Vermarktung des Romans war von Seiten Stuckrad-Barres dementsprechend an den Versuch gebunden, sich durch Inszenierungspraktiken² als Popstar zu stilisieren. So lichtete er sich etwa zusammen mit seinem Schriftstellerkollegen Christian Kracht medienwirksam als Modell für die Werbekampagne einer Kaufhauskette ab und begründete diese für Schriftsteller ungewöhnliche Maßnahme der Aufmerksamkeitsgenerierung folgendermaßen:

Da sich unsere Verlage weigern, Bauzäune mit uns zu plakatieren, und sie auch keine Werbespots im Kino oder Fernsehen buchen, in denen Topmodells mit unseren Büchern posieren, müssen wir zu anderen Mitteln greifen, um dem Leser zu übermitteln: Es darf wieder gekauft werden.³

Formen der Inszenierung und Stilisierung dienten nicht nur der Vermarktung von *Soloalbum*, sondern werden textintern auch als literarische Verfahren ein-

¹ Christoph Jürgensen, Gerhard Kaiser: „White Album/Blackbox. Popkulturelle Inszenierungsstrategien bei den Beatles und Stuckrad-Barre“. In: *Literatur im Unterricht*. 1, 2011. S. 17–38, hier S. 29–30.

² Inszenierung darf hier gemäß der Definition von Jürgensen und Kaiser nicht mit Täuschung verwechselt werden: Inszenierungspraktiken sind vielmehr jene „paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten von Schriftsteller(inne)n, in oder mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen“ (ebd., S. 19).

³ Anne Philippi, Rainer Schmidt: „Wir tragen Größe 46.' Benjamin v. Stuckrad-Barre und Christian Kracht wollen mit einer neuen Kombination berühmt werden: Für Mode werben und Bücher schreiben“. In: *Die Zeit*, 9.9.1999.

gesetzt und reflektiert. Laut Ingo Irsigler übernimmt nämlich der nah am Autor konstruierte autodiegetische Erzähler im Roman genau jene Formen der Selbstdarstellung, die das öffentliche Auftreten seiner Lieblingsband *Oasis* geprägt haben: „Das leidenschaftliche Hassen anderer Musiker und damit das Denken in Kategorien von Konkurrenz“.⁴ In *Soloalbum* dienen die popkulturelle Inszenierung, der Rekurs auf popästhetische Phänomene und das Zitat also nicht nur als bloße Realismuseffekte. Auch die im Anschluss an *Soloalbum* (1998) erschienenen und ebenfalls sehr erfolgreichen Texte bringen konsequent bekannte Strategien des Pop zur Anwendung: *Livealbum* (1999) ist ein mehr oder weniger fiktionaler Bericht der Lesereise zu *Soloalbum* und somit Weiterverarbeitung vorliegenden Materials; *Remix* (1999) hingegen sammelt bereits zuvor in anderen Zusammenhängen veröffentlichte Erzählungen und Essays, um diese wiederzuverwerten. Markus Tillmann und Jan Forth vergleichen Stuckrad-Barres Arbeitsweise deshalb treffend mit der eines DJs, der vorhandenes Material „in neue Zusammenhänge stellt, existierende Kontexte auflöst und verschiebt“.⁵ Der permanente Rekurs auf Pop-Merkmale (vor allem Konsumismus, Äußerlichkeit, Künstlichkeit, Stilverbund)⁶ sowie auf popkulturelle Literatur und Musik in *Soloalbum*, *Livealbum* und *Remix* machen Stuckrad-Barre so zum prototypischen Vertreter des – von Diedrich Diederichsen so bezeichneten – ‚Pop II‘ der 1990er Jahre, der an den ‚Pop I‘ der 1960er bis 1980er Jahre mit Autoren wie Rolf-Dieter Brinkmann anschließt: „In Pop I dominierte die nachvollziehbare Verpflichtung auf eine Gemeinschaft“ der Gegenkultur, in Pop II hingegen „dominieren die Überlagerungen“⁷ pluralisierender Popkulturen ohne Provokationspotential.

Stuckrad-Barre und sein Schreiben sind ohne den Bezugsrahmen der Popmusik und der populären Literatur nicht denkbar. Dennoch lässt sich in seinem bisher vorliegenden Werk eine Entwicklung erkennen, die von der Inszenierung und Ironie der pluralisierenden Popkultur weg, hin zu einer stärkeren Betonung des Authentischen und der Unmittelbarkeit führt. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie sich Stuckrad-Barre nach der durch *Soloalbum*, *Livealbum* und *Remix* bestrittenen popliterarischen Phase von dieser distan-

⁴ Ingo Irsigler: „Pop Rocks. Inszenierungen im Zeichen von Popmusik in Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum* (1998)“. In: Ingo Irsigler, Ole Petras, Christoph Rauen (Hg.): *Deutschsprachige Pop-Literatur von Fichte bis Bessing*. Göttingen 2019. S. 167–181, hier S. 172.

⁵ Markus Tillmann, Jan Forth: „Der Pop-Literat als ‚Pappstar‘. Selbstbeschreibungen und Selbstinszenierungen bei Benjamin von Stuckrad-Barre“. In: Ralf Köhnen (Hg.): *Selbstpoetik 1800–2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling*. Frankfurt/M. 2001. S. 271–283, hier S. 274.

⁶ Vgl. für die Dimensionen der Pop-Theorie: Thomas Hecken, Marcus S. Kleiner: „Einleitung“. In: Dies. (Hg.): *Handbuch Popkultur*. Stuttgart 2017. S. 7. Ebenso: Thomas Hecken: *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955–2009*. Bielefeld 2009. S. 259–303.

⁷ Diedrich Diederichsen: *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Köln 1999. S. 278.

ziert, indem er in *Panikherz* (2016) seinen identitätsstiftenden popkulturellen Bezugsrahmen zu hinterfragen beginnt. Stuckrad-Barre problematisiert in diesem autobiographisch angelegten Rückblick seine gealterte Pop-Identität, ohne jedoch die ästhetischen Verfahren des Pop gänzlich zu verwerfen.

VOM POPLITERATEN ZUM SCHRIFTSTELLER

Den Versuch eines Imagewandels vom Pop-Phänomen hin zum Schriftsteller diagnostizieren Jürgensen und Kaiser bereits in Stuckrad-Barres viertem Buch *Blackbox* (2000), hier vor allem anhand der paratextuellen Gestaltung des Covers. Sie zeigen Analogien zwischen dem monochromen Cover und dem *white album* der Beatles auf⁸ und kommen zu dem Ergebnis: „*Blackbox* ist Literatur, aber mit ganz viel Pop davor“⁹. In *Blackbox* liegt nicht nur die für Stuckrad-Barres Werk zentrale Verbindung von Literatur mit Musik vor, auch die Verarbeitung persönlicher Erfahrungen im Medium der Literatur wird fortgesetzt, da in die Entstehungszeit der Beginn von Stuckrad-Barres allmählicher Selbstzerstörung durch Bulimie und Drogen fällt. Wie die *Blackbox* im Flugzeug liefert der literarische Text im Nachhinein Aufschluss über den Verlauf und die möglichen Ursachen des Absturzes. Nach dem überstandenen Entzug hat Stuckrad-Barre diese Lebensphase als Experiment bezeichnet, aus dem heraus ein Roman entstehen sollte. Gerrit Vorjans urteilt: „Nachträglich wird damit die zurückliegende Krise des Autors kurzerhand als ein immer schon als solches gedachtes Experiment deklariert, das zum Quell der künstlerischen Produktivität erklärt wird“.¹⁰ Vorjans schließt seinen Aufsatz mit der Beobachtung, dass auch neun Jahre nach der Thematisierung der eigenen Abhängigkeit Stuckrad-Barres „künstlerische Aufarbeitung seiner Drogensucht in Form des groß angekündigten Romans“ noch auf sich warten lasse.¹¹

⁸ Laut Jürgensen und Kaiser wollten die *Beatles* mit dem weißen Album einen Neuanfang nach der hysterisch gefeierten Karriere als Pop-Phänomen markieren (vgl. Jürgensen, Kaiser: „White Album/Blackbox“, S. 21–28).

⁹ Ebd., S. 36.

¹⁰ Gerrit Vorjans: „„Tu Schlechtes und rede darüber“. Das Drogengeständnis als Selbstinszenierungspraktik bei Benjamin von Stuckrad-Barre“. In: Sabine Kyora (Hg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld 2014. S. 343–352, hier S. 351. – In *Auch Deutsche unter den Opfern* kommentiert Stuckrad-Barre für diesen Band ungewohnt ernst den Vorwurf der Inszenierung zur Zeit der persönlichen Lebenskrise: „Und wenn ein Schlaupfiff daherkommt und sagt, das sei doch Exhibitionismus, dann sage ich dem Schlaupfiff: Genau, Schatz – es ist Kunst. Und die handelt von der Wirklichkeit.“ (Benjamin von Stuckrad-Barre: *Auch Deutsche unter den Opfern*. Köln 2010. S. 128).

¹¹ Vorjans: „„Tu Schlechtes und rede darüber““, S. 352.

PANIKHERZ (2016)

Diese literarische Vergangenheitsbewältigung hat Stuckrad-Barre – wieder in äußerst selbstoffenbarer Art, wieder mit starken Musikreferenzen – zwei Jahre nach Vorjans' Beobachtung vorgelegt. *Panikherz* ist auf Ebene der *histoire* eine typische Coming-of-Age-Story:¹² Der Protagonist und Ich-Erzähler Benjamin¹³ wächst in einem religiösen Elternhaus auf und hat Probleme in der Schule. In der Pubertät verspricht dem Jungen vor allem die Popmusik einen Ausweg aus den ihn umgebenden Regeln und Zwängen. Die während der Adoleszenz entdeckte Freiheit führt den Protagonisten, den nur die Extreme reizen, jedoch in die Bulimie und Drogensucht. Benjamin muss Entzugsprogramme und Klinikaufenthalte überstehen, bevor er durch die Hilfe der eigenen Familie und vor allem durch die des Musikers Udo Lindenberg ein abstinentes und geläutertes Leben beginnen kann. Wie bereits in *Blackbox* dient Stuckrad-Barre die Realitätserfahrung auch in *Panikherz* als Voraussetzung für die Literatur. Auf *discours*-Ebene wechseln sich die Episoden der chronologisch erzählten Biographie mit Episoden in Los Angeles ab, wo Benjamin nach dem erfolgreichen Entzug eine Zeit lang im sagenumwobenen Chateau Mar-mont gelebt hat.

Panikherz weist keine paratextuelle Genrekennzeichnung auf, wodurch weder ein autobiographischer noch ein romanesker Pakt zwischen Autor und Leser geschlossen wird.¹⁴ Dass *Panikherz* jedoch eher als Roman denn als Autobiographie zu rubrizieren ist, wird anhand verschiedener literarischer Verfahren erkennbar: Um eine Distanz zur Figur herauszustellen, spricht Stuckrad-Barre im Text selbst vom „Held[en] [s]einer Autobiographie“.¹⁵ Ein mit dem autobiographischen Pakt verbundenes Aufrichtigkeitsversprechen wird darüber hinaus nicht eingelöst, weil in *Panikherz* kaum weibliche Figuren vorkommen.¹⁶ Vor dem Hintergrund der literarisch ausführlich in *Blackbox* ausgefochtenen Trennung von der Entertainerin Anke Engelke sind diese Aus-sparungen mindestens bemerkenswert.¹⁷ Weiterhin kommt es in *Panikherz* zu

¹² Vgl. zum Altern in der Popliteratur auch Simon Hansen: „Alt werden ist zu crazy für mich“. Benjamin Leberts Roman *Crazy* zwischen Popliteratur, TTKG-Jugendkrimi und Schulroman“. In: Ingo Irsigler, Ole Petras, Christoph Rauen (Hg.): *Deutschsprachige Pop-Literatur von Fichte bis Bessing*. Göttingen 2019. S. 217–235.

¹³ Der Vorname benennt im Folgenden die literarische Figur, der Nachname den empirischen Autor.

¹⁴ Vgl. zu den Begriffen Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt/M. 1994.

¹⁵ Benjamin von Stuckrad-Barre: *Panikherz*. Köln 2016. S. 89. Zitate aus *Panikherz* werden im Folgenden mit Angabe der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

¹⁶ Vgl. Michael Multhammer: „Der frühneuzeitliche Popliterat. Benjamin von Stuckrad-Barres Bekenntnis“. In: *Merkur*. 811, 2016. S. 67–71, hier S. 70.

¹⁷ Vgl. das Kapitel „speichern unter: krankenanke dankanke“ in Benjamin von Stuckrad-Barre: *Blackbox*. Köln 2000. S. 75–166.

Ereignissen, bei denen womöglich wie in *Remix* oder *Livealbum* tatsächliche Erlebnisse für die spätere Erzählung eine fiktionale Überhöhung erfahren haben. In Los Angeles will Benjamin beispielsweise zusammen mit dem Schauspieler James Franco auf eine Gucci-Reklametafel direkt am Chateau Marmont klettern: „Am Pfeiler angekommen, sagt Franco, genau dies sei die Stelle, an der der Dachfirst dem Billboardsims am nächsten sei. [...] Hier jetzt einen Klimmzug und du bist oben, sagt Franco, er selbst müsse jetzt aber leider los“ (307). Inwiefern es sich hierbei um ein tatsächlich stattgefundenes Erlebnis handelt, kann letztlich nicht beantwortet werden. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang jedoch, dass die dem Roman als Paratext angefügte Fotografie Stuckrad-Barre authentizitätsbekundend ausgerechnet auf dem Dach des Bungalows vor dem besagten Gucci-Billboard zeigt.

Einen Lösungsversuch in der Frage um den autobiographischen Gehalt hat Michael Multhammer unternommen, der *Panikherz* literaturhistorisch in die Tradition der protestantischen Bekenntnisliteratur einordnet: „Tiefgründigkeit (die frühneuzeitliche Selbstbefragung) und Selbsterforschung werden zu den Leitlinien des Erzählens, aber auch innerhalb der Erzählung als Themen reflektiert“.¹⁸ Durch die Zuschreibung zu dieser Erzähltradition könne man die Zuordnung Autobiographie oder Roman umgehen: „Die Geschichte muss dann auch nicht buchstäblich wahr, sie kann vielmehr durchaus mit fiktionalen Elementen angereichert sein, um ihrem Anspruch auf Authentizität gerecht zu werden“.¹⁹

Panikherz verfügt folglich über Merkmale, die den Text als Roman und nicht als im strengen Sinne autobiographisch ausweisen. Darüber hinaus ist für die literarische Konzeption entscheidend, dass innerhalb des Erzählerberichts eine umfangreiche Auseinandersetzung mit jenen popkulturellen Phänomenen stattfindet, die Stuckrad-Barres Leben und Schreiben maßgeblich geprägt haben. Im Zuge dieser biographischen Bestandsaufnahme kommen wie selbstverständlich popliterarische Verfahren zum Einsatz, die jedoch im Verlauf der Romanhandlung selbstreflexiv auf ihre weitere Tauglichkeit geprüft werden.

DIE SAKRALISIERUNG DES POP

Schon in der frühen Kindheit ziehen neue und künstliche Konsumgüter das Interesse des Pastorensohns Benjamin auf sich: „Die Spießereltern fuhren teure, schicke Autos mit Aufklebern von Fußballvereinen, [...] es gab Cola

¹⁸ Multhammer: „Der frühneuzeitliche Popliterat“, S. 68.

¹⁹ Ebd., S. 71.

und Nutella, Tennisunterricht und Markenkleidung. Wir trugen Vererbtes, Geflicktes, Selbstgestricktes“ (19). Auch die musikalische Früherziehung entspricht nicht den kindlichen Vorlieben: „Bei uns zu Hause lief immer nur Klassik, niemals Popmusik, ständig diese fordernde, runterziehende Klassik, dazu ernste Gespräche“ (19). Die religiösen und ökologisch-linken Konventionen der eigenen Familie scheinen erstmals überwindbar, als der Bruder den jungen Benjamin mit der Musik von Udo Lindenberg vertraut macht: „Niemand verstand mich, außer Udo, der sang: *Und dann in der Schule hatte | Keiner Bock auf Mathe*“ (27; kursiv i. O.). Lindenberg ist nur eines von vielen „Heiligenbildern“ (41),²⁰ die Benjamin in seiner Jugend anhimmelt. Insbesondere Bret Easton Ellis (*1964), dessen Romane *Less than Zero* (1985) und *American Psycho* (1991) die deutsche Popliteratur der 1990er Jahre maßgeblich geprägt haben, hat in der „Polytheismus-Rangordnung“ der „persönlichen Götter eine mindestens so wichtige Position wie [Harald; S. H.] Schmidt“ (385). Diese Sakralisierung des Künstlers ist nicht ein temporäres Phänomen der Adoleszenz, da der Protagonist auch als Erwachsener in Zürich „kleinere Wallfahrten zu Max-Frisch- und Robert-Walser-Orten“ (239) unternimmt. Von Christoph, der in Göttingen im Selbstverlag ein Undergroundmagazin herausgibt, Jackett trägt, Kette raucht und deshalb ebenfalls den Rang eines Gottes einnimmt, bekommt der Protagonist eine deutsche Ausgabe von Ellis' Roman *Less than Zero*:

Ich setzte mich hin und hörte nicht auf zu lesen, und mir widerfuhr, was in Comics passiert, wenn jemand in eine Steckdose fasst. „Auf den *freeways* in Los Angeles werden die Leute auch immer rücksichtsloser“, so begann „Unter Null“, und für mich begann genau da die Gegenwart. Im Lesen, im Denken – und in meinem Leben. Jetzt hatte ich mich zugeschaltet. (93–94)

In seiner Jugend deutet Benjamin die Religiosität des Elternhauses um und schafft sich innerhalb der Popkultur sein eigenes sakrales Bezugsfeld. Kennzeichnend für seine Identifikation mit den popkulturellen Helden und deren Nachahmung²¹ ist, dass diese vor allem auf Empfehlung anderer wichtiger Bezugspersonen beruht und nicht das Resultat eigener Entdeckungen ist.

²⁰ An anderer Stelle heißt es: „auch Rio Reiser war natürlich ein Gott für mich“ (103).

²¹ Benjamins Garderobe ist vornehmlich durch den ehemaligen *Nirvana*-Sänger Kurt Cobain beeinflusst: „[...] wieder dieses Foto von Cobain, mit Tochter Frances Bean auf dem Arm, diese tolle rote Sonnenbrille, und er trägt das blauweißgeringelte Oberteil, das mir damals für alle Zeiten auftrag, egal was, so es blauweißgeringelt ist, immer sofort zu kaufen. Es ist ein Wahnsinn, wie viele blauweißgeringelte Oberteile ich habe“ (146).

POPKULTURELLE WELTWAHRNEHMUNG

Die Realitätswahrnehmung des Protagonisten verläuft über popkulturelle Wahrnehmungsmuster: „Kinofilme und Popmusik halfen, sich auszumalen, wie und was das Leben mal sein könnte, wenn es fertig ist“ (58).²² Dass sich diese Art der Apperzeption durch die gesamte Biographie zieht und nicht an einen Lebensabschnitt gebunden ist, beweist eine andere Episode in Los Angeles, in der Benjamin als inzwischen geläuterter und abstinenter lebender Erwachsener noch immer feststellt: „Jeder Straßename ein Songtitel, jedes Haus filmbekannt [...] – und dann die Riesenüberraschung: Das alles gibt es sogar wirklich. [...] Es ist, als betrete man das eigene Gedächtnis, man wandert durch kopfgespeicherte Kulissen“ (67). Das permanente Denken in Zitaten wird explizit, als Benjamin in Los Angeles den Schauspieler James Franco trifft: „‘The Long Home’ steht auf seiner Mütze. Ich gehe immer nach Hause, fällt mir dazu ein, immer zu meines Vaters Haus, Novalis – und natürlich Supertramp: ‘Take the Long Way Home’“ (305). Poppräferenzen begleiten demnach nicht nur den Alterungsprozess des Protagonisten, sondern sind elementarer Bestandteil der Textgestaltung selbst. Der popkulturelle Bezugsrahmen ist dabei jedoch nicht wie in den genannten Beispielen oder den umfassend zitierten Liedtexten²³ immer markiert: „Ich war zurück in Berlin und machte weiter, alles macht weiter, ach, Brinkmann, die Zeichen in den Maschinen, die Autoindustrie, die Rock&Roll-Sänger. Die Geschichtenerzähler? Bis auf mich“ (315). Der Dichtername deutet die Referenz auf Rolf Dieter Brinkmann zwar an, jedoch wird nicht explizit offengelegt, dass der Erzähler hier zugleich dessen Gedicht „Alles macht Weiter“ zitiert. Bei den Anspielungen auf Bertolt Brechts Gedichte „Der Radwechsel“²⁴ („zwei Männer mit Helmen zurrten da herum – und ich dachte: Warum sehe ich den Plakat-Wechsel mit Ungeduld?“ (301)) und „Erinnerung an die Marie A.“²⁵ wird Brecht zwar nicht explizit genannt, jedoch sind die literarischen Bezugsgrößen aufgrund ihrer Popularität leicht zu erkennen: „Und der Himmel selbst ist jetzt der universelle TONTRÄGER, alles in

²² Zürich ist für Benjamin beispielsweise ein „Modelleisenbahnlandschaftsklicsee, Schokoladenwerbung, Heidi, Swatch“ (251).

²³ Vgl. hierzu die umfangreiche im Anhang abgedruckte Liste der Songs, auf die in *Panikherz* Bezug genommen wird.

²⁴ Bertolt Brecht: „Der Radwechsel“. In: Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hg.): *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 12. Gedichte 2*. Frankfurt/M. 1988. S. 310.

²⁵ Bertolt Brecht: „Erinnerung an die Marie A.“. In: Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hg.): *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 11. Gedichte 1*. Frankfurt/M. 1988. S. 92.

der Luft, immer da und nie zu fassen, sämtliche Musik in der Wolke, immer mit uns, ungeheuer oben“ (300).

Im Kontext dieser im Roman betriebenen Zitatstruktur legt der über Popmusik, Literatur und Film sozialisierte Erzähler (erneut mit einem nicht markierten Rekurs auf ein Brecht-Gedicht) selbstreflexiv offen, dass für ihn das popkulturelle Zitat wichtiger sei als das Original: „Das Nachgeborensein ist schon auch schön, einfach nur das Zitat kennen, und es zwar nicht für das Original halten, es aber wichtiger finden, weil man schon lebte, als es, das Zitat, entstand“ (397).²⁶ Die Enttäuschung ist dementsprechend groß, als sich Benjamin den Hitchcock-Film *Psycho* anschaut, von dem er zuvor nur das Ellis-Zitat *American Psycho* kannte: „Der Film selbst kann der Zitataufladung natürlich nicht standhalten“ (549). Nachhaltig erschüttert wird das popkulturelle Selbstverständnis jedoch, als Benjamin das englische Original jenes Buches in den Händen hält, das die eigene literarische Identität maßgeblich geformt hat:

[...] ich blättere das „Less Than Zero“-Taschenbuch auf, kurz mal den ersten Satz begrüßen – der aber sieht sich IM ORIGINAL selbst verblüffend unähnlich, von Rücksichtslosigkeit ist da gar keine Rede, vielmehr steht dort: „People are afraid to merge on freeways in Los Angeles.“ Verdammt, der erste Satz in der deutschen Übersetzung, der mich vor über zwanzig Jahren sofort hineinzog in dieses Buch und alles mögliche andere, dieser erste Satz, der mich aus dem Stand zum Ellis-Fan gemacht hatte: Es hat ihn nie gegeben! (397)

Gerade das Original, also die hier vom Protagonisten Clay getroffene Aussage, passt überhaupt nicht in das konstruierte Bild von Ellis, dessen Figuren für Benjamin maßgeblich durch Autismus und Soziophobie charakterisiert sind. Als Benjamin dann Jahre später zusammen mit dem Autor des Romans durch Los Angeles fährt, wird schließlich auch die Erwartung an Ellis selbst enttäuscht: „Ellis fädelte uns gerade – weder ängstlich, noch rücksichtslos – in den Nachmittagsverkehr auf dem Sunset Boulevard ein“ (508).

Auch bei anderen popkulturellen Idolen stellt sich im Laufe der Jahre heraus, dass die Realität dem konstruierten Bild nicht gerecht werden kann:

Irvine Welsh, der schottische Gott, der uns „Trainspotting“ geschenkt hatte, Held auch er, abends saßen wir gemeinsam in der Bar des Hotels – und es war kacklangweilig. Gar nicht „wie in seinen Büchern“, nein,

²⁶ Vgl. ebenfalls Bertolt Brecht: „An die Nachgeborenen“. In: Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (Hg.): *Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 12. Gedichte 2.* Frankfurt/M. 1988. S. 85.

statt chemischer Komplettabfahrt in Edinburgh nun: Rahmschnitzelbe-
haglichkeitstrübsinn mit Blick auf den Göttinger Hauptbahnhof. (222)²⁷

Noch im vollen Vertrauen auf das popkulturelle Zitatverfahren hatte Benjamin zuvor noch angegeben, dass die Textgestaltung seines Debüts *Soloalbum* maßgeblich durch Welsh beeinflusst gewesen sei.²⁸ Auch ein Konzert des ehemaligen *Oasis*-Gitarristen Noel Gallagher, dessen Inszenierung der Protagonist und Erzähler in *Soloalbum* noch zu imitieren versucht hatte, ist mit der Erinnerung an frühere Live-Auftritte nur noch enttäuschend:

Es ist ein Elend mit den Helden. Wir können auf sie nicht bauen. Den heutigen, vernünftigt gewordenen Noel Gallagher will man schütteln, jetzt sei für uns und mit uns doch bitte wieder vorlaut, zwingend und weltherrschaftsarrogant! So wie man Bret Easton Ellis schütteln will, [...], schreib jetzt endlich wieder so ein Buch, das die Gegenwart erklärt und vernichtet. (510)²⁹

Benjamin hat sich Bilder der eigenen Helden konstruiert und dabei die Differenz zwischen Kunstfigur und realem Menschen nicht anerkennen wollen. Im Prozess des Alterns wird jedoch dieses Selbstverständnis, das auf einem popkulturellen Referenzrahmen fußte, erschüttert.

HERZENSBILDUNG ALS AUSWEG

An die enttäuschenden Einsichten über Gallagher und Ellis schließt der Erzähler eine Erinnerung an Udo Lindenberg an, dessen Musik in der Kindheit der Ausgangspunkt der eigenen Heldenverehrung war:

²⁷ Vergleichbar irritiert reagiert Benjamin, als er Personen des Nachtlebens am Tag und bei der Verrichtung bürgerlicher Routinen erlebt: „Irgendwann im Sommer begegnete ich Fetisch, unserem Pogo-DJ, Sonnenbrille, eine riesige Sporttasche in der Hand, die sehr schwer zu sein schien. Er sagte, er ginge zur Bank, SCHLAFMÜNZEN eintauschen. Bitte? Na, ob ich nicht die Werbung von Günther Jauch gesehen hätte, dass man jetzt geschwind sein DM-Münzgeld zur Bank bringen solle, wegen der Euro-Umstellung zum Jahreswechsel? Die Sporttasche war randvoll mit DM-Münzen, Fetisch ging seiner Wege, und ich musste sehr lachen, dass ausgerechnet einer der mythischsten Nachtlebenmenschen Berlins bei solchen Staatsbürgertrivialitäten derart auf dem Quivive war.“ (230–231).

²⁸ „In Irvine Welshs ‚Der Durchblicker‘ war die wörtliche Rede durch einfache Gedankenstriche am Anfang der Zeilen gekennzeichnet, das machte das ganze unmittelbarer, fand ich und beschloss, es auch so zu machen in meinem Buch“ (189).

²⁹ Irsigler stellt in seiner Beschäftigung mit den *Oasis*-Bezügen in *Soloalbum* treffend fest: „Ist bereits *Oasis* überwiegend Zitat der klassischen Popmusik, so bildet *Soloalbum* das Zitat des Zitats von Pop-Kunst.“ (Irsigler: „Pop Rocks“, S. 176).

Udo selbst hatte sie ja einst besungen, diese zwangsläufige Fanenttäuschung, die kindisch gegen den Lauf der Dinge rebelliert und Auftragskunst verlangt, dem Künstler vorwerfend, was gar nicht seine Schuld ist, nämlich dass man einfach die Phase hinter sich hat, in der die Kunst einen so umfassend erreichte und nicht nur der Unterhaltung diene. (511)

Durch die verlockenden Versprechungen der Popkultur hatte sich Stuckrad-Barre im Laufe seiner musikalischen Sozialisation von Udo Lindenberg distanziert und dessen neue Alben in seinen Musikkritiken regelmäßig verrissen: „Natürlich musste der Held meiner Autobiographie jetzt erst mal seinen Helden zur Strecke bringen: müde, alt, besoffen, so in etwa meine Argumentation, KARIKATUR SEINER SELBST“ (89). Diesen Vorwurf der Künstlichkeit muss Benjamin jedoch relativieren, als er Lindenberg backstage vor einem Konzert erlebt, wo er Zigarre rauchend ein Fußbad nimmt: „Für Udo, wie alles, das ist ja der Witz bei ihm, kein Problem, er ist immer Udo, eins geworden mit der Kunstfigur“ (366). Im Gegensatz zu vielen anderen Pop-Identitäten (Ellis, Welsh, Gallagher und vor allem Stuckrad-Barre selbst) ist Udo Lindenberg mit seiner Inszenierung von sich selbst eins geworden. Er hat Kunst und Leben miteinander vereint und sich somit eine ‚authentische‘ Kunstfigur geschaffen.³⁰ Dass der Versuch, Kunstfigur und Mensch zu vereinen, auch scheitern kann, beweist der verstorbene Sänger Zimbl der Band *The Bates*:

Als mittelfristig tödlich für Zimbl habe sich erwiesen, dass er 1997, nach einer langen Tournee, auf der er gen Ende täglich zwei Flaschen Wodka trinken musste, um überhaupt auftreten zu können, sich nicht damit habe abfinden wollen, zu Hause wieder Markus Zimmer zu sein, statt Kunstfigur und Bühnendämon „Zimbl“. (461)

Eine vergleichbare Virtuosität im Umgang mit der medial geschaffenen Kunstfigur gesteht der Erzähler auch einem anderen Vorbild der Vergangenheit zu: „Harald Schmidt ist es tatsächlich gelungen, öffentlich eine komplette Kunstfigur zu kreieren und sich auch in Jahren multimedialer Totalpräsenz niemals selbst gezeigt zu haben“ (494). Im Gegensatz zu Schmidts ist Lindenegs Verhältnis zur Realität jedoch nicht durch Ironie und Inszenierung verstellt, was für Benjamin besonders augenscheinlich wird, als er an einem von Udo Lindenberg organisierten Event zum Tag der Deutschen Einheit teilnimmt: „Udo sprach, und zu dieser Zeit ganz besonders, wie ein Udo-Paro-

³⁰ „Es ist schon schwer genug, einfach nur ich zu sein.“ Udo kaut ein bisschen auf dieser Zeile rum, spricht sie ein paar Mal laut, irgendwas scheint mit dieser Zeile nicht zu stimmen, es ist wohl keine Udo-Zeile. Er legt den Zettel zurück zu den anderen, zieht an seiner Zigarre und schüttelt den Kopf: Hm, stimmt das denn? So schwer ist das doch gar nicht, ich zu sein“ (69).

dist. Nicht lang her, da hatte ich das beobachtet und höhnisch mitgeschrieben, mich darüber lustig gemacht“ (320). Selbst stark von der eigenen Drogensucht gekennzeichnet, ist der Protagonist Teil einer skurrilen Kunstaktion Lindenberg's:

[...] nun wurde also diese FRUSTMAUER aus Styropor von Udos Sonderzug durchbrochen, alle jubelten, es war wirklich so was von arm – doch ich begriff, dass es genau andersherum war: Die Lustigmacher, [...] die dauerironischen Drübersteher, zu denen ich ja auch gehört hatte in den letzten Jahren, die waren die Idioten. Und Udo hatte recht. [...] Es war eine Frage der Herzensbildung, und wer Udo liebte, entschied sich damit für das Gefühl und gegen die Ironie. (322–323)

Für Benjamin bietet der auf Oberflächlichkeit, Zitat und Inszenierung abzielende Referenzrahmen der pluralisierenden Popkulturen keine Identifikation mehr. Er positioniert sich vor allem gegen die Ironie, die das eigene journalistische und literarische Schreiben maßgeblich geformt hatte und ihm während seiner popkulturellen Lebensphase neben Drogen und Alkohol als „Abstandhalter“ (208) eine distanzierte Zugriffsmöglichkeit auf Realität ermöglichte. Durch die Freundschaft zu Udo Lindenberg erfährt der Protagonist in Stuckrad-Barres autobiographischem Roman, dass ein Leben als Pop-Phänomen ohne Verstellung und Ironie möglich ist.

ALTERN ALS POP-PHÄNOMEN

Im Verlauf des Romans entwickelt sich ein Kunstwerk zum Leitmotiv: „Lief nicht ALLES zu auf den gelben Leuchtschriftzug am Hamburger Hauptbahnhof, ‚die eigene GESCHICHTE?‘“ (284)³¹ Die eigene Geschichte außerhalb des Pop ist für den Autor Benjamin von Stuckrad-Barre nicht denkbar, weil die eigene Identität eine popkulturelle Konstruktion ist. Sein Schreiben ist ohne die Regeln und die Welt des Pop nicht möglich, da ihm die popkulturelle Realität als Material dient, das zu Literatur weiterverarbeitet wird. Stuckrad-Barres Autobiographie muss demnach immer auch Roman sein. In *Panikherz* beginnt der Autor jedoch die popkulturelle Konstruktion der eigenen Geschichte zu hinterfragen, weil der ‚Held seiner Autobiographie‘ erfahren muss, dass durch Nachahmung anderer und ironische Haltung zur Welt kein

³¹ Die Künstlerin Barbara Schmidt-Heins hat 1994 in Hamburg an drei Standorten die gleichen Worte in gelber Leuchtschrift anbringen lassen, um Reisende zum Nachdenken anzuregen: „Denn ‚die eigene GESCHICHTE‘ als Formulierung reizt dazu, sie bewußt anders zu lesen: ‚die EIGENE Geschichte‘“ (Hajo Schiff: „Die eigene Geschichte“. In: *taz*, 21.12.1994).

Leben hinter der permanenten Inszenierung als Pop-Phänomen möglich ist. Einen Ausweg zeigt ihm Udo Lindenberg als Helferfigur auf, der zwischen Inszenierung als Kunstfigur und Privatmensch keine Masken wechselt. Durch die Freundschaft zu Udo Lindenberg verliert das Schillernde und Künstliche für Benjamin seinen Reiz, Authentizität und Nüchternheit³² werden zu den neuen Gradmessern im Leben erklärt und dementsprechend zum neuen Gegenstand der Inszenierung.

Benjamin hat zum Ende des Romans anerkannt, dass er genauso wie die von ihm vergötterten Popstars nicht immer jung und rebellisch bleiben kann: „Ja, verdammt, jetzt SIND wir eben so alt. Aber an so einem Abend darf gesagt werden: Wir sind okay, und hin und wieder machen wir das Beste daraus.“ (551) Wie Altern im Kontext des Pop funktionieren kann, illustriert ausgerechnet die Band *Blur*, die nach ihrem Comeback ein großartiges Konzert gibt:

Schwarz zeichnen sich umrandende Nadelbäume gegen den Nachthimmel ab, und da ist der Mond, was für ein schöner Mond, sagt [Damon; S. H.] Albarn, und 20 000 Menschen drehen sich um, schauen nach oben und müssen Albarn recht geben, was für ein schöner Mond. Und wie ist es doch, manchmal, einfach nur wahnsinnig schön, auf der Erde zu sein. Was für eine Dummheit, zum Mond zu fliegen – das KANN doch nur eine Enttäuschung sein. [...] Die Liebe, singt Albarn, die Liebe ist von allem das Größte. Und ja, dann ist Popmusik auf ihrer höchsten Stufe, wenn ein solcher Satz nicht als klebrige Schlagerformel versickert, sondern in einem speziellen Moment, wenn einfach ALLES STIMMT, plötzlich groß und wahr erscheint. (522)

Dann, so könnte man sagen, wird Pop ehrlich, wenn Inszenierung und Authentizität zur Deckung kommen und die Realität die Ironie zumindest für einen Moment verblässen lässt.

³² Vgl. Benjamin von Stuckrad-Barre: *Nüchtern am Weltnichtrauchertag*. Köln 2016.

THORSTEN PÄPLOW

„HAUPTSACHE NICH' MITTE 30“.

QUARTERLIFE CRISIS IN SIMON STRAUß' *SIEBEN NÄCHTE*
(2017)

Und du sagst immer, das liegt alles nich' an dir,
Und bestellst dir noch'n Bier.
Und wenn ich dich dann frage, was du werden willst,
Sagst du immer nur: „Ich weiß nich'. Hauptsache nich' Mitte 30.
Hauptsache nich' Mitte 30.“

Und du wirst 21, 22, 23 –
Du kannst noch gar nicht wissen, was du willst.
Und du wirst 24, 25, 26 –
Du tanzt nicht mehr wie früher.
Und du tanzt nicht mehr wie früher.
Und du wirst 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29 ...¹

SIEBEN NÄCHTE IN DER LITERATURKRITIK

Mit *Sieben Nächte* legte Simon Strauß (*1988), bereits bekannt unter anderem als Redakteur im Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, im Jahr 2017 sein literarisches Debüt vor, das in der Literaturkritik teils begeistert, teils ablehnend bis vorwurfsvoll besprochen wurde. In Anlehnung an Herbert Grönmeyers Song „Flugzeuge im Bauch“ titelte etwa Florian Illies in seiner Rezension „Gib mir mein Herz zurück“ und legt dar, inwiefern *Sieben Nächte* „das Buch der nächsten Generation werden kann“.² Für Björn Hayer ist es sogar der „Generationenroman der aktuellen Endzwanziger schlechthin“³, für Volker Weidermann „ein literarisches Manifest über die Sehnsüchte eines

¹ AnnenMayKantereit: „21, 22, 23“. In: Dies.: *Alles Nix Konkretes* (CD). 2016.

² Florian Illies: „Gib mir mein Herz zurück“. In: *Die Zeit*, 13.7.2017.

³ Björn Hayer: „Von der Ohnmacht“. In: *Der Freitag*, 7.9.2017.

jungen Mannes von heute“⁴, und Sara Maria Behbehani sieht „den Nerv einer jungen Generation getroffen“⁵. Adrian Prechtel hingegen widerspricht dieser Lesart:

Und auch als ein Werk, das das Lebensgefühl einer Generation kondensieren will, ist es nicht geeignet. Denn der Erzähler kann nicht für eine Generation sprechen: Simon Strauß ist der jetzt 29-jährige Sohn des Dramatikers und Essayisten Botho Strauß. Und man merkt Simon das privilegierte Bildungsbürgerkind in jedem Satz an.⁶

Denkbar hart fällt Alem Grabovac' Kritik aus, indem er *Sieben Nächte* bzw. dem Autor „heimatverbundene[s] antiliberal[e] Denken“ vorwirft: Strauß schreibe „im Gewand der Romantik Pamphlete für die Neue Rechte“.⁷ Antonia Baum erhebt ähnliche Vorwürfe: *Sieben Nächte* sei unter anderem ein „Flirt mit rechts“, beschwöre eine antiquierte „Männlichkeit“ und träume von einer „konservativen Revolution“.⁸ In Boris Pofallas nachträglicher Einschätzung löste das Erscheinen von *Sieben Nächte* bzw. die Kritik von Grabovac, Baum und anderen sogar kurzzeitig einen „richtige[n] Literaturskandal“ aus, „der dann aber auch irgendwann vergessen war“.⁹ Vielleicht ist das relativ rasche Verklingen der Debatte um *Sieben Nächte* darauf zurückzuführen, dass sie sich in Teilen liest wie eine Neuauflage der Kontroverse, die im Zusammenhang mit Christian Krachts *Imperium* (2012) bzw. Georg Diez' Besprechung „Die Methode Kracht“ entbrannte.¹⁰ Auch hier ging es unter anderem um den Vorwurf der Vermittlung „rechte[n] Gedankengut[es]“¹¹ in einem literarischen Text sowie um das Verhältnis von Autor, Erzähler und literarischem Text bei der literaturkritischen Bewertung.¹²

⁴ Volker Weidermann: „Auftrag: Erschütterung“. In: *Der Spiegel*, 8.7.2017.

⁵ Sara Maria Behbehani: „Eine Nacht, um den Sturm zu suchen“. In: *Stuttgarter Zeitung*, 6.10.2017.

⁶ Adrian Prechtel: „Der Zeitgeist im Selbstversuch“. In: *Abendzeitung* (München), 26.8.2017.

⁷ Alem Grabovac: „Treibstoff für die Reaktionären“. In: *taz*, 8.1.2018. <https://taz.de/Debatte-zum-Schriftsteller-Simon-Strauss/!5472546/> (23.4.2021).

⁸ Ijoma Mangold, Antonia Baum: „Ist der anschwellende Streit um den jungen Simon Strauß völlig aus der Luft gegriffen? Ein Pro und Contra“. In: *Zeit Online*, 17.01.2018. <https://www.zeit.de/2018/04/simon-strauss-faz-autor-afd-faschismus-vorwurf-pro-contra/komplettansicht> (20.5.2021).

⁹ Boris Pofalla: „Ein Mann sieht Rom“. In: *Die Welt online*, 22.6.2019. https://www.welt.de/print/die_welt/literatur/article195709579/Ein-Mann-sieht-Rom.html (20.5.2021).

¹⁰ Vgl. Georg Diez: „Die Methode Kracht“. In: *Der Spiegel*, 13.2.2012.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. etwa Hubert Winkels (Hg.): *Christian Kracht trifft Wilhelm Raabe. Die Diskussion um Imperium und der Wilhelm Raabe-Literaturpreis*. Berlin 2013.

GATTUNGSEINORDNUNGSTENDENZEN IN DER LITERATURKRITIK

Ohne an dieser Stelle einen ausführlichen Vergleich zwischen den Diskussionen um *Imperium* bzw. *Sieben Nächte* anstellen zu können, unterscheiden sich die Bücher unter anderem darin, dass es sich bei Strauß' Text um eine Ich-Erzählung handelt, die von einigen Rezensenten autobiographisch-referentiell gelesen, von anderen Besprechungen als Fiktion verstanden wird. So fällt ebenfalls bei der Frage der Gattungszuordnung das kritische Echo uneins aus. Neben ‚Manifest‘ bzw. ‚Generationenroman‘ wird *Sieben Nächte* auch als „Generationenporträt“¹³, „Debütroman“¹⁴, als „Mischung aus Erzählung und Essay“¹⁵ oder „Pamphlet [...], das Erzählung und Thesenpapier ist“¹⁶, rubriziert. Prechtel ordnet *Sieben Nächte* auf der einen Seite zwar als „Roman“ ein, setzt aber auf der anderen Seite den Ich-Erzähler oft und weitgehend mit dem Autor gleich, etwa in seiner Präzisierung, um welche Art von Roman es sich seiner Meinung nach hier handelt: „Was also ist *Sieben Nächte* dann? Eine verdichtete Dauerreflexion eines jüngeren Mannes über den geistigen, politischen und sozialen Zustand unserer Zeit, die Simon Strauß wütend macht.“¹⁷ Während Prechtel kritisiert, dass man „jedem Satz“ „der gesamten (Selbst-)Beobachtung“ „das privilegierte Bildungsbürgerkind [Simon Strauß; T. P.]“¹⁸ anmerke, kommt Jan Drees zum Schluss, dass *Sieben Nächte* „kein Roman ist, keine Novelle, aber auch kein Tagebuch – sondern die allerfeinsten Herzergießungen eines, vielleicht nicht Klosterbruders, aber eines Kunstliebenden, poeta doctus“¹⁹. Dadurch dass Drees *Sieben Nächte* mit Wackenroders *Herzergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) in Verbindung bringt und den Autor in die Tradition der ‚gelehrten Dichter‘²⁰ stellt, kommt er zwar zu einer deutlich positiveren Bewertung, geht aber wie Prechtel von einer zumindest teilweisen Überlappung der Instanzen Autor, Erzähler und Figur aus. So meldet Drees, ausgehend von Interviewaussagen Strauß', sowohl Zweifel

¹³ Anon.: „Sieben Nächte, sieben Todsünden“. In: *Lübecker Nachrichten*, 19.7.2017. <https://www.ln-online.de/Nachrichten/Kultur/Kultur-im-Norden/Sieben-Naechte-sieben-Todsunden> (23.4.2021).

¹⁴ Buddenbrookhaus, Heinrich-und-Thomas-Mann-Zentrum: „Debüt im Buddenbrookhaus 2016/2017“. <https://buddenbrookhaus.de/debuet-im-buddenbrookhaus-2017> (23.4.2021).

¹⁵ Sabine Dultz: „Noch einmal in vollen Zügen sündigen“. In: *Münchener Merkur*, 15.7.2017.

¹⁶ Karin Großmann: „Immer gut abgesichert“. In: *Sächsische Zeitung*, 22.7.2017.

¹⁷ Prechtel: „Der Zeitgeist im Selbstversuch“.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Jan Drees: „Die Herzergießungen eines Kunstliebenden“. In: *Deutschlandfunk*, 2.8.2017. <https://www.deutschlandfunk.de/debuet-von-simon-strauss-die-herzergieessungen-eines-100.html> (23.4.2021).

²⁰ Vgl. etwa Wilfried Barner: „Poeta doctus. Über die Renaissance eines Dichterideals in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts.“ In: Jürgen Brummack (Hg.): *Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann*. Tübingen 1981. S. 725–752.

daran an, inwiefern im Text Geschildertes eine direkte Umsetzung von Erlebnissen des Autors sei, betont jedoch auch den referentiellen Charakter des Textes: „[...] das Erleben der Figur ist angeblich deckungsgleich mit dem Erleben des Autors, mindestens jedoch: Autofiktion.“²¹

Die verschiedenen schillernden Zuordnungen bzw. Nichtzuordnungen in den Besprechungen weisen darauf hin, dass eine Gattungsbestimmung von *Sieben Nächte* nicht offenkundig ist. Weiter fällt auf, dass *Sieben Nächte* nicht selten in die Nähe des autobiographischen Schreibens gerückt wird, und zwar stärker als lediglich nach dem Umstand: „Wer schreibt, schreibt nolens volens über sich selbst, auch wenn Fiktionalitätssignale überwiegen und literarische Pakte geschlossen werden“.²² Auch die stark missbilligenden Besprechungen, die Strauß und *Sieben Nächte* ernteten, legen nahe, dass häufig zumindest eine gewisse Überschneidung von Autor, Erzähler und Hauptfigur angenommen wird.

Antonia Baums Besprechung sieht *Sieben Nächte* als eine Art Fortschreibung von Strauß' Texten als FAZ-Autor und -Redakteur, da der von ihr diagnostizierte „Flirt mit rechts“ in Strauß' „literarischen und [...] journalistischen“ Texten zum Ausdruck komme.²³ Zwar weist Baum *Sieben Nächte* ausdrücklich als „Roman“ aus, betont jedoch auch, dass dieser sich von Strauß' journalistischen Texten nur insofern unterscheide, als er „nicht so explizit wird“.²⁴ Baums Annahme erinnert hierin an das von Juli Zeh kritisierte Phänomen, literarische Texte als „Tarnung“ zu verstehen, die es zu durchschauen gilt, um Fiktionalität oder Literarizität in einer Art „Indizienprozess“ dementsprechend und autorbezogen rückabzuwickeln.²⁵ So setzt Baum, dem autobiographischen Pakt folgend, zumindest tendenziell Autor, Ich-Erzähler und Figur gleich: „Nun könnte man natürlich sagen, mir doch egal, ob dieser Strauß Schwierigkeiten mit seiner Langeweile hat und daraus die falschen Schlüsse zieht.“²⁶

²¹ Drees: „Die Herzergießungen eines Kunstliebenden“.

²² Kerstin Stüssel: „Autorschaft und Autobiographik im Kultur- und Mediengeschichtlichen Wandel“. In: Ulrich Breuer, Beatrice Sandberg (Hg.): *Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. München 2006. S. 19–33, hier S. 19.

²³ Mangold, Baum: „Ist der anschwellende Streit um den jungen Simon Strauß völlig aus der Luft gegriffen?“ Kursiv T. P.

²⁴ Ebd. Vgl. auch Diez' Vorwurf, der Autor von *Imperium* ‚verstecke‘ sich u. a. hinter der Instanz des Erzählers: „Kracht kann sich da leicht in seinen Literaturgewittern verstecken“ (Diez: „Die Methode Kracht“).

²⁵ Juli Zeh: „Zur Hölle mit der Authentizität“. In: *Die Zeit*, 21.9.2006. Zur einer solchen „Lesart der ‚Entschlüsselung‘“ vgl. auch Birgitta Krumrey: *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post)modernes Phänomen*. Göttingen 2015. S. 12. Für eine detaillierte Untersuchung von Literatur und Authentizität vgl. etwa Christian Dinger: *Die Aura des Authentischen. Inszenierung und Zuschreibung von Authentizität auf dem Feld der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen 2021.

²⁶ Mangold, Baum: „Ist der anschwellende Streit um den jungen Simon Strauß völlig aus der Luft gegriffen?“

Gregor Dotzauer macht diese Tendenz, *Sieben Nächte* sowohl fiktional als auch im erweiterten Sinne autobiographisch-referentiell zu lesen, explizit: „Doch ist schon zweifelhaft, ob es sich bei seinem Ich-Erzähler um eine Kunstfigur handelt, oder ob Strauß selbst sich mit Haut und Haaren investiert“. ²⁷ Im Untertitel stellt Dotzauer zweifelsohne eine Identität von Autor, Erzähler und Figur her: „Simon Strauß begegnet in seinem ersten Buch *Sieben Nächte* allen Todsünden.“ ²⁸

Für Volker Weidermann scheint kaum ein Zweifel daran zu bestehen, dass in *Sieben Nächte* eine deutliche Überlappung von Autor, Erzähler und Figur vorherrscht. Nicht zuletzt im Kontrast zu Theresia Enzensbergers Neuerscheinung *Blaupause* (2017), die Weidermann in seiner Doppelbesprechung konsequent als „Roman“ einordnet, wird *Sieben Nächte* als „Manifest“ eingestuft. ²⁹ Aussagen des Ich-Erzählers in *Sieben Nächte* präsentiert Weidermann nicht selten als direkte Äußerungen des Autors und verwebt diese mehrfach mit Interviewzitatens des Autors. Weidermann nimmt weiterhin an, der Ich-Erzähler habe, wie der Autor selbst, ein „Studium der Geschichte“ absolviert. ³⁰ Diese Vermutung ist, dem Text folgend, zwar durchaus möglich, und bedenkt man die verschiedenen Ausführungen zur altrömischen Geschichte (vgl. 62–65) oder zu Theodor Mommsen (vgl. 87–88), erscheint sie sogar naheliegend. ³¹ Zwingend ist Weidermanns Annahme aber keineswegs und trifft in dieser Form nur zu, wenn man von einer Identität von Autor, Erzähler und Figur ausgeht.

In der Tat lässt *Sieben Nächte* eine autobiographisch-referentielle Lesart zu. Zwar bleibt nach Lejeunes Definition der Aspekt des ‚Rückblicks‘ ³² allein schon durch das Alter des Autors, Ich-Erzählers bzw. der Figur begrenzt, jedoch macht *Sieben Nächte* gewisse Angebote, die zu einer referentiellen Rezeption einladen oder eine solche zumindest nicht unmittelbar ausschließen. So weist der Paratext zwar keine konkrete Gattungszuweisung auf, dennoch verriet der Klappentext: „*Sieben Nächte* ist eine wahre Geschichte, die doch erfunden wurde“. Damit scheint ein Teilaspekt des in der Autobiographieforschung immer wieder thematisierten Fragens nach Wirklichkeit, Wahrheit

²⁷ Gregor Dotzauer: „Vulkan oder Aschenbecher“. In: *Der Tagesspiegel*, 14.7.2017. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/roman-sieben-naechte-vulkan-sein-oder-aschenbecher/20063972.html> (23.4.2021).

²⁸ Ebd.

²⁹ Weidermann: „Auftrag: Erschütterung“.

³⁰ Ebd.

³¹ Zitate aus *Sieben Nächte* werden im vorliegenden Beitrag unter Angabe der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen und beziehen sich auf diese Ausgabe: Simon Strauß: *Sieben Nächte*. Berlin 2017.

³² Vgl. Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt/M. 1994. S. 14.

und Wahrhaftigkeit angesprochen zu sein,³³ auch wenn das Fragen nach ‚wahr‘ und ‚erfunden‘ keine Alleinstellungsmerkmale autobiographischer oder autofiktionaler Texte sind.

Zwar ist die Ausweisung ‚wahre Geschichte, die doch erfunden wurde‘ an sich nicht notwendigerweise als Signal zu deuten, dass Autor, Erzähler und Hauptfigur identisch sind, aber es finden sich weitere Hinweise, die zumindest ein referentielles bzw. „autobiographisches Angebot“³⁴ der Rezeption unterbreiten: Der Ich-Erzähler steht, wie der Autor zum Erscheinungszeitpunkt, kurz vor der Schwelle zum dreißigsten (Lebens-)Jahr; im abschließenden Kapitel wird der Ich-Erzähler mit „Lieber S.“ (133) angeschrieben, sodass eine Namensgleichheit möglich ist; im Klappentext wird erwähnt, dass der Autor „an der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer althistorischen Arbeit zu ‚Konzeptionen römischer Gesellschaft bei Theodor Mommsen und Matthias Gelzer““ (hinterer Klappentext) promoviert wurde. Somit können das unvermittelt auftauchende Zitat: „*Primus in orbe deos fecit timor* – zuerst hat die Angst die Götter in die Welt gebracht (Statius)“ (19; kursiv i. O.) sowie die Überschreibung der einzelnen Todsündenkapitel mit „SUPERBIA“, „GULA“, „ACEDIA“ usw. durchaus als weitere Hinweise dahingehend gedeutet werden, dass Autor, Erzähler und Figur überlappen, auch wenn dies nicht zwingend der Fall sein muss.³⁵

Einige Rezensenten vermuten mögliche intertextuelle Bezüge zu Texten des Vaters, etwa zu Botho Strauß’ *Sieben Türen*³⁶ oder auch zu „Anschwellender Bocksgesang“³⁷, was durch die enge Familienbeziehung eine referentielle Lesart nahelegen kann. Aber selbst wenn derartige intertextuelle Bezugnahmen stichhaltig nachgewiesen werden können, ergäbe sich hieraus allein keine Notwendigkeit, *Sieben Nächte* autobiographisch-referentiell zu lesen.

Dotzauer etwa will sogar eine der Figuren in *Sieben Nächte* identifiziert haben: „Außerhalb des Buches hat T, der Teufel, sogar einen richtigen Namen. Er heißt Tom Müller, ist nur sechs Jahre älter als Strauß und arbeitet als Lektor im Blumenbar Verlag“, in dem *Sieben Nächte* erschienen ist.³⁸ Völlig unabhän-

³³ Vgl. etwa das Kapitel „Wahrheit und Dichtung oder: Die ‚Wirklichkeit‘ der Autobiographie“ in Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. Stuttgart, Weimar 2000. S. 2–5.

³⁴ Zum Begriff „autobiographical offer“ vgl. Lut Missinne: „Autobiographical Pact“. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Handbook of Autobiography/Autofiction. Volume 1: Theory and Concepts*. Berlin, Boston 2019. S. 222–227, hier S. 224.

³⁵ Wie Strauß selbst festhält: „Ich bin schließlich studierter Altertumswissenschaftler, deshalb ist mir Latein natürlich nicht fremd“. (Zitiert in Jürgen Feldhoff: „Starke Gefühle sind wieder erlaubt“. In: *Lübecker Nachrichten*, 28.9.2017.)

³⁶ Vgl. Dultz: „Noch einmal in vollen Zügen sündigen“.

³⁷ Maxim Biller: „Kaddisch für meinen Vater“. In: *Die Zeit*, 16.8.2017, sowie Jan Süselbeck: „Die ‚Literaturstafette als ‚Medieninszenierung‘?“. In: *literaturkritik.de*, 12.8.2018. https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=24817 (23.4.2021).

³⁸ Dotzauer: „Vulkan oder Aschenbecher“.

gig davon, ob dies nun zutrifft oder nicht, lässt sich Dotzauers Versuch, den Ich-Erzähler mit dem Autor Simon Strauß in Verbindung und sogar Personen aus dem Umfeld des Autors mit Figuren von *Sieben Nächten* in Einklang zu bringen, also das Bestreben nach Herstellung von autobiographischer Referentialität, auch als Rezeptionssymptom eines Textes sehen, der in seiner Gesamtheit weder einen eindeutig autobiographischen noch einen eindeutig bzw. durchgehend romanesken oder fiktionalen Pakt anbietet.

Insofern lässt sich die in der Literaturkritik wiederkehrende Lesereaktion, es handele sich bei *Sieben Nächte* um eine Art „(Auto)Generatiographie“³⁹, um einen „Generationenroman der aktuellen Endzwanziger schlechthin“⁴⁰, unter Umständen als Versuch verstehen, die autobiographischen bzw. fiktionalen Angebote, die Text und Paratext jeweils unterbreiten, auf andere Art und Weise aufzulösen, nämlich dadurch, die Frage der Referenz auf die Ebene einer Generation zu verschieben, sodass der Ich-Erzähler in *Sieben Nächte* gleichsam zum Sprachrohr für das Lebensgefühl einer ganzen Generation gemacht wird, der letztlich auch der Autor angehört. Ob der Generationsbegriff bzw. die Vereinnahmung eines Textes sowie einer ganzen Generation für die Lösung der Frage des Lesepaktes tatsächlich hilfreich ist, erschließt sich jedoch nicht unmittelbar, auch wenn *Sieben Nächte* an einigen Stellen Ausflüge in ein etwas unklares ‚Wir‘ macht.⁴¹

SIEBEN NÄCHTE ALS AUTOFIKTION?

Deutlich naheliegender erscheint es, *Sieben Nächte* in den von unter anderem Drees vorgeschlagenen Bereich der Autofiktion einzuordnen,⁴² beispielsweise nach Zipfels Einteilung in die Kategorie „Autofiktion als Kombination von autobiographischem Pakt und Fiktions-Pakt“.⁴³ Im Vordergrund stehen bei *Sieben Nächte* dabei weniger die „klassische[n] Probleme des autobiographi-

³⁹ Björn Bohnenkamp: *Doing Generation. Zur Inszenierung von generationeller Gemeinschaft in deutschsprachigen Schriftmedien*. Bielefeld 2011. S. 101.

⁴⁰ Hayer: „Von der Ohnmacht“.

⁴¹ Vgl. etwa: „Aber in Wirklichkeit höhlt er *uns* aus, dieser Zynismus [...]. Mit ihm an der Seite lachen wir leichtfertig über andere und merken erst zu spät, wie schwach *wir* selbst dadurch geworden sind“, oder: „*Uns* fehlt das Feuer. Der Mut. *Wir* ewig Zweiten“ (16 u. 95; kursiv T. P.). Als Inkonsequenz wirft Martin Hatzius dem Autor gerade diese verallgemeinernden Tendenzen vor: „Wenn von einem WIR die Rede ist, fühle ich mich provoziert“, heißt es bei Simon Strauß. Was ihn nicht daran hindert, beständig für viele zu sprechen“ (Martin Hatzius: „Als ob wir träumten“. In: *Neues Deutschland*, 2.8.2017).

⁴² Drees: „Die Herzergießungen eines Kunstliebenden“.

⁴³ Frank Zipfel: „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“ In: Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin, New York 2009. S. 285–314, hier S. 304.

schen Schreibens“, d.h. die „Unzuverlässigkeit und [die] Lückenhaftigkeit des Gedächtnisses“, ebenso wenig wie eine „postmoderne[] Kritik der Referentialität, der zufolge Referenz als Illusion und Sprache ausschließlich als endlose Semiose von Signifikanten ohne Signifikat angesehen wird“, sondern vielmehr, „dass dem Leser sowohl der autobiographische Pakt wie auch der Fiktionspakt angeboten werden, ohne dass der die Möglichkeit an die Hand bekommt, den Text ganz oder teilweise nach einem der beiden Pakte aufzulösen“. ⁴⁴ Dieser Fall scheint zumindest grundsätzlich bzw. anfänglich durchaus gegeben zu sein, da sowohl der Paratext den Aspekt einer „wahre[n] Geschichte, die doch erfunden wurde“ (v. Klappentext) aufwirft, als auch eines der einleitenden Zitate „das gezeichnete Ich“ (7) in Aussicht stellt und der einleitende Abschnitt „Vor dem Anfang“ unvermittelt in der ersten Person Singular beginnt: „DAS HIER SCHREIBE ICH AUS ANGST“ (11), wobei sich nicht unmittelbar ergibt, ob dieses ‚Ich‘ etwa nach einem autobiographischen oder einem fiktionalen Pakt ‚aufzulösen‘ ist.

Der Paratext und das erste Kapitel „Vor dem Anfang“ machen einige, aber keine zwingenden Angebote in Bezug auf einen autobiographischen Pakt. Vor diesem Hintergrund ist weiterhin interessant, dass das Wort „Pakt“ (v. Klappentext) genannt wird. Zwar wird ‚Pakt‘ im Kontext einer Inhaltsangabe eingeführt: „In einer Spätsommernacht besiegelt er [der Ich-Erzähler; T. P.] einen Pakt mit einem entfernten Bekannten: An sieben Nächten um sieben Uhr wird er losgeschickt in die Nacht, auf dass er einer der sieben Todsünden begegne“ (v. Klappentext), dennoch ist die Verwendung des Wortes ‚Pakt‘ in Verbindung mit der Summe der anderen ‚Angebote‘ für eine autobiographisch oder auch autofiktional referentielle Lesart durchaus interessant, auch wenn wiederum keine zwingende Verbindung zwischen dem Einsatz des Wortes ‚Pakt‘ und einem autobiographischen bzw. fiktionalen Pakt hergestellt werden kann. Hinzu kommt, dass dem Paratext in Kombination mit „Vor dem Anfang“ wohl eine besondere Bedeutung zuzumessen ist, da es sich bei *Sieben Nächte* um das literarische Debüt des Autors handelt, der zwar mit einem bekannten Familiennamen ⁴⁵ in Erscheinung tritt, aber literarisch zum Zeitpunkt des Erscheinens nicht leichterhand eingeordnet werden konnte.

⁴⁴ Ebd., S. 306 u. 305. Vgl. auch Serge Doubrovskys Einstufung von autofiktionalen Texten: „[...] nicht Autobiographien, nicht ganz Romane, gefangen im Drehkreuz, im Zwischenraum der Gattungen, die gleichzeitig und somit widersprüchlich den autobiographischen und den romanischen Pakt geschlossen haben“ (Serge Doubrovsky: „Nah am Text/Textes en main“ [1993]. Übersetzt v. Claudia Gronemann. In: Alfonso De Toro, Claudia Gronemann (Hg.): *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Hildesheim 2004. S. 117–127, hier S. 119).

⁴⁵ Interessant in diesem Zusammenhang ist ebenfalls, dass der Vater des Autors bzw. dessen Werk(e) in *Sieben Nächte* nicht direkt genannt werden, auch wenn einige Rezensenten Ver-

Ein weiterer und vermutlich schwerwiegenderer Gesichtspunkt ist allerdings, dass *Sieben Nächte* sich gängigen Einordnungen in mehrererlei Hinsicht geradezu verweigert oder, anders formuliert, verschiedene Angebote gleichermaßen unterbreitet. So bieten Paratext und besonders „Vor dem Anfang“ sowie die Namensnennung „Lieber S.“ (133) im abschließenden „Vor dem Ende“ durchaus eine, wenn nicht autobiographische, so doch autofiktionale Lesart an. Aber selbst das Letztere ist, zumindest nach Zipfels Definition, zwar durchaus möglich, aber wiederum nicht zwingend:

Eine „Autofiktion“ ist ein Text, in dem eine Figur, die *eindeutig* als der Autor erkennbar ist (durch den gleichen Namen oder eine unverkennbare Ableitung davon, durch Lebensdaten oder die Erwähnung vorheriger Werke), in einer offensichtlich (durch paratextuelle Gattungszuordnung oder fiktionsspezifische Erzählweisen) als fiktional gekennzeichneten Erzählung auftritt.⁴⁶

Zwar ließe sich argumentieren, dass die Summe etwa der oben genannten Indizien nahelegt, dass die Figur ‚S.‘ der Autor Simon (Strauß) ist – im strengen Sinne ‚eindeutig‘ ist dies jedoch nicht. Möglicherweise lassen sich weitere Hinweise finden, die eine solche Einheit noch wahrscheinlicher macht, wobei sich der vorliegende Beitrag der Grundhaltung Stephanie Bremerichs anschließt: „Der *literaturwissenschaftliche* Umgang mit der spezifischen Fiktiona-

bindungen herstellen (vgl. etwa Maxim Biller: „Kaddisch für meinen Vater“). Der Frage, inwieweit sich etwa intertextuelle Annäherungen oder Abgrenzungen zum Vater nachweisen lassen, kann in diesem Beitrag nicht weiter nachgegangen werden. Zwar wären direkte Bezugnahmen auf Botho Strauß für eine autofiktionale Lesart von *Sieben Nächte* durchaus von Bedeutung, allerdings kann eine eventuelle ostentative Nicht-Bezugnahme auf den bekannten Vater ebenfalls referentiell verstanden werden. Ob dabei die im Paratext konsequente Nennung des Autornachnamens in Versalschrift, bei der das ß durch SS ersetzt wird, allein dem Layout geschuldet ist oder anderweitig gedeutet werden kann oder soll, etwa als schriftstellerische Selbstbehauptung, Abstandnahme o. Ä., kann hier nicht näher untersucht werden. Wenn man geneigt ist, *Sieben Nächte* in Teilen oder in Gänze autobiographisch-referentiell zu lesen, kann die Feststellung: „Nein, falscher Ton, falsche Stimmung. Lass den Vater heute beiseite und beginn gleich mit dem Sohn“ (30) auf den Vater Botho Strauß bezogen werden. Problematisch ist dabei allerdings, wie bei fast allem im Kapitel „Superbia“, dass das ganze Kapitel von der Inszenierung von Hochmut gezeichnet ist und neben vielen anderen Dingen auch etwa folgende Initiative präsentiert, „[w]enn ich erst einmal an der Macht bin“: „Ich werde Tiere als Ordnungshüter einsetzen. [...] Vorzugsweise Pandabären und Zebras, aber manchmal, wenn es ganz hitzig und gefährlich wird, auch Riesenschildkröten und Dromedare. [...] Die Polizei würde unter meiner Führung mit dem Zoologischen Garten zusammenarbeiten.“ (31 u. 33) Vor dem Hintergrund dieses textuellen Umfeldes erscheint es fraglich, ob sich eine eventuelle Auseinandersetzung des Autors mit dem Vater oder dessen Werk sinnvoll oder stichhaltig herausarbeiten lässt.

⁴⁶ Frank Zipfel: „Autofiktion“. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart 2009. S. 31–36, hier S. 31; kursiv T. P.

lität, die die Autofiktion als Grenzphänomen kennzeichnet, kann meines Erachtens nicht zum Ziel haben, Referenzen zu verifizieren und auf biographische Spurensuche zu gehen.⁴⁷

So ließe sich, um bei Zipfels Definition zu bleiben, möglicherweise konstraintuitiv dennoch festhalten, dass *Sieben Nächte* die oben angeführte „weite[] Definition“ der Autofiktion nicht erfüllt, da Figur bzw. Ich-Erzähler nicht ‚eindeutig‘ mit dem Autor gleichgesetzt werden können, wohl aber Zipfels „enge[r] Definition“ genügt, weil *Sieben Nächte* „dem Leser sowohl den autobiographischen Pakt als auch den Fiktionspakt anbiete[t]“.⁴⁸ So unterbreitet *Sieben Nächte* sowohl ein „referenzielle[s] Bedeutungsangebot“⁴⁹ oder ein „autobiographical offer“⁵⁰, jedoch nicht in der Deutlichkeit, die eine autobiographische Lektüre, etwa im Sinne Lejeunes, zwingend macht. Diese „oszillierende Ungewissheit zwischen autobiographischer und fiktionaler Lesart“⁵¹ spiegelt sich auch in den eingangs geschilderten Reaktionen der Literaturkritik in verschiedener Art wider – etwa durch die Ausweisung als ‚Roman‘ bei gleichzeitiger, zumindest teilweiser, Gleichsetzung von Ich-Erzähler und empirischem Autor.

Eine weitere Möglichkeit könnte darin bestehen, das viel- oder zumindest uneindeutige paratextuelle Signal, dass es sich um „eine wahre Geschichte“ handele, „die dennoch erfunden wurde“ (v. Klappentext), vor dem Hintergrund des von Maxim Biller in „Ichzeit“ diagnostizierten oder jedenfalls behaupteten Trends zu verstehen:

Fast jedes der bedeutenden Bücher der vergangenen Jahre kommt in der ersten Person Singular daher – oder zumindest ist der Protagonist dem Autor zum Verwechseln ähnlich. Das ist kein Zufall. Nur ein kräftiges Erzähler-Ich kann die faszinierende, den Leser mitreißende Illusion erzeugen, dass der Erzählende und der Schreibende ein und dieselbe Person sind.⁵²

Fokussiert man einen solchen „den Leser mitreißenden“ Effekt, der vom authentischen Anschein des Selbsterlebten ausgeht und der textlich durch einen autodiegetischen Erzähler befördert werden kann, der offensichtliche Ähnlichkeiten mit dem empirischen Autor aufweist“, wäre die Frage nach eventu-

⁴⁷ Stephanie Bremerich: *Erzähltes Elend – Autofiktionen von Armut und Abweichung*. Stuttgart 2018. S. 15; kursiv i. O.

⁴⁸ Zipfel: „Autofiktion“, S. 31.

⁴⁹ Bremerich: *Erzähltes Elend*, S. 15.

⁵⁰ Missinne: „Autobiographical Pact“, S. 224.

⁵¹ Martina Wagner-Egelhaaf: „Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?“. In: Dies. (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld 2013. S. 7–21, hier S. 12 u. 10.

⁵² Maxim Biller: „Ichzeit. Die besten Romane der vergangenen fünfundzwanzig Jahre verbindet mehr als ihre Qualität: über die Epoche, in der wir schreiben.“ In: *FAZ*, 1.10.2011.

ellen Paktschließungen in *Sieben Nächte* zwar nicht gelöst, aber zumindest weniger bedeutsam.⁵³

Ein weiterer Grund dafür, weshalb einige Besprechungen dazu neigen, *Sieben Nächte* autobiographisch, autofiktional, aber jedenfalls referentiell autor- oder zumindest generationsbezogen lesen zu wollen, ist das Krisenmoment, das gleich mit dem ersten Satz, wohl keinesfalls zufällig mit Großbuchstaben, eingeführt wird: „DAS HIER SCHREIBE ICH AUS ANGST“ (11). Diese nackte Angst wird, so hat es den Anschein, noch ‚mitreißender‘, wenn sie an eine empirische Person oder wenigstens an einen empirischen generationalen Vertreter gekoppelt werden kann.⁵⁴ Natürlich besteht keine Notwendigkeit, ‚große Gefühle‘ einer Figur in Verbindung etwa mit denen des Autors zu bringen, aber die von Biller vertretene These, dass dies eine ‚faszinierende Illusion‘ sei, könnte zum Teil erklären, warum viele Besprechungen eben dies tun – nicht selten trotz der ausdrücklichen Ausweisung ‚Roman‘.

So soll im Folgenden in erster Linie dem Aspekt des Alter(n)s in *Sieben Nächte* näher nachgegangen werden. Denn *Sieben Nächte* thematisiert ein Lebensgefühl der Angst, der inneren Leere und der Torschlusspanik, das einer Quarterlife Crisis⁵⁵ erwächst: „Es gibt Chancen, die bieten sich nur in einem

⁵³ Dinger: *Die Aura des Authentischen*, S. 85.

⁵⁴ Vgl. viele der bereits erwähnten Besprechungen. Vgl. auch Baums Besprechung, die *Sieben Nächte* alles andere als ‚mitreißend‘ findet, aber hinter dem „Roman“ dennoch die Gefühle des Autors identifiziert: „Nun könnte man natürlich sagen, mir doch egal, ob dieser Strauß Schwierigkeiten mit seiner Langeweile hat und daraus die falschen Schlüsse zieht“ (Mangold, Baum: „Ist der anschwellende Streit um den jungen Simon Strauß völlig aus der Luft gegriffen?“), auch wenn – bzw. gerade weil – sie bemüht ist, diese Gefühle zu vergleichsweise banalen ‚Schwierigkeiten mit der eigenen Langeweile‘ des Autors herunterzuspielen. Analog dazu leidet auch der ‚Ich-Erzähler [...] unter der Langeweile in der Komfortzone“ (ebd.). Sicherlich hat Baums Kritik in diesem Zusammenhang eine leicht andere Stoßrichtung, nämlich u. a. die, die „großen Gefühle“ (ebd.) des Ich-Erzählers lächerlich zu machen, sowie diese mit dem empirischen Autor in Verbindung zu bringen, um den „Roman *Sieben Nächte*“ (ebd.) als Fassade oder als eine Art literarischen Taschenspielertrick zu enttarnen: „Es geht um den Flirt mit rechts, der zwar bei seinen Adressaten zuverlässig ankommt, aber auch so ungefähr bleibt, dass man ihn schwer angreifen kann“ (ebd.). Aber ob nun als „die allerfeinsten Herzergießungen eines [...] poeta doctus“ (Drees: „Die Herzergießungen eines Kunstliebenden“) gepriesen oder wie von Baum getadelt, ob also als ‚faszinierend-mitreißend‘ oder lächerlich-abstoßend bewertet, scheint die Gefühlsbetontheit von *Sieben Nächte*, in Verbindung mit den ‚autobiographischen Angeboten‘, dazu beizutragen, das ‚kräftige Erzähler-Ich‘ bzw. die Figur mit dem empirischen Autor verbinden zu wollen.

⁵⁵ Im Rahmen dieses Beitrages kann nicht näher auf die den Begriff Quarterlife Crisis (QLC) eingegangen werden. Dies hängt unter anderem damit zusammen, dass in der einschlägigen Fachliteratur noch diskutiert wird, ob es sich tatsächlich um eine psychologisch oder psychiatrisch relevante existenzielle (Lebens-)Krise handelt (vgl. etwa Nicole E. Rossi, Carolyn J. Mebert: „Does a Quarterlife Crisis Exist?“ In: *The Journal of Genetic Psychology*. 2, 2011. S. 141–161; Oliver C. Robinson, Gordon R. T. Wright: „The prevalence, types and perceived outcomes of crisis episodes in early adulthood and midlife: A structured retrospective-autobiographical study“. In: *International Journal of Behavioral Development*. 5, 2013. S. 407–416; Oliver C. Robinson: „Emerging adulthood, early adulthood and

bestimmten Alter“ (23). Dabei fokussiert die Analyse vor allem das einleitende Kapitel „Vor dem Anfang“, in dem der altersbedingte Hintergrund oder Ausgangspunkt deutlicher und mit stärkerem Bezug auf das Ich zum Ausdruck kommt als in den folgenden Todsündenkapiteln. Auch wenn, so viel sei vorweggenommen, das Ich in *Sieben Nächte* dies nicht oder zumindest nicht notwendigerweise mit den Kategorien ‚alt‘ oder ‚jung‘ benennt, beschreibt der Ich-Erzähler das dreißigste Lebensjahr nicht etwa als Beginn oder Teil einer Reifephase⁵⁶, sondern als einen ihm in Bälde drohenden Übergang zu einem langjährigen Dahinsiechen in vorgeformten und im Wesentlichen ereignis- sowie bedeutungslosen Bahnen, dem nur noch der Tod folgt.

„HAUPTSACHE NICHT MITTE 30“⁵⁷

Allgemein, aber besonders wenn es um autobiographisches oder autofiktionales Schreiben geht, ist mit ‚Alter‘ landläufig ein relativ ‚hohes Alter‘ gemeint, das eine „[r]ückblickende“ Perspektive auf einen großen Teil des Lebens erlaubt, womit der Tod, implizit oder explizit, Teil dieses Zurückblickens

quarter-life crisis: Updating Erikson for the twenty-first century“. In: Rita Žukauskiene (Hg.): *Emerging adulthood in a European context*. S. 17–30; u. v. m.). Vgl. etwa auch Dieners Besprechung von Sarah Kuttners (*1979) *Wachstumsschmerz* (2011) mit dem aussagekräftigen Titel „Heulen statt erwachsen werden“ (Andrea: „Heulen statt erwachsen werden“. In: *FAZ*, 2.12.2011. <https://www.faz.net/-gr4-6vj4r> [23.4.2021]). Da es in diesem Beitrag schließlich nicht darum gehen kann, eine Diagnose zu stellen oder zu verhandeln, welchen Stellenwert Quarterlife Crises etwa im Bereich der Psychologie einnehmen können bzw. nicht einnehmen können, mag eine umreißende Beschreibung an dieser Stelle reichen: „[...] emerging adulthood is a transitive and heterogeneous developmental stage. It is not universal for every young person and it is mostly typical in developed countries. Based on social changes, Arnett suggests that developmental tasks typical for adolescence are nowadays more suitable in emerging adulthood (20–30 years of age). Tasks, such as financial and housing independence, getting married, starting a family, and finding a dream job can put a lot of pressure on a young person [...]. Robbins and Wilner state that this could create conditions for so called ‚quarterlife crisis‘. Quarterlife crisis is considered to be a crisis of the identity and life goals. It is a stressful period of rethinking [...]. Social and psychological causes can many times result in anxiety, depression, feelings of inadequacy and failure. In addition, Robbins and Wilner indicate feelings of indecision, helplessness and panic“ (Veronika Zibrinyiov, Beáta Ráczová: „Quarterlife crisis – a new phenomenon?“ In: *Psychologie a její kontexty*. 2, 2016. S. 3–14, hier S. 3). Dass beim Ich in *Sieben Nächte* eine Krise des Übergangs zum dreißigsten Jahr vorliegt, soll im Folgenden näher analysiert werden, wenn auch nicht aus psychologischer Sicht. Psychologisch oder anderweitig Kundige mögen dem Verfasser diesen womöglich ‚hemdsärmeligen‘ Umgang mit dem Begriff Quarterlife Crisis nachsehen.

⁵⁶ Zur Einteilung des (biologischen) Lebens in „Entfaltung, Reife und Abbau“ vgl. Stefan Neuhaus: „Die jungen Alten und die alten Jungen: Von der Relativität des Alter(n)s in der deutschen Gegenwartsliteratur“. In: Martin Hellström, Edgar Platen (Hg.): *Alter und Altern. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur* 11. München 2010. S. 38–52, hier S. 38.

⁵⁷ AnnenMayKanterreit: „21, 22, 23“.

wird.⁵⁸ Doch leitet Siegfried Lenz, um nur ein Beispiel zu nennen, seinen Essay „Die Darstellung des Alters in der Literatur“ nicht von ungefähr mit Italo Svevos *Senilità* (1898) bzw. mit der fünfunddreißigjährigen Hauptfigur ein und hält verallgemeinernd fest: „Man muß nicht alt an Jahren sein, um als alt zu gelten“.⁵⁹ In der Tat schildert auch der Ich-Erzähler in *Sieben Nächte* seine Lebenssituation so, als sei er in gewisser Hinsicht „an der letzten Wegbiegung des Lebens“ angekommen.⁶⁰ Unter dem Gefühlsdruck der Nacht malt er sich sogar den eigenen Tod als offenbar baldiges Ereignis aus: „[...] wie die Freunde auf seiner Beerdigung schluchzen. Welche Musik gespielt wird, welche Fotografie im Hintergrund steht“ (22). Dabei fokussiert das 29-jährige Ich in *Sieben Nächte* weniger den Tod des Körpers irgendwann in der Zukunft als vielmehr die Angst davor, nie wirklich gelebt zu haben und auch zukünftig ein im Wesentlichen fremdbestimmtes, angepasstes und konventionelles Dasein zu fristen. Dass der Ich-Erzähler statistisch gesehen noch mehr Lebensjahre vor als hinter sich haben dürfte, spielt dabei kaum eine Rolle. Vielmehr wird das Überschreiten der Schwelle zum dreißigsten Lebensjahr als eine Art ‚Vortod‘ geschildert, dem ein langjähriges Hinscheiden folgt, das jedoch nichts Entscheidendes mehr enthält oder bietet:

Bald werde ich nur noch Gespräche führen, die mit „Stress“ beginnen und mit „viel zu tun“ enden. In Mittagspausen sitzen, in denen von Auszeit und Aufstieg geträumt wird. Vor dem Einschlafen an Gehaltserhöhungen denken und mich fragen, ob noch genug Babybrei im Kühlschrank steht. Die Wolken werden über mich hinwegziehen, ohne dass ich den Blick auf sie richte, die Sterne fallen und ich werde zu müde sein für einen Wunsch. Ich habe Angst vor Eheverträgen und stickiger Konferenzluft. Angst vor Gleittagen und dem ersten vorgetäuschten Lächeln. Angst vor dem Ende des freien Lebens, vor Festanstellung, Rentenversicherung, Spa-Wochenenden im Mai. Angst vor dem Lebenslauf, vielleicht. (15)⁶¹

⁵⁸ Lejeune: *Der autobiographische Pakt*, S. 14.

⁵⁹ Siegfried Lenz: „Die Darstellung des Alters in der Literatur“. In: Ders.: *Über den Schmerz. Essays*. Hamburg 1998. S. 73–95, hier S. 77.

⁶⁰ Ebd., S. 75.

⁶¹ Eine anders gelagerte, aber dennoch ebenfalls pessimistische Aussicht auf eine zukünftige Ehe und ein Familienleben fällt in *Römische Tage* so aus: „Meine Sprachlehrerin heißt Francesca. [...] Sie ist so alt wie ich. Sie könnte meine Freundin sein. Sogar meine Frau. Wir könnten ein Kind bekommen. Ich ziehe zu ihr, in die Vorstadt, gehe mit dem Vater ins Fußballstadion, schiebe ihrem Neffen das Fahrrad hinterher. Abends sitzen wir in ihrem Zimmer auf dem Bett und werfen mit Kissen, während unten vor der schlafenden Großmutter der Fernseher läuft. Wir planen den Urlaub, duschen die Kinder, bauen ein Haus auf dem Berg und streiten über den Staub hinter der Waschmaschine. Die Tage vergehen, die Zweifel kommen. Kleine Sprünge erst und dann der große Bruch.“ (Simon Strauß: *Römische Tage*. Stuttgart 2019. S. 14).

Was der Hauptfigur in Bachmanns *Das dreißigste Jahr* zumindest teil- bzw. zeitweise verlockend oder einladend erscheint:

Wenn er sich umsähe nach einem Stück Land und einer Frau [...], dann könnte er um acht Uhr früh aus dem Haus und an seine Arbeit gehen, im Getriebe einen Platz ausfüllen, von den Ratenzahlungen auf Möbel und von den staatlichen Kinderzulagen Gebrauch machen. Er könnte, was er erlernt hat, monatlich in Geldscheinen bedankt sehen und sie dazu verwenden, sich und den Seinen ein ruhiges Wochenende zu machen. Er könnte den Kreislauf mitbeleben, mitkreisen⁶²,

erfüllt den Ich-Erzähler von *Sieben Nächte*, wie er mehrfach betont, mit überwältigender ‚Angst‘, was bereits der erste Satz des Romans verdeutlicht: „DAS HIER SCHREIBE ICH AUS ANGST“ (11). In *Sieben Nächte* ist es allerdings nicht die Furcht vor einem kalendarischen Herbst wie in *Das dreißigste Jahr*: „Ihm war angst, weil der Sommer sich so verausgabte. Weil das bedeutete, daß bald der Herbst kam. Der August war voll Panik, voll Zwang, zuzugreifen und schnell zu leben“, sondern vielmehr die Angst vor einer „Verknöcherung[]“ des Lebens.⁶³ Um im Bild zu bleiben, bewegt den Ich-Erzähler in *Sieben Nächte* der Alldruck, den Frühling und Sommer des Lebens bereits überschritten zu haben, wenn auch lebenserwartungsstatistisch nicht streng in Jahren gerechnet:

⁶² Ingeborg Bachmann: „Das dreißigste Jahr“. In: Dies. (Hg. von Rita Svandrlik, unter Mitarbeit v. Silvia Bengesser und Hans Höller): *Das Dreißigste Jahr. Werke*. München, Berlin, Zürich 2020. S. 26–71, hier S. 38–39. Vor dem Hintergrund der Thematik dieses Bandes kann hier eine eingehende Untersuchung zu intertextuellen Verweisen auf etwa *Das dreißigste Jahr* nicht geleistet werden, auch wenn eine solche sicherlich interessante Resultate aufwäre. So findet sich etwa das Bild der „Wolken“ (15) auch in der Frage: „Wer bin ich, im goldenen September, [...] wenn die Wolken fliegen“ (Bachmann: „Das dreißigste Jahr“, S. 34), sowie die Romreise, für die es dem Ich-Erzähler in *Sieben Nächte* an Antriebsmangel: „Und nach Rom würde ich fahren, wenn das Wetter schöner wird“ (12). Weiter könnte eine eingehendere intertextuelle Analyse der Frage nachgehen, ob und inwieweit *Das dreißigste Jahr* der Idee der sieben Todsünden an der Schwelle zum vierten Lebensjahrzehnt Pate gestanden haben kann, wenn etwa im August sich „alle Frauen umarmen [ließen], hinter den Felsen, in den Kabinen, in den Autos“, der September den „Rausch oder die Steigerung im Rausch“, aber auch den „Zorn“ sowie eine gewisse ‚verknöcherte‘ Faulheit beschreibt: „Er schlief meist lange bis tief in den Nachmittag“ (Bachmann: „Das dreißigste Jahr“, S. 34, 35 u. 37). Auf weitere eventuelle Parallelen oder Verwandtschaften, wie etwa die Idee einer „geistige[n], imaginären Autobiographie“, im Sinne einer mehr Möglichkeiten erschließenden literarischen Form als Autobiographie „im herkömmlichen Sinn“ (zitiert in: „Literaturwissenschaftlicher Kommentar – Das dreißigste Jahr“. In: Ingeborg Bachmann (Hg. v. Rita Svandrlik, unter Mitarbeit v. Silvia Bengesser u. Hans Höller): *Das Dreißigste Jahr. Werke*. München, Berlin, Zürich 2020. S. 269–291, hier S. 270; vgl. auch ebd., S. 289–92) kann hier nicht näher eingegangen werden. Zur Auseinandersetzung mit dem Werk Bachmanns vgl. auch Strauß: *Römische Tage*.

⁶³ Bachmann: „Das dreißigste Jahr“, S. 33–34 u. 38.

Aber bald, sehr bald, werde ich mich festlegen müssen. Auf ein Leben, eine Arbeit, eine Frau. Bald werden die Tage und Treffen vorübergehen, ohne dass sie etwas verändern. Werden die Momente ohne Wirkung bleiben und die Erschütterungen nachlassen. Ordnung wird herrschen und ich ein Untergebener meines Ehrgeizes sein.

Davor, später nur auf graue⁶⁴ gerade Linien zurückzuschauen, habe ich Angst. [...] Vor der trockenen Sicherheit, dem Kniefall vor der Konvention. Nie geschrien zu haben, immer nur kleinlaut geblieben zu sein, davor fürchte ich mich. Ich, der ich hier sitze, an meinem aufgeräumten Schreibtisch mit Kerze und Kuli, bereit fürs Diktat. Die Aufträge werden kommen, man wird mich fordern und befördern. Abschieben in ein Büro mit Terrassentür, die nur auf Kipp zu stellen ist. (13)

Die Angst besteht hier in erster Linie in der Erwartung eines ‚Restlebens‘, das in festen, vorgeformten, von Konventionen ‚diktieren‘ und karriereorientierten Bahnen verläuft: „Wohin will ich schon: Immer weiter nach oben – die Leiter ist lang“ (11). Dominierend ist die quälende Angst vor einer vorgeprägten Existenz ohne besondere Vorkommnisse jenseits der Dreißig, vor einer „öde[n] lange[n] Restzeit“⁶⁵, die sich vielleicht folgendermaßen zusammenfassen lässt: „Überraschend kommt nur noch der Tod“ (133) – auch wenn dieser, statistisch gesehen, nicht unmittelbar bevorstehen dürfte.

Hierbei kommt in gewisser Hinsicht die Idee bzw. das Antizipieren eines plötzlichen „Mittagsumsturz[es]“ zum Ausdruck, bei dem in *Sieben Nächte* das Überschreiten der Dreißig den Zenit versinnbildlicht: „Um zwölf Uhr mittags beginnt der Untergang. Und der Untergang ist die Umkehrung aller Werte und Ideale des Morgens.“⁶⁶ Die Erwartung einer ‚öden langen Restzeit‘ sowie eines ‚Mittagsumsturzes‘ machen einen Teil des Schreckens aus. Aber dass jenseits der Dreißig eigentlich nur noch eine lange, graue und vorgeprägte Transportstrecke bis zum Tod wartet, ist nicht einmal das Schlimmste

⁶⁴ Vgl. auch: „Die Besonderheit dieses abtretenden Jahres war es, mit dem Licht zu geizen. Auch die Lichttage trugen Grau“ (ebd., S. 37).

⁶⁵ Monika Maron: *Endmoränen*. Frankfurt/M. 2004. S. 55. Vgl. ebenfalls Miriam Seidler: „Öde lange Restzeit? Alterskonzepte in Monika Marons Romanen *Endmoränen* und *Ach Glück*“. Henriette Herwig (Hg.): *Alterskonzepte in Literatur, bildender Kunst, Film und Medizin*. Freiburg/Br., Berlin, Wien 2009. S. 229–251, sowie Miriam Haller: „Altern erzählen. ‚Rites de passage‘ als narratives Muster im zeitgenössischen Roman“. In: Dieter Ferring, Miriam Haller, Hartmut Meyer-Wolters, Tom Michels (Hg.). Unter Mitarbeit von Charel Schmit: *Soziokulturelle Konstruktionen des Alters. Transdisziplinäre Perspektiven*. Würzburg 2008. S. 95–117, hier S. 108–111.

⁶⁶ Carl Gustav Jung: „Die Lebenswende“. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 8. Hg. v. Marianne Niehus-Jung. Olten, Freiburg/Br. 1971. S. 441–460, hier S. 453. Zu verschiedenen Vorstellungen und Verortungen der Lebensmitte in literarischen Texten vgl. auch Thorsten Fitzon: „In der Mitte des Lebens. Zeiterfahrung im ‚Altersnarrativ‘ um 1900“. In: *Zeitschrift für Germanistik*. 2, 2012. S. 306–317. Bes. S. 306–307 u. 317.

in der Selbstsicht des Ich-Erzählers. Schlimmer noch oder zumindest unmitelbarer ist, dass er einen ‚Morgen‘ – etwa eine erfüllte und ereignisreiche Jugend oder zumindest eine wilde Studentenzeit – gar nicht durch- oder erlebt hat. Noch vor dem dreißigsten Jahr setzt bereits eine Art zurückblickende ‚Altersreue‘ ein, dass bisherige Leben bereits gerade in den vorgeformten und angepassten Fahrwassern durchschiff hat zu haben, die der Ich-Erzähler für die zweite Lebenshälfte für unausweichlich hält:

Ohne Initiation, ohne Reifeprüfung einfach durchgerutscht bis zur Dreißig. Alle Abschlüsse gemacht, alle Termine eingehalten [...]. Auf viele Züge aufgesprungen, kurz mitgefahren, dann wieder die Richtung gewechselt. [...] ⁶⁷ An Ehrgeiz hat es mir nie gefehlt, schon in der Schule stand ich vor Stundenbeginn an der Tür, um mir vom heraneilenden Lehrer mit einem kurzen Nicken bestätigen zu lassen, dass ich wieder die Bestnote bekommen würde. Später, in den Proseminaren an der Uni, habe ich den Professoren aufgesagt, was sie hören wollten. Die Zufriedenheit, die sich auf ihre Gesichter legte, wenn ich an der richtigen Stelle den richtigen Ton traf, die gewünschte Theorie zitierte, habe ich geliebt. Für sie habe ich mein Herz verraten. Und mir am Abend beim Gläserspülen eingeredet, für Widerworte sei später noch Zeit. Und nach Rom würde ich fahren, wenn das Wetter schöner ist. (11–12)

Der Ich-Erzähler malt, mit Ende zwanzig, somit das Bild eines aus seiner Sicht angepassten, vereinnahmten und vertanen Lebens; die jungen Jahre hat er in vager und opportunistischer Erwartung eines ‚Später‘ an sich vorbeiplätschern lassen, wobei zwar nicht der Tod, aber ein ‚Zu-Spät‘ bereits in der Erzählgegenwart droht: „Und ich denke, ich hoffe, dass jetzt doch noch kommt. Schnell, bevor es zu spät ist“ (12). Insofern ist der konkrete Schreib Anlass sowohl „die Angst“ davor, „gar nicht gemerkt zu haben, erwachsen geworden zu sein“, als auch unmittelbar die vor dem „fließenden Übergang“ (11), d. h. die Sorge darum, das kurze Zeitfenster vor dem Überschreiten der Dreißig nicht auch noch zu vergeuden.

Die Ursachen für die verloren geglaubten jüngeren Jahre verortet der Ich-Erzähler dabei sowohl in der eigenen Schwäche und Harmoniesucht, im offenbar wohl-situierten Familienhintergrund sowie in den Errungenschaften der sozialen und sonstigen Absicherung der bundesdeutschen Nachkriegsgesellschaft mit ihrem relativen Wohlstand und ihren Sozialversicherungssystemen:

⁶⁷ Vgl. etwa Franz Kafkas „Kleine Fabel“ (In: Ders.: *Nachgelassene Schriften und Fragmente. Bd. II. Kritische Kafka-Ausgabe.* Hg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt/M. 1992. S. 343). Im Gegensatz zur Maus in „Kleine Fabel“ hat das Ich in *Sieben Nächte* zwar die Möglichkeit zur Änderung der „Laufrichtung“ (ebd.) bzw. ‚Fahrtrichtung‘, allerdings nur im Rahmen einer gesellschaftlich vorgeformten Art Trittbrettfahrt – das düstere Resultat scheint in beiden Fällen, wenn nicht gleich, so zumindest ähnlich auszufallen.

Ich, der ich von Anfang an dicht bei der warmen Heizung gesessen habe, immer schon satt gefüttert, mit allen Chancen versehen. Das Opernabgleich bei der Geburt abgeschlossen. Ich bin schon als Schwächling auf die Welt gekommen und meine Privilegien haben mich nur noch weiter geschwächt. [...] Ich bin gefangen in einer Blase aus Glück. Gekämpft habe ich für wenig. Tischtennisplatten in der Schulpause gab es immer genug. Und als ich achtzehn war, wurde der Wehrdienst abgeschafft.

Mit jedem erfolgreichen Test, jeder abgenickten Meinung bin ich lustloser geworden: „Das ist nicht falsch, kann man aber auch anders sehen.“ Kompromisse schwächen den Händedruck. Wer zu oft den Fahrstuhl nimmt, findet nicht mehr den Weg zur Hintertreppe. Der bleibt in Bequemlichkeiten stecken, verliert die Sehnsucht, den Drang. (13–14)

Während die Todsündenkapitel öfter ein generationales oder zumindest verallgemeinerndes ‚Wir‘ betonen, hebt „Vor dem Anfang“ gerade die Selbstanlage des Ich-Erzählers hervor, wie Volker Weidermann festhält:

Er beschreibt den eigenen Opportunismus, die eigene Gefallsucht, das Strebertum, die Sucht, im Studium der Geschichte den Professoren nach dem Mund zu reden, sich selbst zu verleugnen, nur um denen zu gefallen, die ihm auf dem Weg nach oben nützlich sein können.⁶⁸

Vor diesem Hintergrund einer im Wesentlichen verschwendeten Jugend der Überanpassung bzw. eines imaginierten langsamen und ereignislosen Dahinsiechens im allgemeinen Mainstream jenseits der Dreißig erwächst die Torschlusspanik des Ich-Erzählers. Bevor also die Frage: „Are you feeling old now?“ (6) aus dem Kinks-Song „Dandy“, der dem Text vorangestellt ist, endgültig mit einem ‚Ja‘ beantwortet werden muss, fasst der Ich-Erzähler den Entschluss: „Bevor der Moment des Übergangs kommt, die Zukunft mich für immer eingemeindet, will ich den festgelegten Ablauf noch einmal durchbrechen“ (20). Dabei erscheint ihm die dargebotene Anregung oder Erlaubnis, in sieben Nächten jeweils eine Todsünde auskosten zu können und auch zu dürfen sowie über das Erlebte bzw. Gefühlte schreiben zu sollen, gleichsam als letzte Möglichkeit dieser ‚Eingemeindung‘ zu entkommen, wobei die ‚Alternativlosigkeit‘ die Kurzzeitigkeit dieses Fluchtversuches vorwegnimmt:

Aber ich habe keine Ausrede, keine Alternative. Ich werde eingehen auf seinen Vorschlag: Werde gierig, hochmütig und faul sein, neiden und wüten, Völlerei und Wollust treiben. Sieben Nachtschichten einlegen, um den Moment des Übergangs hinauszuzögern, um der drohenden Zukunft noch einmal zu entkommen. (21)

⁶⁸ Weidermann: „Auftrag: Erschütterung“.

So ist der angestrebte und mit strengen Regeln versehene Auftrag zu den sieben Todsünden in sieben Nächten, gefolgt von jeweils sieben seitigen Texten mit einer Deadline um sieben Uhr morgens (vgl. 21), kein Projekt, das der Ich-Erzähler im Hinblick auf sein zukünftiges Leben als nachhaltig lebensverändernd betrachtet. Vielmehr erinnert es an Dylan Thomas Aufruf: „Do not go gentle into that good night, / Old age should burn and rave at close of day; / Rage, rage against the dying of the light“⁶⁹, gleichsam als ein letztes Aufbäumen vor einem unausweichlichen Ende, einem Dahinsiechen in bequemer Bedeutungslosigkeit nach dem Überschreiten der Dreißig: „Das hier ist ein erster und letzter Atemzug. Ein Warmlaufen für den großen Auftritt kurz vor Schluss. Es sind Anstiftungen, aber zugleich auch Abschiedszeilen“ (23). So versprechen weder die zu begehenden Todsünden noch das Schreiben einen anhaltenden Ausweg vor der sicher geglaubten ‚öden langen Restzeit‘, denn der „Schreiber bei Nacht ist eine Kippfigur“ (22). Immerhin stellt der Auftrag jedoch die einen gewissen Trost spendende Denkfigur in Aussicht: „Er sieht, einen jungen Mann mit ergrauten Schläfen, dem der Stift aus der Hand fällt.“ (23) Auf der einen Seite steht das frühzeitige Vergreisen, auf der anderen aber die Möglichkeit, dennoch etwas Beständiges und Substantielles geschaffen zu haben, auch wenn es nur ein paar ‚Abschiedszeilen‘ sind. Hiermit tritt der Ich-Erzähler seiner größten Furcht entgegen: „Davor, später nur auf graue, gerade Linie zurückzuschauen, habe ich Angst.“ (13)

SCHLUSSBEMERKUNGEN

Auch wenn sich, was nicht zuletzt einige Reaktionen in der Literaturkritik verdeutlichen, *Sieben Nächte* nicht eindeutig nach einem autobiographischen bzw. romanesken Pakt auflösen lässt, fallen angesichts der Denkfigur der ‚Abschiedszeilen‘ vor allem zwei Dinge auf. Zum einen evoziert *Sieben Nächte* die traditionelle Autobiographieform, bei der man gewöhnlich davon ausgeht, dass Autobiographien wenn nicht als ‚Abschied‘ so doch tendenziell zum Ende des Lebens entstehen.⁷⁰ Zwar mag es auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinen, dass ein Endzwanziger den „letzte[n] Atemzug“, „den großen

⁶⁹ Dylan Thomas: „Do not go gentle into that good night“. In: Ders.: *Selected Poems 1934–1952*. New York 2003. S. 122.

⁷⁰ Sogar die ‚Autobiographien‘ (mit oder ohne Co-Autorschaft) etwa von Fußballstars folgen in gewisser Hinsicht dieser Konvention, wenn man gelten lässt, dass diese in Hinsicht auf den Profisport vergleichsweise früh als ‚alt‘ gelten. Vgl. hierzu Benedikt Faber: „Ich will kein Vorbild sein.‘ Selbstwahrnehmung, Selektion und Stilisierung in autobiographischen Texten deutscher Fußballprofis“. In: Christoph Parry, Edgar Platen: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München 2007. S. 304–317.

Auftritt kurz vor Schluss“, das „Ende. Wenn alles vorbei ist“ (23) unmittelbar vor sich sieht, noch bevor die statistisch erwartbare Lebensmitte überschritten ist. Aber in Anbetracht der Annahme des Ich, dass nach dem dreißigsten Jahr nichts Wesentliches mehr passieren kann, sich alle Türen zu einem ‚echten Leben‘ mit Nachdruck und unwiderruflich schließen und nur noch ein „Lebenslauf“ (15) in vorgeformten Bahnen verbleibt, also eine Art ‚Vortod‘ eintritt, folgt oder bedient sich *Sieben Nächte* der Konvention, dass Autobiographien Produkte der späteren Lebensjahre sind. Dies bedeutet jedoch nicht, dass *Sieben Nächte* zwingend nach dem autobiographischen Pakt zu lesen ist.

Zum anderen fällt auf, dass *Sieben Nächte* eine dem allgemeinen Trend gegenläufige Sicht von ‚Alt-Sein‘ präsentiert. Während der alterungsbezogene demographische Wandel und die zunehmende Lebenserwartung etwa in Deutschland auch die Grenzen und Übergänge zum ‚Altsein‘ in ein stetig höheres Lebensalter verlagert, scheint das Ich in *Sieben Nächte* den entscheidenden Übergang mit dem dreißigsten Lebensjahr zu verknüpfen. Dementsprechend stehen nicht etwa Sorgen vor körperlichem Abbau, Demenzerkrankungen oder Tod im Vordergrund, sondern die Angst, dass nach dem Überschreiten der Dreißig kein ‚richtiges‘ oder ‚echtes‘ Leben mehr möglich ist. Im Falle des Ichs in *Sieben Nächte* kommt erschwerend hinzu, dass es den Eindruck hat, durch eigene Verfehlung die ersten 29 Jahre im angepassten Mainstream bereits vertan zu haben. Hieraus speisen sich die Quarterlife Crisis des Ich sowie das in *Sieben Nächte* auf nur kurzzeitige Wirkung angelegte Gegengift, der Exzess, der zusammen mit dem Schreiben immerhin die drohende Gefahr, ein in Gänze belangloses und nichtshinterlassendes Leben geführt haben zu werden, noch abfangen kann. Letztlich (jedoch) gilt es, sich mit dem von Schopenhauer festgehaltenen und auch in *Sieben Nächte* durchklingenden Phänomen zu versöhnen, nach dem die ersten vierzig (bzw. dreißig) Lebensjahre „den Text“ liefern, „die folgenden dreißig den Kommentar dazu“. ⁷¹ Im Hinblick auf die Selbsteinschätzung, dass das bisherige Leben bis zum dreißigsten Jahr überaus belanglos gewesen ist, will das Ich in *Sieben Nächte* anhand des Auslebens der sieben Todsünden diesen ‚Text‘ gleichsam erzwingen, so dass ein Kommentar überhaupt möglich wird. Somit wird *Sieben Nächte* zu einer „Rite[] de passage“, zu einer Art ‚Lebensende‘, das bereits den Anfang des ‚Kommentars‘ ausmacht. ⁷²

⁷¹ Arthur Schopenhauer: „Vom Unterschiede der Lebensalter“. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 4. Hg. v. Wolfgang von Löhneysen. Darmstadt 1963. S. 568–592, hier S. 584.

⁷² Haller: „Altern erzählen. ‚Rites de passage‘ als narratives Muster im zeitgenössischen Roman“, passim.

DAS ALTERN OHNE KINDER IN BRIT BILDØENS
TRE VEGAR TIL HAVET (2018)

„It is horrible to see oneself die without children.“¹ Mit dieser Feststellung wird in Brit Bildøens Roman *Tre vegar til havet* [*Drei Wege zum Meer*] aus dem Jahr 2018 eine besondere Dimension des Alterns aufgegriffen. Es geht darum, wie das Altern erfahren wird, wenn man sich selbst nicht als Teil einer Generationenfolge sehen kann, die über das eigene Leben hinaus Bestand hat. Der kursiv gedruckte Satz ist aber nicht direkt auf die namenlose weibliche Hauptfigur des Romans zurückzuführen, es handelt sich hierbei vielmehr um ein Zitat aus Joan Didions Memoiren *Blue Nights* (2011). Mit ihrer eigenen Lebenskrise konfrontiert, fühlt sich Bildøens Protagonistin von dieser Äußerung der amerikanischen Schriftstellerin zutiefst betroffen. Sie sucht nach einem norwegischen Wort, das dasselbe Gefühl von „Fallen“, „Dunkelheit“ und „Schrecken“ hervorbringen könnte wie das englische „horrible“ und „[h]orror“ (55). Ihre Suche nach dem angemessenen sprachlichen Ausdruck führt den Leser zugleich in das breitere Spannungsfeld des Romans ein. Im Fokus steht ein Altern, das sich unter ganz spezifischen temporalen und institutionellen Bedingungen vollzieht, deren Dynamik ich im Folgenden genauer untersuchen werde.

Wie lassen sich überhaupt das Vergehen der Zeit, die Momente, Erfahrungen und Prozesse, durch die wir andere werden als die, die wir einmal waren, ältere Versionen unseres Selbst, festhalten, fragt Bildøen in ihrem schmalen und ambitionierten Roman. Nur im Rückblick kann man versuchen, wichtige Transformationen des Lebens festzuhalten, und in der Literatur kann dies mit besonderer sprachlicher Genauigkeit und Prägnanz geschehen. Es geht um eine rückblickende Auseinandersetzung mit prägenden Krisenerfahrungen, wenn in *Tre vegar til havet* ein zentrales Ereignis aus der Perspektive der Hauptfigur berichtet wird. Denn die Frau erinnert sich an eine frühere Version

¹ Brit Bildøen: *Tre vegar til havet*. Oslo 2018. S. 55; kursiv. i. O. Verweise auf Textstellen aus diesem Roman werden unter Angabe der Seitenzahl im laufenden Text angegeben. Der Roman ist schon ins Französische übersetzt, aber noch nicht ins Deutsche. Die hier verwendeten Übersetzungen ins Deutsche sind meine eigenen, der norwegische Originaltext folgt jeweils in den Fußnoten.

ihrer Selbst, an diejenige, die sie einmal war, und deren Reaktion auf einen entscheidenden Brief einer Behörde:

Die Verandatür stand offen und der Nachbarsjunge, der im Garten spielte, würde ihr Weinen hören, wenn sie den Brief öffnete und ihn las. Sein Gesicht, wie er so dastand, gleichsam erstarrt auf dem Rasen im Nachbargarten, würde das sein, was ihr von diesem Tag am stärksten in Erinnerung bleiben würde. (15)²

Der Text beschreibt einen einschneidenden Wendepunkt im Leben der Protagonistin. Der Brief, den sie öffnet, erweist sich als die Ablehnung ihres Antrags auf Adoption eines Kindes. In der literarischen Darstellung ist dieses Ereignis aber Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zugleich: Es ist passiert und wird gleichzeitig präsent gemacht als etwas, das erst noch geschehen wird. Die Veranda und der spielende Nachbarsjunge gehören zur Vergangenheitserfahrung der erzählenden Frau, doch schon von der damaligen Gegenwart aus betrachtet, ist der Junge Teil einer noch zukünftigen Erinnerung. Er bezeugt ihre Verzweiflung und Wut, wenn sie damit konfrontiert wird, dass sich ihre Pläne und Hoffnungen für die Zukunft nicht so realisieren lassen, wie sie es sich vorgestellt hat. Der Staat hat entschieden, dass sie zu alt geworden ist.

Auf diese Art und Weise setzt sich Brit Bildøen mit dem Altern literarisch auseinander: rückblickend, komplex und mit dem Fokus auf eine besondere Alterserfahrung, die im Individuum durch einen (zunächst gesichtslosen) spätmodernen Staat induziert wird. Der Roman thematisiert das Eindringen dieses Staates bis tief in die Privatsphäre, ja bis in die körperliche Intimsphäre der Frau. Sie fühlt sich nämlich nicht nur als potenzielle Mutter disqualifiziert, der amtliche Bescheid verändert ihre Zukunftsvorstellungen radikal. Im Roman wird der Prozess über ein Gerichtsverfahren bis zur endgültigen Ablehnung des Jugendamtes auch durch die Korrespondenz zwischen dem Ehepaar und den verschiedenen staatlichen Instanzen dokumentiert.

Bildøen hat in Interviews selbst mehrmals betont, dass sie damit eigene Lebenserfahrungen literarisch verarbeitet.³ Ihre kritische Auseinandersetzung mit dem staatlichen Verwaltungsapparat ist ein Aspekt, der den Roman

² Norw.: „Verandadøra stod oppe, og naboguten som leika i hagen, ville få høyre gråten hennar når ho opna brevet og las det. Ansiktet hans der han stod, liksom fastfrosen på plenen i nabohagen, ville bli det ho hugsa best frå denne dagen.“

³ Siehe zum Beispiel Veronica Karlsens Rezension: „Avmakt ga støtet til ny roman“. In: *Summørsposten*, 16.10.2018. <https://www.smp.no/ntb/innenriks/2018/10/16/Avmakt-gast%C3%B8tet-til-ny-roman-17701807.ece> (4.1.2021), und Vilde Monrad-Krohns Interview mit der Schriftstellerin: „Aldri mamma“. In: *Kirke og Kultur*. 4, 2019.

mit mehreren aktuellen autobiographischen Fiktions- und Sachtexten der norwegischen Gegenwartsliteratur verbindet.⁴ Was die Auseinandersetzung mit dem Staat in Bildøens Roman von diesen Texten aber unterscheidet, ist vor allem die durchgehende Ambivalenz, mit der die fiktive Protagonistin und ihre altersbedingte Lebenskrise beschrieben werden. Damit lädt dieser Text zu lesender Partizipation und kritischer Lektüre ein. Wie ich im Folgenden außerdem zeigen werde, ist er gleichzeitig thematisch und formal so gestaltet, dass er zur Reflexion darüber anregt, wie verschiedene moderne Krisenerfahrungen zusammenkommen und unsere Vorstellung von Alter und Altern beeinflussen.

Ich werde zuerst auf die Altersthematik als Teil der besonderen Erzählform dieses Romans eingehen. Danach zeige ich, wie der Roman zwei verschiedene Modalitäten des Alterns darstellt: erstens in der konfliktvollen Auseinandersetzung mit dem Staat, und zweitens in Beziehungskonstellationen, die nach diesem Konflikt etabliert werden. Abschließend arbeite ich heraus, wie Bildøen mit ihrem Roman die Hauptfigur und ihren Prozess des Alterns in Beziehungen einbettet, die nicht bloß aus Personen und Lebewesen ihrer unmittelbaren Umgebung bestehen, sondern auch aus anderen literarischen Texten, die der Lektüre Richtung geben.

KRISE UND FORMGEBUNG

Im Zentrum von Bildøens *Tre vegar til havet* stehen zunächst der Kinderwunsch und die Lebensplanung mit der Perspektive, Eltern zu werden. Zusammen mit ihrem Mann hat die Hauptfigur vergeblich versucht, eigene Kinder zu bekommen, und sich schließlich für eine Adoption entschieden. Nach vier Jahren Wartezeit hat sich der Prozess so lange hingezogen, dass die Behörde den einst bewilligten Adoptionsantrag nun doch ablehnt, und dies in dem erwähnten Brief mit dem Alter des Ehepaares begründet – sie ist mittlerweile 50, er 48 Jahre alt. In dieser Situation aber kann das Altern nicht als „natürlich induzierter Altersvorgang“ erfahren werden.⁵ So fühlt sich die Frau durch diese Ablehnung sowie nach Jahren mit vielen Fehlgeburten und vergeblichem Warten auf die Adoption einer „endgültigen staatlichen Abtrei-

⁴ Siehe vor allem Jan Grues 2018 erschienenen Sachbuch *Jeg lever et liv som ligner deres* [Ich lebe ein Leben, das dem der anderen ähnelt] und Olaug Nilssens Roman *Tung tids tale* [Rede in schweren Zeiten] aus dem Jahr 2017. Beide Autoren thematisieren eigene Erfahrungen mit staatlicher Machtausübung mit besonderem Fokus darauf, wie medizinische Diagnosen als Klassifikationsinstrumente funktionieren.

⁵ Ulrike Vedder, Stefan Willer: „Alter und Literatur. Einleitung.“ In: *Zeitschrift für Germanistik*, 2, 2012. S. 255–258, hier S. 256.

bung“ (55)⁶ ausgesetzt, was sie in die Krise hineinführt, um die der Roman kreist.

Die weitere Handlung lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Auf die Ablehnung des Adoptionsantrages folgen Bemühungen von Seiten des Paares, die staatliche Entscheidung anzufechten. Sie legen eine gut begründete Berufung ein, müssen erneut warten, aber die Ablehnung wird letztendlich aufrechterhalten. Die Frau, die beruflich als Lehrerin und Übersetzerin tätig ist, reagiert darauf mit Verzweiflung, die schließlich in Wut umschlägt. Diese Wut lebt sie aus, indem sie das Haus des Beamten, der die Ablehnung unterschrieben hat, mehrmals aufsucht und in seine privaten Räume eindringt. Dort schaut sie sich Einrichtung, Gegenstände und Bücher an. Einmal zerschneidet sie seinen Ausweis und die Ausweise seiner Frau und seines Kindes, ein andermal hinterlässt sie eine tote Katze vor seiner Eingangstür. Ihr Verhalten führt dazu, dass sie von der Polizei des Stalkings beschuldigt wird. In der Folge dieser Ereignisse zerbricht ihre Ehe, und sie wird in eine psychiatrische Einrichtung eingeliefert. Erst nach einer tiefen Krise, die offenbar mehrere Jahre dauert, zieht die Frau schließlich an einen Ort an der norwegischen Küste und beginnt, auf einer Vogelstation zu arbeiten. Dort besteht ihre Aufgabe darin, Zugvögel zu beringern und zu registrieren. Nebenbei ist sie weiterhin als Übersetzerin tätig. Von diesem Ort aus kann sie ein kleines Netzwerk an Beziehungen etablieren, durch die sie andere Perspektiven auf das Altern und die Bedeutung von Kindern gewinnen kann, als es ihr während der Auseinandersetzung mit dem Staat möglich war.

Die skizzierte Handlung wird dabei nicht chronologisch dargestellt, sondern durch Kapitelüberschriften wie „Das Exil, die Vogelstation“ (7), „Der Staat“ (11) und „Der Körper“ (15) gegliedert. Diese drei zentralen Elemente – das Exil, der Staat, der Körper – tauchen in verschiedenen Konstellationen auf und werden mehrmals wiederholt, ohne dass sich an der Reihenfolge ein eindeutiges Muster ablesen ließe. Die Lesenden müssen selbst aktiv an der Konstruktion einer sinnvollen Zeitstruktur mitarbeiten und entdecken dabei, wie die Titelemente und die temporale Struktur mit der Figurenkonstruktion verwoben sind. Alle Abschnitte, die mit „Das Exil“ betitelt sind, handeln vom Leben auf der Vogelstation in der Zeit nach dem Klinikaufenthalt: Hier berichtet eine Ich-Erzählerin über ihr eigenes Leben. Unter den Überschriften „Der Staat“ oder „Der Körper“ dagegen wird in der dritten Person *über* eine Frau berichtet, die sich allerdings während der Lektüre als früheres Selbst der Ich-Erzählerin der „Exil“-Abschnitte zu erkennen gibt. Es war „[e]ine Zeit, als ich eine andere war“ (7)⁷, erklärt die Ich-Erzählerin rückblickend und besteht auf

⁶ Norw.: „å bli utsett for denne endelege, statlege aborten“.

⁷ Norw.: „[e]i tid da eg var ei anna“.

einer gewissen Distanz diesem anderen Selbst gegenüber, indem sie zum Beispiel nicht bereit ist, ihre eigenen Briefe aus dieser Zeit zu lesen.

Auf diese Weise werden nicht bloß unterschiedliche Lebensphasen und Krisenzeiten hervorgehoben, die Gliederung markiert auch, wie das Altern situations- und relationsbedingt zu verstehen ist. Die Krise der Hauptfigur wird gestaltet als Konflikt zwischen dem leiblichen Individuum, der Frau als *Körper*, und einer systemischen Ebene, dem *Staat*. Das zeitlich darauffolgende *Exil* erhält als alternative Verortung durchgehend positive Konnotationen – es handelt sich nicht um eine Exilierung in dem Sinne, dass die Frau auf der Vogelstation eindeutig als jemand dargestellt wird, der aus der Heimat verwiesen oder verbannt wurde, wie es die traditionelle Bedeutung des Begriffes nahelegt. Man bekommt vielmehr den Eindruck, dass das Exil einen Ort der Möglichkeiten ausmacht, einen fragilen Normalzustand, der aber eben sowohl durch die Kapitelüberschrift als auch durch die gesamte Darstellung der Lebenskrise der Protagonistin als ein *Außerhalb* und ein *Danach* markiert ist.

DAS ALTERN IM STAATLICHEN GEFÜGE

Die akute Krise wird dadurch ausgelöst, dass der Staat eine Grenze zieht. Die potenziellen Adoptiveltern unterliegen während ihres Wartens auf die Adoption einer neuen Klassifikation: Ihr Alter sei „zu hoch“ (69)⁸. Nachdem die Frau den entscheidenden Brief der Behörde gelesen hat, folgt eine affektive körperliche, als Verlusterfahrung gekennzeichnete Reaktion ihrerseits, die dann wiederum als solche problematisiert wird:

Das Weinen kam von einem Ort tief in ihr drin. Laute, die sie nie zuvor von ihrem eigenen Körper gehört hatte. Sie traf den Boden, stürzte oder legte sich nieder. Sie kroch herum, heulte. Schlag und kratzte auf dem Parkett herum. Wie konnte da der Boden sein, fest, tragend, obwohl alles unter ihr einstürzte? Sie verlor, verlor. Aber es war unmöglich. Wie kann man etwas verlieren, das man nicht hat? (17)⁹

Der Text stellt dar, wie die Frau buchstäblich die Fassung verliert, sich selbst fremd und fast zum Tier wird, eine leidende Kreatur. Rückblickend kann sie feststellen, dass es sich bei dieser affektiven Reaktion um ein Verlieren handelte, ein Verlieren aber, das scheinbar kein Objekt hat: Denn ‚wie kann man

⁸ Norw.: „for høy alder“.

⁹ Norw.: „Gråten kom frå ein stad langt inne i henne. Lydar ho aldri hadde høyrte frå sin eigen kropp før. Ho møtte golvet, fall eller la seg ned. Ho kraup rundt, ulte. Slo og klorte mot parketten. Korleis kunne golvet vere der, vere fast, halde, sjølv om alt rasa ut under henne? Ho mista, mista. Men det var umogeleg. Korleis kan ein miste noko ein ikkje har?“

etwas verlieren, das man nicht hat?’ Der Roman zeigt uns durch seine Krisenthematik, wie dies sehr wohl möglich ist. Was diese Frau verliert, ist die von ihr vorgestellte und geplante Zukunft als Mutter zusammen mit einem Kind. Temporal gesehen handelt es sich zunächst um eine Krisenzeit in dem Sinne, dass die Protagonistin nach dem Erwartungsbruch Wege finden muss, mit dem Verlust der von ihr imaginierten Zukunft umzugehen.

„Es ist kein Menschenrecht, Kinder zu bekommen, aber alle haben das Recht, sich das zu wünschen“ (67)¹⁰, betont die Frau. Darüber hinaus besteht sie darauf, gerecht behandelt zu werden, wenn sie versucht, ihren Kinderwunsch zu realisieren. Was aber ist in einem solchen Zusammenhang gerecht, wie sind die Grenzen zu ziehen, wenn es um Adoption geht? Wer ist als Eltern geeignet, wer nicht, und kann es nicht auch verständlich sein, dass man mit 50 als ‚zu alt‘ eingeschätzt wird? Dies sind Fragen, die man sich während der Lektüre stellt, und in dieser Hinsicht ist der Roman offen und mehrdeutig. Es geht nie darum, die gerechte Grenze zu ziehen. Es geht um die Reflexion staatlicher Grenzziehungen – wie sie festgelegt, vermittelt, erfahren und im Leben eines Individuums wirksam werden.

Mit der amerikanischen Philosophin Judith Shklar könnte man von einem intensiven „sense of injustice“, einem Ungerechtigkeitsgefühl, sprechen.¹¹ Damit geht es Shklar nicht bloß um die Verwaltung von Recht und Gerechtigkeit, wie sie durch das etablierte Gerichtssystem stattfindet, sondern eben um die subjektiv erlebte Ungerechtigkeit. Dies, so Shklar, ermögliche ein tiefergreifendes Verständnis der Ungerechtigkeit und ihres sozialen Charakters.¹² Für die Protagonistin in Bildøens Roman, die lange auf die Adoption gewartet hat, wird die Entscheidung des Jugendsamtes, dass sie zu alt sei, als verspätet, willkürlich und deswegen als ungerecht erfahren.

Das starke Ungerechtigkeitsgefühl hat aber auch damit zu tun, dass sie sich in der entscheidenden letzten Phase des Adoptionsverfahrens nicht als Person wahrgenommen, angesprochen und gehört fühlt. Die Interaktion mit der Behörde wird als von Kälte und Härte geprägt beschrieben. Konfrontiert mit den Briefen vom zuständigen Amt fragt sich die Protagonistin, ob die geschriebenen Sätze überhaupt von Menschen produziert seien – sie „las den Brief nochmals und hörte keine menschliche Stimme“ (69).¹³ Diese Institutions- und Entfremdungsthematik verbindet Bildøens Roman mit den schon erwähnten Texten von Jan Grue und Olaug Nilssen¹⁴ und etwa, über die norwegische Gegenwartsliteratur hinausgehend, mit der Modernitäts- und Reso-

¹⁰ Norw.: „Det er ikkje ein menneskerett å få barn, men alle har rett til å ønske seg det.“

¹¹ Judith N. Shklar: *The Faces of Injustice*. New Haven, London 1991. S. 50.

¹² Vgl. ebd., S. 14.

¹³ Norw.: „Ho las brevet ein gong til og høyrde inga menneskeleg stemme.“

¹⁴ Vgl. Fußnote 4 in diesem Beitrag.

nanztheorie Hartmut Rosas, der Entfremdung eben als Zustand definiert, in dem der lebendige Kontakt mit der Umgebung misslingt, „so dass die Welt stets kalt, starr, abweisend und nichtresponsiv erscheint“.¹⁵

In der ersten Phase des Konfliktes mit dem Jugendamt sind die Ehepartner noch ein ‚Wir‘, sie stehen zusammen gegen den Staat und können sogar zusammen über die juristischen Sprachspiele lachen, in die sie von ihrem Anwalt eingeweiht werden. Als sich aber herausstellt, dass sich die Ablehnung nicht rückgängig machen lässt, löst dies in der Frau stärkere Gefühle und Affekte aus. Es handelt sich um eine staatliche Intervention, die sie aus mehreren Gründen härter und tiefer trifft: Ihr Mann stimmt zwar mit ihr darin überein, dass die Verwaltungspraxis des Staates nicht gerecht sei, hat aber selbst schon Kinder aus einer früheren Beziehung und könnte auch noch weitere Kinder zeugen. Die Frau dagegen wird mit der staatlichen Ablehnung des Adoptionsantrages konfrontiert, nachdem es für sie endgültig zu spät geworden ist, eigene Kinder zu bekommen. So ist ihr Altern von Natur aus anders, und unterscheidet sich von dem ihres Mannes dadurch, dass ihre Fertilitätsphase begrenzter ist.

Auf die Ablehnung reagiert die Frau mit Aggression gegen den Staat. Sie wird zum Stalker. Ziel ihrer Aktionen ist der für sie zur Personifikation der ungerechten Behörde gewordene Sachbearbeiter. Bildøen stellt ihre Racheakte durch einprägsame literarische Bilder dar. Fast wie eine der surreal anmutenden Figuren aus einem Roy-Andersson-Film¹⁶ zieht die Frau ihren Rollkoffer mit der toten Katze durch die Straßen, zornig mit sich selbst sprechend. Die Darstellung nähert sich hier etwa dem Altersstereotyp von der lächerlichen und streitsüchtigen Alten.¹⁷ Wir sehen eine Frau, die sich schimpfend durch die Stadt bewegt, auf dem Weg zum Haus des Sachbearbeiters:

Die Frau im Mantel wirbelte im Gehen das Laub auf und sprach dabei halblaut mit zorniger Stimme. Ihr nach sprang hüpfend ein Rollkoffer. Nasses, welches Laub ließ seine kleinen Räder hin und wieder blockieren, doch das schien die Frau nicht zu kümmern. Sie ging im gleichen Tempo weiter. [...] Niemand ahnte, dass im Rollkoffer eine tote Katze lag. (11)¹⁸

¹⁵ Hartmut Rosa: *Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Berlin 2016. S. 316.

¹⁶ Vgl. etwa Roy Andersson: *Sånger från andra våningen* [Songs from the Second Floor]. 2000.

¹⁷ Vgl. Miriam Haller: „Unwürdige Greisinnen‘. ‚Aging Trouble‘ im literarischen Text“. In: Heike Hartung (Hg.): *Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s*. Bielefeld 2005. S. 45–64, hier S. 48.

¹⁸ Norw.: „Den kåpekleddde kvinna gjekk og sparka i lauvet og prata halvhøgt, med sint stemme. Etter henne spratt og dansa ein trillekoffert. Vått og vissent lauv fekk hjula på den vesle kofferten til å låse seg innimellom, men det såg ikkje ut til å affisere kvinna. Ho gjekk på i same tempo. [...] Ingen ante at det i trillekofferten låg ein død katt.“

Von dieser Frauengestalt muss sich die Ich-Erzählerin auf der Vogelstation deutlich abgrenzen: „Das war nicht ich. Das war nicht ich, die so die Straße hinuntergelaufen ist“ (11).¹⁹ Man ahnt aber schon hier, am Anfang des Romans, dass ‚sie‘ und ‚ich‘ als zwei Versionen eines Selbst zu lesen sind. Die zurückblickende und etwas ältere Frau sieht diese gekränkte und wütende Gestalt als eine, die zunehmend auf ihren eigenen Verlust und ihre Vendetta gegen den Staat fixiert ist. Dass sich die Räder ihres Koffers sperren, interessiert sie nicht. Genauso wenig bemerkt sie, wie die Räder der Gesellschaft um sie herum durch einen Terrorangriff eine Weile fast zum Stillstand gebracht werden.

Denn dies ist der zeithistorische Kontext, auf den diskret, aber für das norwegische Gegenwartspublikum unverkennbar, angespielt wird, wenn die Frau am Dom vorbeigeht und beobachtet, wie Mitarbeiter der Stadt das „verwelkende Blumenmeer“ (98)²⁰ wegräumen. Der Text verweist hier auf die Osloer Stadtlandschaft und die kollektiven Reaktionen nach den Terrorangriffen vom 22. Juli 2011, das heißt auf eine ganz andere Krise als die, mit der sich die Hauptfigur gerade auseinandersetzt. Die Terrorangriffe geschahen im Regierungsviertel von Oslo und auf der Insel Utøya, und die Trauerreaktionen in norwegischen Städten in den Tagen und Wochen danach waren massiv und zeugten von starker Betroffenheit in der breiteren Bevölkerung. Gerade darum geht es in Bildøens literarischer Gegenüberstellung verschiedener Krisen: „Tage und Wochen lang waren Leute mit Blumen und Kerzen, Grüßen und Kuschtieren in die Stadt geströmt“ (98)²¹ – der Fiktionstext liefert eine durchaus realistische Beschreibung der Situation.²² Die Frau registriert zwar, dass die Stadt anders ist, einen anderen „Grundton“ (98) hat. Sie trifft eine Freundin, die fragt, wie es ihr geht; sie weint und kann nicht sprechen, aber es ist deutlich, dass ihre Tränen nichts mit dem kollektiven Schock und der Trauer nach den Terrorangriffen zu tun haben. Ihr geht es um die Adoption und um die damit verbundene Auseinandersetzung mit dem Staat. Mit den kollektiven und individuellen Reaktionen auf die Terrorangriffe vom 22. Juli 2011 hat sich Brit Bildøen in ihrem vorletzten Roman, *Sju dagar i august* [Sieben Tage im August, 2014], eingehend auseinandergesetzt, in ihrer Darstellung eines Ehepaars, das seine Tochter bei dem Massaker auf Utøya verloren hat. Hier aber, in *Tre vegar til havet*, wird die veränderte Stimmung in der Stadt von der weiblichen Hauptfigur schnell ausgeblendet. Sie kann sich nicht in etwas Kollektives einbringen, kehrt gleich zurück zu ihrer persönlichen Krise, zum Adoptionsprozess und ihrer Racheaktion gegen den Staat.

¹⁹ Norw.: „Det var ikkje eg. Det var ikkje eg som gjekk nedover gata på den måten.“

²⁰ Norw.: „det visnande blomsterhavet“.

²¹ Norw.: „I dagar og veker hadde folk strøymt til med blomstrar og lys, helsingar og kosedyr.“

²² Siehe dazu Cora Alexa Døving: „Homeland Ritualized: An Analysis of Written Messages Placed at Temporary Memorials after the Terrorist Attacks on 22 July 2011 in Norway“. In: *Mortality*. 3, 2018. S. 231–246.

Sie überwacht das Haus des Sachbearbeiters, der die Briefe von der Behörde unterschrieben hat und ihr einmal im Gericht begegnet ist, stiehlt einen Schlüssel und schließt sich in das Haus ein, als er nicht da ist. Nun rächt sie sich für die Invasion, die sie selbst durch den Staat erlebt hat, schneidet mit Schere und Messer Gegenstände auseinander: seinen Pass, die Vorhänge, einen Teppich. Sie reißt die Augen eines Kuschtieres heraus, schneidet die Knoten im Fell seiner Katze ab und lässt sie im Bett liegen. Die tote Katze, die sie vor seiner Tür hinterlässt, ist zwar nicht seine, sondern eine, die sie tot in ihrer Nachbarschaft gefunden hat, aber sie lässt sie als Drohung zurück – eine Antwort auf das, was sie als Angriff auf ihre Person erlebt hat.

Die polarisierte Welt der gekränkten Frau tritt durch ihre begrenzte Teilnahme an der sozialen Umwelt mehrmals deutlich hervor. Schon bevor sie in das Haus des Beamten eindringt, weiß sie durch ihre Internet-Recherche, dass er hat, was sie nicht hat: ein Kind. Sie entdeckt aber durch ihre wiederholten Besuche und ihre Überwachung des Hauses, dass das Kind starke Medikamente einnimmt, offenbar ist es krank. Von der Polizei erfährt sie, dass es Leukämie hat, doch das bewegt sie nicht wirklich. Sie pendelt in ihren Emotionen primär zwischen der eigenen Verlusterfahrung und ihrer Aggression gegen die Person, die für sie den ungerechten Staat repräsentiert.

Ein solcher Drang nach Vergeltung ist laut Judith Shklar die Reaktion, die am stärksten dazu im Stande ist, unser Ungerechtigkeitsgefühl zu beruhigen.²³ Aber wie Bildøens Roman zeigt, kann der Wunsch nach Rache auch eine besondere Eigendynamik entwickeln, zur Obsession werden und dann gar keine Beruhigung herbeiführen. Ihre Racheaktion treibt die Protagonistin stattdessen in eine noch tiefergehende Krise des Selbst und zum Bruch mit der sozialen Welt. Nicht ohne dunklen Humor wird an einer Stelle rückblickend davon berichtet, wie sich damals „[a]lle ihre irdischen Väter [...]. Der Staat, ihr Ehemann, der Schulleiter, die Polizisten, Patriarchen jeder Art“ (142)²⁴ darin einig gewesen seien, dass sie, die Stalkerin, verrückt sei. Über das, was danach mit der Frau passiert, wird weniger erzählt. Wir erfahren nur sehr knapp und über vereinzelte Hinweise im Text, dass die Frau vermutlich in eine Klinik gebracht wird (vgl. 143) und dass sie Wochen und Monaten zwischen „sterilen Wänden“ (34)²⁵ gelebt habe. Weiter wird berichtet, dass sie von dort aus Briefe an einen Freund, Olov, geschrieben habe, jene Briefe, die sie aber nachher auf gar keinen Fall lesen möchte (8f).

²³ Vgl. Shklar: *The Faces of Injustice*, S. 84.

²⁴ Norw.: „Alle hennar jordiske fedrar samla seg om den konklusjonen. [...] Staten, mannen hennar, rektor, politimennene, patriarkar av alle slag [...]“

²⁵ Norw.: „dei sterile veggane“.

DAS ALTERN IM EXIL

Vor der Krise lebt die Frau als Ehepartnerin, mit einem festen Beruf als Lehrerin, etabliert und sesshaft. In ihrem späteren Leben auf der Vogelstation distanziert sie sich von Freunden aus dieser Zeit. Sie möchte gar nicht daran denken, wie das Leben dort ohne sie weitergeht, ob ihr Mann vielleicht in einer neuen Beziehung lebt, noch einmal Kinder bekommen hat. Es scheint sich um eine notwendige Abgrenzung zu handeln, um Selbstschutz: „Wie schmerzhaft ist es doch zu wissen, dass alles da ist wie zuvor, ohne mich“ (52).²⁶

Auch vom Exil aus reflektiert sie über ihr eigenes Altern. Doch während sie sich selbst früher kritisch im Spiegel beurteilt hat, sich gefragt hat, ob sie anderen als körperlich ‚zu alt‘ erscheinen könnte, wie sich ihre Wange für ein Kind anfühlen würde, wenn sie „nicht länger ganz glatt“²⁷ wäre und ob sich das Kind wohl wegen ihres Alters schämen würde (38), entstehen nun im Exil neue Konstellationen. Der alternde Frauenkörper wird von hier aus nicht nur im Hinblick auf etablierte Schönheitsideale, Reproduktion und standardisierte Normen für Elternschaft bewertet: „Meine Hände sind ein trauriger Anblick. Sie haben angefangen, alt auszusehen. Aber die Stauden sind dabei auszutreiben, obwohl es kalt und grau ist.“ (28)²⁸

Durch die Gegenüberstellung ihrer alternden Hände mit den Stauden wird hier das Zyklische der Lebenszusammenhänge betont. Das satzverbindende ‚aber‘ unterbricht den Fokus auf das Alter als körperlichen Verfall, der Menschenkörper wird stattdessen in einen Zusammenhang gestellt, in dem es unterschiedliche Arten und Lebensformen gibt: Einige leben einmal, andere verwelken und kommen im nächsten Jahr wieder, sie blühen mehrmals. Es scheint sich um eine zurückgenommene anthropozentrische Orientierung zu handeln; die Frau wird älter – und das Leben um sie herum entfaltet sich in verschiedenen Rhythmen und Zyklen.

Auch die Tiere gehören zu der belebten Umgebung und dem Beziehungsgeflecht um sie herum. Mit ihrem neuen Freund, dem Hund Isa, am Meer wandernd, wird die Frau erst gezogen, dann wieder muss sie warten. Sie lernt durch den Hund ein neues Tempo, andere Rhythmen, aber auch eine neue Neugier kennen, denn für Isa ist „jedes Grasbüschel interessant“ (19).²⁹ Auch in diesem Zusammenhang wird ein Vergleich angestellt, der mit Alter und dem Altern zu tun hat: „Wir sind beide über unsere Lebens-

²⁶ Norw.: „Kor vondt er det ikkje å vite at alt er der framleis, utan meg.“

²⁷ Norw.: „ikkje lenger var heilt glatt“.

²⁸ Norw.: „[H]endene mine er eit sørgjeleg syn. Dei har begynt å sjå gamle ut. Men staudane er på veg opp, sjølv om det er kaldt og grått.“

²⁹ Norw.: „Men kvar ein grastust er interessant for hunden.“

mitte hinaus. Aber das Leben geht schneller für Isa“ (19).³⁰ Hund und Frau sind hier als zwei Lebewesen dargestellt, die sich während ihrer Spaziergänge an der Küste, wo die Frau den Hund an der Leine führt, zwar für eine Weile synchronisieren können, deren Wege sich aber aus natürlichen Gründen bald trennen werden.

Zugvögel bilden durch den ganzen Roman hindurch ein zentrales Motiv und auch sie lenken die Aufmerksamkeit in neue Richtungen. Sie funktionieren als Gegenstück zur Sesshaftigkeit des Ehepaars, mit Haus, Sofa und Veranda. Kein Wunder, dass die Kinder, die zur Vogelstation kommen, „ruhig und interessiert“ (27)³¹ sind, meint die Frau. Hier können sie erfahren, dass „eine kleine Seeschwalbe jedes Jahr bis zu 40 000 Kilometer fliegen kann. Wenn eine Küstenseeschwalbe es schafft, 34 Jahre alt zu werden, was häufig vorkommt, ist sie so weit geflogen wie dreimal hin und zurück zum Mond.“ (27)³² Das Leben der Zugvögel – die verschiedenen Arten, ihre Flüge, ihre Farben – bildet ein Faszinosum für die Frau selbst, für die Schüler und auch für das Lesepublikum. Bezogen auf die Altersthematik geht es auch hier darum, die Aufmerksamkeit auf die Natur und ihre verschiedenen Lebensformen zu lenken. Für die Frau stellt es sich als ein Wert heraus, sich in einem weniger selbstbezogenen Verhältnis zur Natur sehen zu können, sie als *lebendige* Natur zu erfahren und mehr über sie zu lernen.³³

Zu den neuen Begegnungen auf der Vogelstation gehören auch die mit Helmer, einem etwa gleichaltrigen Mann, der sich ihr zuwendet, und schließlich die Freundschaft zu der etwas jüngeren Emma, die ein Kind erwartet, dessen Vater aber verheiratet ist und schon ein Kind hat. Emma überlegt, ob sie es schafft, das Kind allein aufzuziehen, und die Frau erklärt sich bereit, ihr zu helfen, ihr „Backup“ (148) zu sein. Damit erschließt sich für sie eine Möglichkeit, sich um ein Kind kümmern zu können, ohne dessen leibliche oder staatlich anerkannte Mutter zu sein. Indem sich die Frau also über die stigmatisierende Definition hinausbewegt, dass sie vor allem ‚zu alt‘ sei, scheint das Leben insgesamt offener und beziehungsreicher gestaltet werden zu können.

³⁰ Norw.: „Vi er begge over midtveges i livet. Men livet går fortare for Isa.“

³¹ Norw.: „rolege og interesserte“.

³² Norw.: „[...] at ei lita terne kan fly så mykje som 40 000 kilometer kvart år. Dersom raudnebbterna rekk å bli 34 år gammal, noko ho gjerne gjer, har ho floge like langt som fram og tilbake til månen tre gonger.“

³³ Auch an dieser Stelle lässt sich eine werkgeschichtliche Verbindung aufzeigen, nämlich von *Tre vegar til havet* zu Bildøens zwei Jahre später erschienenem Sachbuch *Over hav og land. Eit år med trekkfuglar* [Über Meer und Land. Ein Jahr mit Zugvögeln, 2020].

NETZWERKE UND BEZIEHUNGEN

In einer chronologischen Handlungsstruktur hätte das Verhältnis zwischen der stark konfliktbehafteten Altersthematik im staatlichen Gefüge und den offeneren Lebenskonfigurationen auf der Vogelstation zu einer eher konventionellen Krisen- und Bildungsgeschichte werden können: Das Individuum gelangt durch eine Krise zu neuer Einsicht und Reife und kann das Leben in einer anderen sozialen und relationalen Komplexität wahrnehmen. Durch die besondere Formgebung erscheinen in Bildøens Werk die Zusammenhänge aber weniger linear, weniger kausal, dafür komplexer und, wie schon betont, auch durchgehend ambivalent. Das erste Kapitel stellt die Frau auf der Vogelstation vor, man erfährt, wie sie unterwegs ist mit Isa, wie sie jede Bewegung des Hundes auffängt, wenn die zwei zusammen draußen sind. Das belebte Unterwegssein von Frau und Hund gehört mit anderen Worten zum Einstieg in das Fiktionsuniversum, erst danach wird die Frau mit dem Rollkoffer und der toten Katze präsentiert, dann wieder das Leben auf der Vogelstation. In dieser Art und Weise trägt die Anordnung der Orte und Zeitebenen zu der besonderen Dynamik der Altersthematik bei.

Das Exil ist für die alternde Frau zwar ein Außerhalb und ein Danach, dennoch erweist es sich mit der Zeit als ein relativ gut bewohnbarer Ort. Wer sich aber Stabilität und Harmonie wünscht, wird immer wieder daran erinnert, dass die entscheidenden zwischenmenschlichen Beziehungen auch hier fragil sind. So lauert auch in diesem Bildøen-Roman hinter den Beziehungskrisen der Fiktionsfiguren ein noch umfassenderer Krisenzustand: Die Natur selbst ist bedroht.³⁴ Während der Lektüre ahnt man, dass das Interesse für die Zugvögel und die Sensibilität gegenüber anderen Lebewesen eine Ausrichtung ist, die durch ein geschärftes Bewusstsein für die Natur als *bedrohte* Natur motiviert ist. An einzelnen Stellen des Romans kommt die Umweltkrise explizit als solche zur Sprache, am deutlichsten, wenn beschrieben wird, wie der Blick aufs Meer nicht richtig ruhen kann, denn „[d]as Meer murmelt mit dem Mund voller Plastik“ (90).³⁵ Dies bringt uns zurück zu Bildøens Romantitel, *Tre vegar til havet*. Wie lässt sich der Titelverweis auf die Wege zum Meer lesen? Mit einem abschließenden Exkurs werde ich den Titel als Bindeglied zu einem anderen literarischen Text auslegen, der sich ebenfalls mit dem Altern auseinandersetzt.

³⁴ Dasselbe ist der Fall in *Sju dagar i august* [Sieben Tage im August]: Im Vordergrund steht die Krise des Paares, das die Tochter, Marie, bei einem Terrorangriff verloren hat, im Hintergrund die Umweltthematik. Siehe dazu Unni Langås: *Traumets betydning i norsk samtidsliteratur*. Bergen 2016. S. 73–92.

³⁵ Norw.: „Havet mumlar med munnen full av plast.“

Denn in der Primärrezeption von Bildøens Roman wird zwar vermerkt, dass sich die drei Wege des Romantitels auf die drei Kapitelelemente (der Staat, der Körper, das Exil) beziehen lassen, und auch, dass es sich dabei um drei verschiedene Versionen der Frauenfigur handele.³⁶ Solche Lesarten schließen aber nicht aus, dass man in dem Titel auch ein Spiel mit einem anderen literarischen Text und einer anderen Frauenfigur aus einer anderen Zeit vermuten könnte, auch diese Frau um die fünfzig, auch sie darüber reflektierend, was es bedeutet, ohne eigene Kinder zu altern, auch sie damit befasst, wie sie sich zu den patriarchalen Gesellschaftsstrukturen, die sie umgeben, am besten verhalten kann. Ich denke hier an Ingeborg Bachmanns Erzählung „Drei Wege zum See“ aus dem Erzählband *Simultan* (1973) und an deren Protagonistin Elisabeth Matri. Mit Bachmanns Werk hat sich Brit Bildøen früher explizit auseinandergesetzt, in ihrem Roman *Tvillingfeber* [*Zwillingfieber*] aus dem Jahr 1998, in dem sie die weibliche Hauptfigur Ina gemeinsam mit ihrem Großonkel Jakob darüber nachdenken lässt, welchen Sinn sie aus Bachmanns utopischen Vorstellungen gewinnen können.³⁷

Ähnlich intertextuelle Anspielungen gibt es in Bildøens *Tre vegar til havet* in großer Vielfalt. Die weibliche Protagonistin ist überhaupt dadurch relational und sozial eingebunden, dass sie sich immer wieder mit Literatur auseinandersetzt, auf Literatur Bezug nimmt. Ich habe anfangs darauf hingewiesen, wie es ihr über einen bestimmten Satz aus Joan Didions Memoiren möglich wurde, den Schrecken zu benennen, den „Horror“ (55) ihrer eigenen Lebenskrise. Bei der Reflexion über die Erzählbarkeit des Tages, an dem sie den Ablehnungsbrief bekommen hat, wird mit Textanfängen aus Dostojewskis *Verbrechen und Strafe* (1866) gespielt (vgl. 15). Als Übersetzerin arbeitet sie an einem Text des haitisch-kanadischen Schriftstellers Dany Laferrière, und Auszüge aus seinen Texten finden Eingang in den Roman. Sie gehören zur Übersetzungstätigkeit der Ich-Erzählerin, lassen sich aber gleichzeitig auf die übergeordnete Exilthematik des Romans beziehen in dem Sinne, dass auch hier das Exil als möglicher Neubeginn thematisiert wird (vgl. 42).

Brit Bildøen ist überhaupt eine Gegenwartsautorin, die ihr eigenes literarisches Schaffen durchgehend mit den Werken anderer Autoren und Autorinnen einrahmt, verknüpft und vernetzt, sei es durch vorangestellte Zitate, die

³⁶ Vgl. etwa Eirik Ingebrigtsen: „Iver og Raseri“. In: *Klassekampen*, 22.5.2019. <https://klassekampen.no/utgave/2019-05-22/iver-og-raseri> (4.1.2021).

³⁷ Vgl. Brit Bildøen: *Tvillingfeber*. Oslo 1998. S. 146f. Es handelt sich hier um eine Textstelle aus Bachmanns Essay „Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar“ aus dem Jahr 1959, die in dem Gespräch zwischen Onkel und Nichte aufgegriffen wird. Vgl. Ingeborg Bachmann: „Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar“. In: Dies: *Werke*. Bd. 4. Hg. v. Christine Koschel u. Inge von Weidenbaum. Frankfurt/M. 1976. S. 275–278.

als Motto funktionieren,³⁸ oder durch Verweise und Verbindungen wie die hier von mir genannten, die alle in die Fiktionshandlung ihres eigenen Textes integriert sind. Dies ist auch der Fall, wenn *Tre vegar til havet* auf die Ungeheuerlichkeiten der rumänischen Diktatur verweist, wie sie in Herta Müllers Roman *Der Fuchs war schon damals Jäger* (1993) dargestellt werden. Dieses Buch funktioniert nämlich als Anregung und Inspiration für die Protagonistin, wenn sie überlegt, wie sie sich an dem norwegischen Sachbearbeiter rächen kann (88). Wir haben es mit einer Erzählweise zu tun, die explizit andere literarische Texte einbezieht und dadurch die Literatur als kulturelle Ressource verwendet und hervorhebt.

Ein bisschen anders verhält es sich aber mit dem Romantitel – *Tre vegar til havet, Drei Wege zum Meer* –, einem übergeordneten paratextuellen Element, von dem aus man eine Verbindung zu Bachmanns Erzählung vermuten darf, obwohl kein direkter Bezug vorliegt. Die Ähnlichkeit der beiden Titel ist aber offensichtlich und lädt zu einer vergleichenden Lektüre ein. Die Österreicherin Elisabeth Matrei, die Protagonistin in Ingeborg Bachmanns „Drei Wege zum See“, heult zwar nicht vor Trauer und Wut, wie es Bildøens Protagonistin tut, sie verliert überhaupt selten die Fassung. Sie rächt sich nicht mit Schere und Messer und verliert auch nie wirklich ihre Hoffnung auf den richtigen Mann und die große Liebe. Es handelt sich um eine Karrierefrau aus den späten 1960er Jahren, die erfolgreich, anerkannt und dazu in der Lage ist, gesellschaftlich zu manövrieren. Doch die Erzählform, vor allem Bachmanns besondere Konstellation von Dialog, Bewusstseinsdarstellung und intertextuellen Anspielungen, lässt den Leser verstehen, dass ihre gesellschaftliche Anpassung auch einen hohen Preis hat. Kinder hat Elisabeth Matrei selbst keine. Dies wird auf ihr hektisches Berufs- und Beziehungsleben zurückgeführt, in dem es keinen Platz für ein Kind zu geben scheint, aber auch auf Elisabeths affektive Bindung an ihren sechzehn Jahre jüngeren Bruder Robert, der in ihren halbbewussten Vorstellungen und Erinnerungen sowohl als ihr Kind als auch als ihr Geliebter figuriert.³⁹

In der Bachmann-Forschung haben Monika Albrecht und Dirk Göttsche unter Verweis auf den amerikanischen Soziologen Richard Sennett dafür argumentiert, dass Bachmann mit ihrer Darstellung der zielbewussten und beruflich erfolgreichen Fotojournalistin Elisabeth Matrei in „Drei Wege zum See“ die „Tragödie eines flexiblen Menschen“ thematisiere, eines Menschen, der zwar den Anforderungen des demokratisch-pluralistischen Zeitalters an

³⁸ *Tre vegar til havet* wird zum Beispiel mit einem Zitat – „*Guard your humanity*“ (5; kursiv i. O.) – aus Sarah Bakewells *How to live or A life of Montaigne* (2010) eingeleitet.

³⁹ Vgl. Ingeborg Bachmann: „Drei Wege zum See“. In: Dies.: *Werke*. Bd. 2. Hg. v. Christine Koschel u. Inge von Weidenbaum. Frankfurt/M. 1976. S. 394–486, hier S. 394, 442f. u. 457.

räumliche, soziale und psychische Mobilität entspreche, innerlich aber damit „nicht zu Rande kommt und schwere seelische Verwundungen erleidet“.⁴⁰ In Bildøens Roman, der 45 Jahre später erschienen ist, erfahren wir dagegen, wie es mit jeder Flexibilität plötzlich aus sein kann. Die Hauptfigur hat schon die Fassung verloren, nach der Ablehnung des Adoptionsantrages und den darauffolgenden Kränkungen kann sie den Anforderungen und Erwartungen der sozialen Welt nicht mehr entsprechen. Rückblickend wird sie als eine Frau beschrieben, die von solcher Aggression geladen war, dass sie durchaus für Menschen Verständnis hat, die „öffentliche Ämter mit einer Axt im Gepäck aufsuchen“ (137).⁴¹

Wenn ich, ausgehend von der auffallenden Parallelität der beiden Titel, eine vergleichende Perspektive vorschlage und Bildøens Hauptfigur in diesem Zusammenhang als eine jüngere skandinavische Schwester von Elisabeth Matrei betrachte, geht es mir vor allem darum, wie beide Texte darauf bestehen, dass die Erfahrung des Alterns keineswegs als geschlechtsneutrale Angelegenheit zu behandeln sei. Bildøens norwegische Hauptfigur reflektiert darüber als Teil der Reproduktionsproblematik: „Männer können sich reproduzieren, bis sie alt und grau werden. Niemand scheint an älteren Vätern etwas Unnatürliches oder Ekelhaftes zu finden“ (38).⁴² Es geht hier um den kulturellen Blick auf den alternden Körper, auch er selbst wird als ungerecht wahrgenommen. Beide Texte thematisieren, wie man sich vor alternden Frauen eckelt, sie werden anders gesehen und beurteilt als alternde Männer. In Bachmanns Erzählung betrifft dies Frauen im gleichen Alter wie Elisabeth Matrei, also um die 50 herum, doch wird mehrmals betont, wie sie in Elisabeths Augen „anders alt“ „unförmig“ und „fett“ erscheinen.⁴³ Die alternde Frau bleibt hier ein negativ konnotierter Fremdkörper, von dem sich die Protagonistin offenbar abgrenzen muss, um sich selbst positiv zu definieren. Während ihr viel älterer Vater als weiser und schutzbedürftiger Alter beschrieben wird, ist die alternde Frau ihres eigenen Alters für Elisabeth Matrei vor allem eine formlose, dicke und lächerliche Gestalt. Das wirft ein besonderes Licht auf ihr eigenes Identitätsprojekt, denn Elisabeth selbst ist dünn, effizient und um Rationalität bemüht. Sie grenzt sich in vielfacher Hinsicht von der Natur ab, auch von dem eigenen Körper als Ort, wo ein neues Leben hätte anfangen können. Wenn sie in dem Klagenfurter Wandergebiet hinter ihrem Elternhaus versucht, die Wege zu finden, die zum See ihrer Kindheit führen, interessiert sie an der

⁴⁰ Monika Albrecht, Dirk Göttsche (Hg.): *Bachmann-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart 2002. S. 166.

⁴¹ Norw.: „Ho la på med ei ny forståing for dei som oppsøker offentlege kontor med øks.“

⁴² Norw.: „Menn kan produsere seg til dei blir gamle og grå. Det verka ikkje som nokon syntest det var unaturleg og ekkelt med eldre fedrar.“

⁴³ Bachmann: „Drei Wege zum See“, S. 404 u. 440.

Wanderung vor allem, wie lange sie im Vergleich zur angegebenen Wegzeit für die verschiedenen Strecken gebraucht hat, „wie lange sie unterwegs war, wie weit sie gekommen war und was sie sich noch vornehmen sollte“.⁴⁴

Die intertextuelle Anspielung durch den Titel sollte daher nicht dazu verleiten, die vielen ‚Texte im Text‘ als Wert an sich, als Selbstzweck zu interpretieren. Es handelt sich vielmehr um einen ‚Wink‘, der vor allem daran erinnert, wie Grundprobleme der menschlichen Existenz, wie das Altern, immer wieder in neuen historischen und sozialen Umgebungen bearbeitet werden müssen. Niemand beginnt voraussetzungslos, und der Titel von Bildøens Roman verweist darauf, wie hier neue Wege begangen werden, als Teil einer Auseinandersetzung mit der Gegenwart, aber auch mit Vorgängerinnen. Bildøen lässt ihre weibliche Protagonistin wüten und weiterlaufen, über die Identitäts- und Orientierungsmuster hinaus, die Elisabeth Matrei offenbar begrenzen. Denn das Exil der jüngeren dieser zwei Protagonistinnen liegt am Meer, und es kann gemeinsam mit anderen Lebewesen bewohnt werden. Hier werden, wie ich oben gezeigt habe, nach einer erschütternden Krisenerfahrung neue Beziehungen etabliert, und die Frau stellt beim Wandern fest, dass ihr Körper „keineswegs perfekt ist, aber er ist gesund, und er ist mein“ (63).⁴⁵ Von diesem Körper und von diesem Ort aus sieht sie sich selbst als eine, „die mehrere Leben“ gelebt hat, und stellt fest, dass sie ihr hiesiges, jetziges Leben „als das letzte betrachtet“ (107).⁴⁶ Sie stellt sich vor, wie sie „langsam in diese Landschaft hinein ausklingen [wird], immer weiter verweht, und dann am Ende weg. Wie schön es wäre, auf diese Weise zu verschwinden. Schmerzfrei, für alle“ (108).⁴⁷

⁴⁴ Ebd., S. 410.

⁴⁵ Norw.: „Han er ikkje perfekt på noko vis, men han er frisk og han er min.“

⁴⁶ Norw.: „Det er som om eg har levd fleire liv. Og det går opp for meg at eg ser på det livet eg lever no, som det siste.“

⁴⁷ Norw.: „[...] eg ser for meg at eg vil tone sakte ut i dette landskapet, bli meir og meir utviska og så borte til slutt. Så fint det ville vere å forsvinne på denne måten. Smertefritt, for alle.“

ALTER UND EGO BEI VIGDIS HJORTH

Beinahe alle Romane der norwegischen Autorin Vigdis Hjorth (*1959) untersuchen auf unterschiedliche Art und Weise die Frage der Wahrheit. Mit ihrem Buch *Arv og miljø [Bergljots Familie]* aus dem Jahr 2016 löste Hjorth eine große öffentliche Debatte in Norwegen aus,¹ die dazu führte, dass sich der Begriff „virkelighetslitteratur“² („Wirklichkeitsliteratur“) im norwegischen Feuilleton durchsetzte und fest etablierte. Auch in einigen ihrer jüngsten Romane, *Lærerinnens sang [Der Gesang der Lehrerin]* (2018)³, und zuletzt in *Er mor død [Ist Mutter tot]* (2020) greift Hjorth die Wahrheitsthematik auf und erweitert sie um die Aspekte Familie, Kunst, Authentizität und Verstellung. Diese beiden späteren Romane greifen Themen auf, die als Kommentare zur Debatte um die ‚Wirklichkeitsliteratur‘ betrachtet werden können. Die Romane entwickeln die Sujets sowohl der Debatte als auch des Romans *Arv og miljø* weiter, indem sie immer wieder Fragen nach der Wahrheit und deren Verhältnis zu

¹ Der Roman *Arv og Miljø* thematisiert einen Familienkonflikt, der durch einen Erbschaftsstreit und vor allem durch eine von der Erzählerin lange verdrängte Episode aus ihrer Kindheit ausgelöst wird. In dem Roman wird angedeutet, dass der gerade verstorbene Vater der Erzählerin diese in der Kindheit sexuell missbraucht habe. Die Schwester von Vigdis Hjorth, Helga Hjorth, debütierte 2017 mit dem Roman *Fri vilje [Freier Wille]*, in dem sie die Anklage der Schwester in Abrede stellt. Dieser Roman wurde im norwegischen Feuilleton als ‚Gegenroman‘ oder sogar als ‚Racheroman‘ beschrieben. Vgl. etwa Agnes Moxnes: „Romanen som familievåpen“. In: *NRK*, 9.8.2017. <https://www.nrk.no/sytring/romanen-som-familievåpen-1.13634611> (1.12.2021). Vigdis Hjorth nahm nicht an der großen Debatte teil, die ihrem Roman *Arv og Miljø* folgte. Laut Jussi Pedersens rechtswissenschaftlichem Aufsatz ist es Helga Hjorths Roman, der „die Anklage in die volle Öffentlichkeit bringt sowie *Arv og miljø* das Gepräge gibt, eine reale Anklage zu sein“ (Jussi Pedersen: „Hjorth-søstrenes romaner *Arv og miljø* og *Fri vilje* – romaner som normativ kilde i jussen“ In: *Kritisk juss*, 2, 2020. S. 114–124, hier S. 118. Norw.: „Og dermed er det paradoksalt nok Helga som bringer anklagen ut i full offentlighet, samt gir *Arv og miljø* preg av å være en reell anklage.“). Vgl. auch Ingunn Økland: „Vigdis Hjorths litterære metode“. In: *Aftenposten*, 29.9.2016, und Øystein Aldridge, Heidi Borud: „Vigdis Hjorth beskriver detaljer fra den virkelige farens begravelse i sin siste roman.“ In: *Aftenposten*, 28.9.2016, sowie Ane Farsethås: „Virkelighetslitteraturen trenger lesning, ikke definisjoner“. In: *Morgenbladet*, 23.9.2016. Farsethås bezieht sich hier u. a. auf Øklands Forderung nach Einlösung des Romanpakts.

² Vgl. etwa Farsethås: „Virkelighetslitteraturen“.

³ Von den drei Romanen ist bisher nur *Arv og miljø/Bergljots Familie* ins Deutsche übersetzt worden. Zitate aus norwegischen Texten sind im Folgenden von mir übersetzt, wenn nicht ausdrücklich anders ausgewiesen.

Kunst und Sprache aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten. Im Folgenden soll die Wahrheitsreflexion bei Hjorth insbesondere mit Blick auf die erzählerische Konstruktion von Alter und Ego in Bezug auf Perspektive, Sprache und künstlerische Darstellung analysiert werden. Anhand der Romane *Lærerinnens sang* und *Er mor død* soll gezeigt werden, dass die beiden Romane auf radikale Weise sowohl die Wahrheit suchen als auch die Komplexität der Wahrheitsfrage in Bezug auf das Leben und die Kunst offenlegen und dass das Erkenntnisbedürfnis eng mit dem Alter und dem Altern der Figuren verknüpft ist.

Die Protagonistin des Romans *Lærerinnens sang*, Lotte Bøk, ist Schauspiel- lehrerin an der Kunsthochschule in Oslo, wo sie engagiert Bertolt Brechts Dramen unterrichtet. Als Lotte Bøk von dem Kunststudenten Tage Bast gefragt wird, ob sie in seinem Examensfilm mitspielen wolle, drängen sich nach und nach einige Fragen auf: Ist es eigentlich möglich, in so einem Film authentisch zu sein? Ist es überhaupt möglich, im Leben authentisch zu sein und sich nicht zu ‚verstellen‘? Was passiert mit der Wirklichkeit, wenn sie auf ein anderes Medium, auf den Film – mithin auf ein Kunstwerk – übertragen wird? Wer hat das Recht, die Wahrheit, in diesem Fall, die Wahrheit über Lotte zu definieren? Beziehungsweise, inwiefern hat der Künstler das Recht, die Wahrheit über das Objekt zu definieren? Auf diese Weise werden Fragen aufgeworfen, die sowohl in der norwegischen Literatur insbesondere des letzten Jahrzehnts⁴ als auch in der Theorie zum autobiographischen Schreiben debattiert worden sind.

Die zu untersuchenden Romane Vigdis Hjorths gehen mit diesen Fragen auf immer neue Art und Weise um. Im Folgenden wird zunächst der Roman *Lærerinnens sang* im Zentrum stehen. Dabei soll untersucht werden, welche Problemkomplexe rund um die Teilnahme der Lehrerin an einem Filmprojekt reflektiert werden und wie der Roman mit diesen Fragen im Rekurs auf die Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins umgeht. Zweitens soll untersucht werden, wie diese und verwandte Fragen im Roman *Er mor død* verhandelt werden, in dem die Erzählerin die Künstlerin ist. Wie die Erzählerin über biographische Fakten in ihrem eigenen künstlerischen Schaffen reflektiert, und wie ihre Kunst die Familie auf zerstörerische Weise beeinflusst und spaltet, soll hier erforscht werden. Abschließend gilt es zu erörtern, wie die Topoi des Alters und des Alterns in den Romanen thematisiert werden und wie sie mit den Fragen nach Wahrheit in Verbindung stehen.

⁴ Startpunkt dieser Entwicklung war die Veröffentlichung von Karl Ove Knausgårds autobiographisch angelegtem sechsbändigem Opus magnum *Min Kamp* (2009–2011). Auch Romane von Autorinnen und Autoren wie Tomas Espedal, Linn Ullmann, Vigdis Hjorth, Nikolaj Frobenius und Hanne Ørstavik haben dazu beigetragen, dass in der norwegischen Öffentlichkeit immer wieder Ethik-Debatten aufkamen.

DIE WAHRHEIT UND DIE AUTOBIOGRAPHIK

Schon seit dem Frühwerk werden Vigdis Hjorths Romane in der Rezeption autobiographisch gedeutet. Zugleich thematisieren die Prosatexte unterschiedliche Aspekte der Wahrheit und des Strebens nach dem wahren Leben.⁵ Was bedeutet aber Wahrheit in dieser Hinsicht?

Hjorth bezieht sich in ihren Texten häufig auf Søren Kierkegaard und in den letzten Romanen auch auf Wittgenstein. In einem Essay zu Kierkegaards Wahrheitsbegriff formuliert Hjorth eigene Reflexionen zur autobiographischen Literatur und der Rezeption dieser Literatur:

[...] gerade heute, da so viele autobiographisch schreiben und sich Vorwürfen im Stil von „so war das nicht“ ausgesetzt sehen. Genau dann können wir uns bei Kierkegaards Wahrheitsbegriff anlehnen, wie Trond Berg Eriksen ihn auslegt: „Der Hauptgedanke der Autorschaft besteht darin, dass die Wahrheit etwas mit der leidenschaftlichen Wahl des Einzelnen zu tun hat, dass das Subjekt sich selbst in jeder gültigen Wahrheit investieren muss. Kierkegaard negiert Wissenschaft oder Objektivität nicht [...], aber er meint, dass der Grad an Aufrichtigkeit und Innerlichkeit dazu beiträgt, den Wert der Wahrheit zu bemessen“.⁶

Hjorth weist dabei auf eine andere Art der Wahrheit hin als diejenige, die „in persona“ vermittelt werden kann, nämlich „[j]ene, die nur Literatur vermitteln kann“.⁷ Kierkegaards Gedanken über Wahrheit erinnern somit an Johann Wolfgang von Goethes Ausspruch von der ‚höheren Wahrheit‘ der Autobiographie – eine Wahrheit jenseits der Wirklichkeit, auf die sich die autobiographische Wahrheit bezieht, wie Martina Wagner-Egelhaaf schreibt.⁸

⁵ Siehe auch Bernhardt Ellefsen: „Hun kan skrive sin egen revolusjon“. In: *Vagant*, 12.9.2014. <http://www.vagant.no/hun-kan-skriver-sin-egen-revolusjon-2/> (1.12.2021): „Durch Schreiben mit Ausgangspunkt in Erwartungen, Stereotypen und [Lebens]mustern, nähert sich Hjorth [...] ihrer größten literarischen Frage: Wie können wir ein wahrhaftigeres Leben führen, und was ist der Preis für diesen Versuch?“ (Norw.: „Ved å skrive med utgangspunkt i forventninger, stereotyper og mønstre, er det at Hjorth [...] nærmer seg sitt største litterære spørsmål: Hvordan kan vi leve et sannere liv, og hva er prisen for å forsøke?“) Vgl. auch Eivind Myklebust: „Syng, lærarinne“. In: *Klassekampen*, 22.9.2018.

⁶ Norw.: „[...] særlig i dag når så mange skriver selvbiografisk og blir møtt med bebreidelser à la ‚det var ikke slik det var‘. Da kan vi lene oss mot Kierkegaards sannhetsbegrep slik Trond Berg Eriksen utlegger det: ‚Hovedtanken i forfatterskapet er att sannheten har noe med den enkeltes lidenskapelige valg å gjøre, at subjektet må investere seg selv i enhver gyldig sannhet. Kierkegaard avviser ikke vitenskap eller objektivitet [...], men han mener at graden av oppriktighet og inderlighet bidrar til å bestemme sannhetens verdi“ (Vigdis Hjorth: „Ja og nei. Om ikke å forstå den man attrår: Søren Kierkegaard av den en gang forførende V. H.“. In: Dies.: *Fryd og fare. Essay om diktning og eksistens*. Oslo 2016. S. 133–152, hier S. 146).

⁷ Norw.: „Den bare litteratur kan formidle“ (ebd.).

⁸ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. Stuttgart 2005. S. 2f.

Roy Pascal erklärt die autobiographische Wahrheit folgendermaßen: Erst Fiktionalisierung, die etwa durch Voreingenommenheiten, Blindheit, Vergesslichkeit des Autobiographen entstehen, mache die Autobiographie auch zum Kunstwerk; erst diese „Unzulänglichkeiten“ verkörpern „die poetische im Gegensatz zur historischen Wahrheit“.⁹ In einem Essay Hjorths über „[d]ie Affinität und Ambivalenz der Gesellschaft zu ihren Künstlern“ heißt es über den Autor, dass er sich allen möglichen Erfahrungen und zerstörenden Experimenten aussetzt, „um neue Einsichten zu erlangen und über die Diskrepanz zwischen Leben und Sprache zu siegen.“¹⁰ Weiter schreibt Hjorth: „Die Kunst versucht nicht, juristische oder wissenschaftliche Wahrheiten zu etablieren. Der Künstler weiß, dass Fakten nicht das gleiche sind wie Wirklichkeit [...]“.¹¹

Im Folgenden soll vor allem erörtert werden, wie die Romane unterschiedliche Aspekte von Selbstdarstellung thematisieren, und weniger, inwiefern Vigdis Hjorths Romane als authentisch oder autobiographisch gelten können: Die Protagonistinnen der zu analysierenden Romane haben je verschiedene Namen. Auch handelt es sich durchweg um fiktionale Werke.¹² Einige Themen sind allerdings beiden Romanen gemein, wie beispielsweise die Reflexionen über Wahrheit und Kunst. Diese gelangen in Hjorths Werk primär in Form von thematischen Metonymien, Metaphern und metareflexiven Kommentaren zur Darstellung, was sich mit Ansgar Nünning's Betrachtung zum autobiographischen Schreiben verbinden lässt. Nünning zufolge zeichnet sich „die Praxis des autobiographischen Schreibens [...] zunehmend durch eine selbstreflexive Auseinandersetzung mit den Konventionen und Traditionen

⁹ Roy Pascal: „Die Autobiographie als Kunstform“. In: Günter Niggel (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt 1989. S. 148–157, hier S. 155.

¹⁰ Norw.: „for å få ny innsikt og vinne over diskrepansen mellom liv og språk“ (Vigdis Hjorth: „Ettertanke etter Handke“. In: Dies.: *Å tale og å tie. Essay om litteratur*. Oslo 2018. S. 49–70, hier S. 57). In dem Essay fragt Hjorth mit Blick auf die Debatte nach der Verleihung des norwegischen Ibsen-Preises an Peter Handke: „Was kann sich ein Künstler erlauben, wenn seine Tätigkeit, an der Grenze zwischen Literatur und Politik, anderen Menschen ein starkes Unbehagen verursacht? Nach gründlichem Überlegen ist meine Antwort: Das meiste.“ Norw.: „Hva kan en kunstner tillate seg når hennes virksomhet, i grenselandet mellom litteratur og politikk, påfører andre mennesker sterkt ubehag? Etter grundige overveielser er svaret mitt: Det meste“ (ebd., S. 59f.).

¹¹ Norw.: „Kunsten er ikke ute etter å etablere juridiske eller vitenskapelige sannheter. Kunstneren vet at fakta ikke er det samme som virkelighet“ (ebd., S. 63).

¹² Vgl. die Debatte nach der Erscheinung von *Arv og miljø*, der deutlich mehr (faktuale) Erfahrungen der Autorin enthält als die übrigen Texte Hjorths. Die Journalistin Ane Farsethås steht dem Begriff ‚virkelighetslitteratur‘, ‚Wirklichkeitslitteratur‘, kritisch gegenüber, weil er schwer zu übersetzen ist und oft für die ethisch problematische Seite von Romanen veranschlagt wird. Vgl. Ane Farsethås: „Når norsk litteratur skal eksporteres til Frankfurt, bør vi gi begrepet ‚virkelighetslitteratur‘ utreiseforbud, skriver Ane Farsethås“. In: *Morgenbladet*, 24.5.2019.

der eigenen Gattung“ aus.¹³ Wie sich ein wiederholtes Reflektieren der künstlerischen Selbstdarstellung in Hjorths Romanen lesen lässt, wird im Folgenden zu zeigen sein.

DAS RICHTIGE LEBEN ALS JUNGE ALTE

Der Zweifel an einer Möglichkeit von Authentizität wird schon am Anfang von *Lærerinnens sang* in der Beschreibung der Hauptfigur durch eine für Hjorth typische, subtil-selbstironische Doppeldeutigkeit gestreut: Eine Frau fortgeschrittenen Alters tritt mit Latzhose auf – die Erzählerin wirft hier ein, dass „manche vielleicht behaupten würden“, ein solches Kleidungsstück „sei mutig, wenn nicht gar übermütig zu tragen für eine Frau von 57 Jahren“,¹⁴ es erinnere an eine Hose, die Meryl Streep im Film *Mamma Mia!* getragen habe (LS, 9). Die Art und Weise, wie Lotte Bøk beschrieben wird, wie sie selbstzufrieden mit den modischen, jugendlich anmutenden Kleidern und leichten Gangs die Straße hinunterbummelt, deutet auf eine Frau mit hohem Selbstvertrauen hin, die sich selbst von außen betrachtet, wie durch eine fiktive Kameralinse, die nur die Oberfläche einfängt. Die Betrachtung von außen wird von der distanzierten Erzählerinstanz verstärkt: „Wir folgen der 57-jährigen Lotte Bøk in ihrer Latzhose auf ihrem Weg die Straße Blåmannngate hinunter.“¹⁵ (LS, 10) Sie erweckt den Eindruck, als sei ihr auch wichtig, wie sie betrachtet wird, wie sie von der Umgebung *gesehen* und verstanden wird, nämlich scheinbar als (für ihr Alter) jung und modern.

Lotte Bøk ist eine zeittypische Akademikerin, die allein in einem kleinen, gemütlichen und zentral gelegenen Häuschen in Oslo wohnt. Sie ist eine beliebte Lehrerin, politisch engagiert, und es ist ihr wichtig, dass ihr linksmoderates Engagement und ihre ‚Correctness‘ als solche von der Umgebung wahrgenommen werden. In der Freizeit betätigt sie sich aktiv im Verein für Nutzpflanzen und sammelt diese je nach Jahreszeit im Wald. Abends sitzt sie oft am Kamin und trinkt ein Glas Wein. Die Beschreibung von Lotte Bøk bietet eine typisch Hjorthsche Analyse der norwegischen Gegenwart(sgesellschaft) innerhalb der akademischen Sphäre der politisch links orientierten Generation 50+, mit einer charak-

¹³ Ansgar Nünning: „Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autobiographien“. In: Christoph Parry, Edgar Platen (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 2: *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München 2007. S. 269–292, hier S. 269.

¹⁴ Norw.: „[...] et plagg noen kanskje ville meine var (over)modig å bære av en kvinne på 57 år.“ Vigdis Hjorths Romane *Lærerinnens sang* (LS) und *Er mor død* (Emd) werden im Folgenden unter Angabe der jeweiligen Siglen und mit Seitenzahlen im Fließtext nachgewiesen. Gemeint sind die folgenden Ausgaben: Vigdis Hjorth: *Lærerinnens sang*. Oslo 2019 [2018], bzw. Vigdis Hjorth: *Er mor død*. Oslo 2020.

¹⁵ Norw.: „Vi følger den 57 år gamle Lotte Bøk i sin snekkerbukse på vei ned Blåmannngata.“

teristischen Selbstzufriedenheit und einem hohen Lebensstandard. Die Darstellung reflektiert damit auch gleich ein Bild des Alter(n)s, so wie es im Roman insgesamt (und wie auch im Roman *Er mor død*) thematisiert wird: Das Alter(n) der Protagonistin hängt zumindest indirekt mit den kommenden dramatischen Ereignissen zusammen, die Lotte Bøk am Ende einerseits als eine ‚unwürdige Greisin‘ erscheinen lassen,¹⁶ andererseits eine Art Midlife-Crisis beschreiben¹⁷.

Dass das Bild des guten, glücklichen und korrekten Lebens Lotte Bøks sich dramatisch ändern wird, lässt sich allerdings nicht nur an der Idylle am Anfang des Romans ablesen, sondern wird auch explizit angekündigt: „Am zehnten April 2016 ging Lotte Bøk [...] zu ihrer Arbeit [...], ohne eine Vorstellung davon zu haben, wie ihr Leben sich im Laufe der nächsten Wochen ändern würde.“¹⁸ (LS, 9) Die Handlung des Romans steuert direkt auf einen für Lotte unangenehmen Perspektivenwechsel zu. Der Wechsel kommt, als ein junger Kunststudent die Lehrerin zu seinem Projekt einlädt. Die These des Studenten Tage Bast besagt, dass es einen Zusammenhang zwischen Leben und Unterricht gebe. Um diese These zu untersuchen, möchte er Lotte und einige andere LehrerInnen sowohl zu Hause als auch im Seminarraum filmen. Lotte steht diesem Projekt ambivalent gegenüber, sie ist ebenso hoffnungsvoll wie skeptisch, sagt aber schließlich zu.

DIE HASEN-ENTE UND DIE PERSPEKTIVEN

Unterwegs beim Filmen und auch in den Gesprächen zwischen Tage Bast und Lotte Bøk wird die Wahrheits- und Authentizitätsfrage in ihren verschiedenen Facetten thematisiert. Dabei ist, als Bezug auf Wittgenstein, unter anderem die ‚Hasen-Ente‘ von Bedeutung. Im Wald und am Fluss beobachten Tage und Lotte Tiere, einmal einen Hasen, einmal eine Ente, jeweils mit einem verletzten Fuß. Der hinkende Hase taucht zuerst im Wald auf. Später, am Fluss, tritt eine Ente in Erscheinung, was bei Lotte zu Verwirrung führt:

¹⁶ Vgl. Brechts „Unwürdige Greisin“, die als alte Frau ein egoistisches, aber freies Leben führt – was Miriam Haller in der Tradition des Altersspotts verortet. Hallers These ist allerdings, dass sich in der Gegenwartsliteratur vielfältigere und immer neue Alter(n)s-konstrukte finden. Miriam Haller: „Unwürdige Greisinnen“. ‚Ageing trouble‘ im literarischen Text“. In: Heike Hartung (Hg.): *Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s*. Bielefeld 2005. S. 45–64, hier S. 47.

¹⁷ Maria Seidler: *Figurenmodelle des Alters in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen 2010. S. 119. Seidler verweist auf Margaret Morganroth Gulletts Konzept der *midlife novel*, das *midlife decline* vom Begriff *midlife progress* unterscheidet, plädiert aber für eine differenziertere Sichtweise von literarischen Beschreibungen des Alter(n)s.

¹⁸ Norw.: „Den tiende april 2016 gikk Lotte Bøk [...] til sin arbeidsplass [...], uten en anelse om hvordan hennes liv skulle komme til å endre seg i løpet av de nærmeste ukene.“

[Die Enten] kamen sofort angeschwommen, und einige der eifrigsten watschelten das Ufer hoch zu ihr hin, um sich Brotkrumen zu sichern, und unter diesen war eine mit einem kaputten Bein, einem Schwimmfuß, den die Ente hinter dem anderen mit herschleppte im spärlichen Gras, so dass sie hinken musste und zu spät kommen würde: ‚der Hase!‘¹⁹ (LS, 69)

Die Figur des Hasen wird aufgrund seines Hinkens plötzlich zu einem Kippbild und mit der Ente austauschbar.²⁰ Vom Kontext und von der jeweiligen Perspektive bedingt sehen die Dinge anders aus, wie bei Wittgensteins Bild des Hasen-Enten-Kopfes, bei dem der Entenkopf, aus einem anderen Winkel betrachtet, zum Hasenkopf wird: Wittgenstein zufolge geht das Verstehen dem Sehen voraus.²¹ Ähnliche Drehungen der Perspektive finden unter anderem in der schriftlichen Kommunikation zwischen Student und Dozentin statt: Auf Tages Vorschlag hin, ein neues Arbeitstreffen (norw. *økt*) zu vereinbaren, liest Lotte, während ihr „das Blut zu Kopf steigt“²² (LS, 33), die SMS zunächst als Einladung auf ein Bier (norw. *øl*).

Die Wittgenstein-Bezüge sind wiederum als Anspielungen auf Probleme der Perspektive in der Kunst sowie auf die Darstellung von wirklichen Personen, hier Lotte Bøk, zu verstehen. Sie ist bereits skeptisch gegenüber dem Film und seiner Perspektive – und aufgrund „des Unbehagens“, das Tage ihr bereitet, irritiert, „da sie nur teilnahm, um ihm zu helfen.“²³ (LS, 52) Das Unbehagen äußert sich als überhöhtes Selbstbewusstsein mit beinahe paranoiden Zügen und ständigem Grübeln über Authentizität und Verstellung, sodass ihr eigenes Wirklichkeitsbild bald Gefahr läuft, in sein Gegenteil umzukippen: Tage schlägt vor, dass sich der Hase vielleicht verstelle,²⁴ womit er auf die Täuschungsfähigkeit aller Kreaturen abzielt. Lotte lehnt dies jedoch ab, da sie

¹⁹ Norw.: „De kom straks svømmende, og noen av de ivrigste vagget opp på bredden mot henne for å sikre seg smuler, og blant dem en med ødelagt fot, en svømmefot som hang slepende etter den i det sparsomme gresset så den måtte hinke og ville komme for sent: haren!“

²⁰ Vgl. Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen I. Philosophical Investigations I.* Oxford 1968. S. 193–229, hier S. 194f.

²¹ Die Ente und der Hase werden im Roman zu Symbolen dafür, dass das Sehen und das Verständnis immer vom Kontext und von der jeweiligen Perspektive bedingt ist. Auf diese Weise entsteht ein kompliziertes Verhältnis zwischen der Wahrnehmung und den Perspektiven und zwischen Sprache und Wirklichkeit. Vgl. hierzu auch Wittgenstein Überlegung: „Ich schau auf ein Tier; man fragt mich: ‚Was siehst du?‘ Ich antworte: ‚Einen Hasen.‘ – Ich sehe eine Landschaft; plötzlich läuft ein Hase vorbei. Ich rufe aus ‚Ein Hase!‘ [...] Beides, die Meldung und der Ausruf, ist ein Ausdruck der Wahrnehmung und des Seherlebnisses“ (ebd, S. 197). Die Hasen-Enten-Figur ist ein Beispiel dafür, dass wir die Dinge so sehen, wie wir sie deuten.

²² Norw.: „Blodet steg henne til hodet“.

²³ Norw.: „Hun ble irritert på ham in absentia for at han påførte henne ubehag når hun bare deltok for å hjelpe ham.“

²⁴ Norw.: „Kanskje den bare gjør seg til?“ (LS, 50)

Verstellung für eine rein menschliche Kunst hält.²⁵ Tages Kommentar zur Verstellung verunsichert sie gleichzeitig: Beschuldigt er sie etwa, „die Kunst des Sich-Verstellens“²⁶ (LS, 52) selbst zu betreiben? „Und außerdem: War es überhaupt möglich, in dem Rahmen, in den Tage Bast sie hineinzwang, als wahr und unverstellt dazustehen?“²⁷ (LS, 52) Dabei bleibt die Frage nach der Möglichkeit des Nicht-Verstellens oder der Authentizität aktuell, wie ein späteres Gespräch zwischen den beiden belegt:

Du meinst also, dass auch die Bäume sich verstellen?, fragte sie.

Würde mich nicht wundern, sagte er.

Und die Steine?

Warum nicht?

Weil, dachte sie, aber sie sagte es nicht: weil Sprache und Verstellung zusammenhängen.²⁸ (LS, 144)

Erstens bezieht Lotte damit das Wort ‚Verstellung‘ auf die Frage nach Authentizität und auf ihre eigene Rolle in Tages Film: Authentizität ist innerhalb des Films unmöglich, was sich auf die autobiographische Wahrheit übertragen lässt, als eine Wahrheit jenseits der Wirklichkeit, die also mit der außerliterarischen Wirklichkeit nicht übereinstimmt.

Zweitens hängt die Frage nach Verstellung eng mit dem Thema Sprache zusammen: Lotte interessiert sich insbesondere für die Möglichkeiten der Sprache und der Schrift. Auch wird die Fähigkeit Lottes, sich schriftlich auszudrücken, mehrmals thematisiert, beispielsweise als sie sowohl ihrer eigenen Tochter bei Beziehungsproblemen als auch der Kollegin Laila May bei einer unangenehmen Situation am Arbeitsplatz Schreibhilfe leistet:

[Die E-Mail] war nur anderthalb Seiten lang, und Lotte fing guten Mutes an, korrigierte viele unglückliche Formulierungen, die falsch verstanden werden könnten, und schrieb auch einige der Vorgänge, die Laila May beschrieb, um, so dass der Rektor ihre schwierige Situation besser würde verstehen können.²⁹ (LS, 53)

²⁵ Norw.: „Fordi å gjøre seg til er en menneskelig kunst, sa hun [...]“ (LS, 51)

²⁶ Norw.: „at det var forstillelsens kunst Lotte bedrev?“

²⁷ Norw.: „Og forresten: Var det mulig å fremstå sann og uforstilt i den settingen Tage Bast tvang henne inn i?“

²⁸ Norw.: „Så du mener trærne gjør seg til også? sa hun. / Skulle ikke forundre meg, sa han. / Og steinene? / Hvorfor ikke? / Fordi, tenkte hun, men sa det ikke, at språk og forstillelse henger sammen.“

²⁹ Norw.: „Den var bare på halvannen side, og Lotte gikk trossig i gang, rettet opp en del uheldige formuleringer som kunne misforstås, og omskrev også noen av opptrinnene Laila May beskrev, slik at rektor bedre skulle forstå hvilken vanskelig situasjon hun befant seg i.“

Durch sprachliche Drehungen der Perspektive stellen die Szenen Beispiele dafür dar, wie die Perspektive bzw. die Wirklichkeitsauffassung durch Sprache und Schrift geformt werden kann. Lottes auffällige Selbstzufriedenheit in Bezug auf ihr eigenes Sprachvermögen erscheint dabei als merkwürdig, weil ihre sonstigen Reflexionen über den Konnex von Sprache und Verstellung hier völlig fehlen.³⁰

Einen ebenfalls merkwürdig erscheinenden Versuch der Ausweitung der Perspektive unternimmt Lotte wiederum vor Tages Hausbesuch. Trotz des Versuchs, die eigene Privatsphäre zu schützen, lässt sich Lotte dazu überreden, sich im eigenen Haus filmen zu lassen. Als mentale Vorbereitung versucht sie, das eigene Heim mit einem fremden Blick von außen zu sehen, „als ob es ein unbekanntes Haus wäre“³¹ (LS, 71). Mit dem offensichtlichen Verweis auf Freuds Theorie vom ‚Herrn im eigenen Haus‘ – dass das Ich eben nicht Herr im eigenen Hause, sondern dem Triebleben und dem eigenen Unbewussten unterworfen sei³² – erscheint die Szene als Versuch, das Haus und damit sich selbst aus einer anderen Perspektive zu betrachten, mit der Absicht, Tage und dem Film zuzuvorkommen und die Kontrolle über die Situation zu behalten: „Könnte sie in ihr eigenes Haus gehen mit einem annähernd neutralen Blick, so neutral wie es ihr möglich wäre, und dazu mit einer aufrichtigen und *reifen* Neugier für das, was sie dann sähe?“³³ (LS, 71; kursiv i. O.) Lotte erkennt letztendlich die Unmöglichkeit, etwas neutral und von außen zu betrachten, womit ihr Versuch gescheitert ist: Die Dinge können „nur vom Blickwinkel eines anderen, vom Ort eines anderen Auges gesehen werden.“³⁴ (LS, 74)

³⁰ Vgl. auch: „Litteratur er verbale nødveier, ofte av villeste sort, som menneskene benytter seg av for å redusere, temme, fornekte eller ta inn over seg det som i seg selv er det rene vanvidd, nemlig det fundamentale misforholdet mellom språk og virkelighet.“ Dt.: „Literatur sind verbale Notwege, oft verrücktester Art, welche die Menschen benutzen, um das zu reduzieren, zu zähmen, zu verleugnen oder zu begreifen, was an sich der reine Wahnsinn ist, nämlich das grundlegende Missverhältnis zwischen Sprache und Wirklichkeit.“ (Hjorth: „Ettertanke etter Handke“, S. 55)

³¹ Norw.: „[...] som om det var et ukjent hus hun gikk inn i“.

³² Vgl. Sigmund Freud: „Aber die beiden Aufklärungen, daß das Triebleben der Sexualität in uns nicht voll zu bändigen ist, und daß die seelischen Vorgänge an sich unbewußt sind und nur durch eine unvollständige und unzuverlässige Wahrnehmung dem Ich zugänglich und ihm unterworfen werden, kommen der Behauptung gleich, daß das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus.“ (Sigmund Freud: „Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse.“ In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*. V, 1917. S. 1–7, hier S. 6f. https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/imago1917_1919/0011 (1.12.2020))

³³ Norw.: „Kunne hun gå inn i sitt eget hjem med et tilnærmet nøytralt blikk, så nøytralt som hun klarte, og i tillegg med en oppriktig og *moden* nysgjerrighet for å se hva hun så da?“

³⁴ Norw.: „Det kunne bare ses fra en annens, et annet øyes sted.“

Dass Lotte sich in der Sprache verliert, wird auch klar, als sie erkennt, dass die Treffen mit Tage Bast einen großen Teil ihrer „Gedankenwelt“³⁵ (LS, 122f.) einnehmen, und sie beginnt über diesen Begriff zu reflektieren: „Es war eine plötzlich überwältigend unbequeme Einsicht, die dem Wort Gedankenwelt folgte. [...] Ein schönes Wort, wenn auch nicht ganz zutreffend? Aber viele Worte trafen nicht zu, wenn man sie streng betrachtete [...].“³⁶ (LS, 122f.) Durch diese Reflexion gelangt sie zu der unbequemen Einsicht, dass das Filmprojekt ihre eigene ‚Gedankenwelt‘ ausfüllt und gegen ihren Willen für sie zu einer persönlichen Angelegenheit von großer Wichtigkeit geworden ist (vgl. LS, 123). Lotte scheint in ihrer eigenen Sprache gefangen zu sein, und die Möglichkeiten, durch einen Film den Zusammenhang von Lottes Leben und ihrem Unterricht wahrhaft, oder wenigstens aus ihrer Perspektive, zu zeigen, sind somit wenig aussichtsreich.

ERKENNTNIS VS. LEBENSLÜGE

Lotte hält Tages Film für wichtig, allerdings hegt sie eine zunehmende Skepsis gegenüber Tage Bast als Regisseur und gegenüber der Möglichkeit der Authentizität beim Filmen. Einerseits kommt sie, wie oben herausgearbeitet, zu dem Schluss, dass Objektivität in der Kunst unmöglich ist, dass das Ergebnis – die Darstellung – aus der Perspektive der Kameralinse bzw. des Erzählers resultiert: „Aber was sollte das heißen, etwas *von außen* zu betrachten? War das überhaupt möglich? Es gab kein neutrales ‚von außen‘.“³⁷ (LS, 74; kursiv i. O.)

Andererseits ist die idealistische und wahrheitssuchende Lehrerin Tage Basts Projekt gegenüber aufgeschlossen: „Sie würde offen und abwartend demgegenüber sein, das vielleicht wahr war, aus Prinzip.“³⁸ (LS, 75) Lotte Bøk glaubt trotz ihrer Zweifel dennoch an die Möglichkeiten der Kunst, Wahrheit zum Vorschein kommen zu lassen, vielleicht vor allem deshalb, weil sie sich erhofft, dass sie durch den Film eine Erkenntnis über sich selbst erlangen könnte. Aber auch gegenüber der erhofften Wahrheit über sich selbst, die der Film zeigen könnte, ist sie höchst ambivalent. Sie begegnet dem Filmprozess

³⁵ Norw.: „tankeverden“.

³⁶ Norw.: „Det var en plutselig overveldende ubehagelig innsikt som fulgte med ordet tankeverden. [...] Et fint ord, om kanskje ikke helt dekkende? Men mange ord var ikke dekkende, hvis man betraktet dem strengt [...]“

³⁷ Norw.: „Men kva vill det si å se noe *utenfra*? Var det i det hele tatt mulig? Det fantes ikke noe nøytralt *utenfra*.“

³⁸ Norw.: „Hun ville være åpen og avventende overfor det som kanskje var sant, av prinsipp.“

einerseits mit der Angst vor der Entlarvung einer „Lebenslüge“³⁹, andererseits mit einem selbstaufgelegten Erkenntniszwang:

[...] [S]ie fürchtete, dass sie etwas über sich selbst verstehen würde, das Folgen haben musste. Dass ihre Selbsteinbildungen entlarvt werden mussten, nicht für andere, sondern für sie selbst. Und allein schon, dass sie dies fürchtete, war eine Art Beweis für die Existenz der Selbsteinbildungen. Worin bestanden sie? Das musste sie ja herausfinden, wenn sie sich als einen anständigen Menschen im Prozess einer fortwährenden persönlichen Weiterentwicklung ansah, und vielleicht war dies eine *goldene* Möglichkeit. Sie musste versuchen, es so zu betrachten. Weil die Wahrheit, mit der man fürchtet, konfrontiert zu werden, diejenige ist, mit der es besonders wichtig ist, konfrontiert zu werden. Aber dachte sie wirklich, dass Tage Bast etwas Wahres und für sie Unbekanntes aufzeigen konnte? Vielleicht nicht bewusst, vielleicht sah sie selbst nicht dieses Wahre, das sie fürchtete, vielleicht würden andere das auch nicht sehen, aber *sie* würde es sehen? Sie hatte ihr ganzes Leben mit dem Theater, mit dem Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit, Verstellung und Wahrheit beschäftigt, und jetzt hatte ein Student es geschafft, sie lahmzulegen. Das musste aber sein, weil sie an einem Punkt angekommen war, wo sie außer Kraft gesetzt werden wollte, weil sie in einer Situation war, in der sie von der Kante gestoßen werden wollte.⁴⁰ (LS, 79f.; kursiv i. O.)

Die Lebenslüge im Sinne Ibsens⁴¹ besteht in erster Linie darin, dass die Intelligenz oder die Moral, die der Mensch zu besitzen glaubt, nicht mit der Realität übereinstimmt. Lotte ist an ‚einem Punkt‘ des Lebens angelangt, hat mit anderen Worten ein Alter erreicht, in dem sie bereit ist, die Angst einer Entlar-

³⁹ Die Lebenslüge stellt ein zentrales Motiv in der norwegischen Literatur seit Ibsen dar. Vgl. Henrik Ibsen: *Vildanden*. In: Ders.: *Samlede verker. Bd. 3: 1877–1899*. Oslo 2005. S. 191–244, hier S. 236: „Tar De livsløgnen fra et gennemsnitsmenneske, så tar De lykken fra ham med det samme.“ Dt.: „Nehmen Sie einem Durchschnittsmenschen die Lebenslüge, so nehmen Sie ihm augenblicklich das Glück.“

⁴⁰ Norw.: „[...] hun fryktet at hun skulle forstå noe om seg selv som ville måtte få konsekvenser. At hennes selvinnbilninger skulle avsløres, ikke for andre, men for henne selv. Og bare det at hun fryktet dette, var et slags bevis på selvinnbilningenes eksistens. Hva besto de i? Det måtte hun jo, hvis hun regnet seg for et anstendig menneske i utvikling, finne ut av, og kanskje dette var en *gyllen* mulighet. Hun måtte prøve å tenke på det sånn. Fordi den sannhet du er redd for å bli konfrontert med, er det særlig viktig at du blir konfrontert med. Men trodde hun virkelig at Tage Bast kunne vise fram noe sant og for henne ukjent? Kanskje ikke bevisst, kanskje han ikke selv så dette sanne hun fryktet, kanskje andre heller ikke ville se det, men *hun* ville se det? Hun hadde arbeidet med teater, forholdet mellom kunst og virkelighet, forstillelse og sannhet hele sitt liv, og nå hadde en student lyktes i å sette henne ut. Men det måtte være fordi hun var kommet et sted hvor hun ville bli satt ut, fordi hun var i en situasjon hvor hun ville bli dyttet over kanten.“

⁴¹ Vgl. Ibsen: *Vildanden*, S. 236.

vung in Kauf zu nehmen. Zugleich ist es die Situation des Gefilmtwerdens an sich, die zur Hingabe gegenüber dem Projekt führt. Zentral in dieser Situation, in der sie ‚von der Kante gestoßen werden wollte‘, ist offenbar die Spannung zwischen der ‚jungen Alten‘ und dem Studenten.

DER FILM UND DIE ETHISCHE VERANTWORTUNG DES KÜNSTLERS GEGENÜBER DEM OBJEKT (UND VICE VERSA)

Der fertige Film zeigt dann allerdings eine für Lotte ‚unerträgliche‘ (vgl. LS, 172) Wirklichkeit: Sie wird als eine tragikomische und verwirrte Figur dargestellt, die ihre eigenen Studenten erschreckt. Diese Darstellung löst bei Lotte eine tiefe Krise in Bezug auf ihr Selbstbild aus. Hierdurch erscheint Lotte als bedauernswert und Tage Bast als zynisch, da er seine Position als Künstler ausnutzt, um die Kameralinse auf die von ihm gewünschte Darstellung des Zusammenhangs zwischen Lottes Leben und ihrer Lehrtätigkeit zu verengen.⁴² Hier lässt sich somit eine Parallele zur Debatte über die ‚Wirklichkeitsliteratur‘ und zur ethischen Seite des Umgangs mit wirklichen Personen in der Kunst erkennen. Die negative Art und Weise, auf die Lotte im Film dargestellt wird, als eine alternde, teils lächerliche Frau, lässt sich dadurch als gezielte Devaluation der (alternden) Frau sehen.⁴³

Andererseits ist die Beschreibung des Films im Text deutlich von Lottes subjektiver Perspektive gefärbt. Die Zuschauerin Lotte nimmt die Dozentin Lotte im Film als eine Art Parodie wahr: sie findet, dass ihre eigene Stimme „furchtbar“ und „so grell in ihrer gleichsam moralischen Überheblichkeit, ihrem Besserwissentum“ (LS, 172) klingt, dass sie „unaufhörlich predigte wie eine verdammte Mutter Courage“, ihre Worte wiederholend „wie von einem Predigtstuhl“ (LS, 169).⁴⁴

Da die Filmvorführung über Lottes subjektiven Blick vermittelt wird, ist es letztendlich nicht möglich zu wissen, wie das übrige Publikum den Film rezipiert – allerdings mündet die Filmpremiere in eine Zeitungsüberschrift über den vermeintlich schrecklichen Unterricht an der Kunsthochschule. Der Hase und die Ente spielen dabei auch im Film wichtige Rollen und symbolisieren gerade die Perspektive, dass der Film aus unterschiedlichen Blickwinkeln und

⁴² Vgl. auch Eivind Myklebust: „Syng, lærarinne“. In: *Klassekampen*, 22.9.2018.

⁴³ Vgl. z. B. Anne Birgitte Rønning: „Kunst, kjønn og estetisk vurdering“. In: *Tidsskrift for kjønnsforskning*. 1, 2012. S. 3–17, über das Spannungsfeld zwischen Kunst und Geschlecht in der Öffentlichkeit.

⁴⁴ Norw.: „den forferdelige stemmen“, „stemmen lød så grell i sin liksom moralske overlegenhet, i sin besserwisserhet“, „hadde fortsatt å messe, fortsatt og fortsatt som en jævla Mutter Courage“, „som fra en prekestol“.

abhängig von Assoziationen und individuellem Hintergrund anders verstanden werden kann. Auch wenn Lotte das Symbol der ‚Hasen-Ente‘ versteht – Tage wolle zeigen, „dass, das, was wir sehen, auf den Kontext ankommt“⁴⁵ (LS, 168) – beweist ihre Reaktion, dass sie selbst die Botschaft nicht umsetzen kann. Dabei helfen auch nicht Tages Worte nach dem Film: „Du selbst entscheidest, wie du es sehen willst“, die Lotte sprachkritisch als eine bloße „Sprechart“ begreift.⁴⁶ (LS, 176; kursiv i. O.)

Im Essay „Ettertanke etter Handke“ [„Betrachtungen über Handke“] fragt Hjorth nach einer Mitverantwortung der Gesellschaft für die Deutung eines literarischen Werks, da die Gesellschaft der Autorin unverhältnismäßig große Autorität gebe, alles zu schreiben, was sie wolle, jedoch mit einer Erwartung, dass Künstler immer auf der Seite der ‚Guten‘ in der Gesellschaft stehen sollen, „gleichzeitig aber als [Gesellschaft, G. S.] eine Neigung zu einer vereinfachten Lesart hat“.⁴⁷ In Anbetracht dessen, dass Lotte selbst Tage die Verantwortung übertragen hat, einen Kunstfilm über sie zu drehen, kann die Frage aufkommen, ob nicht Lottes Reaktion, den Film völlig auf sich selbst zu beziehen, ohne den künstlerischen Aspekt des Filmes zu berücksichtigen, als eine begrenzte Kunstauffassung zu betrachten ist. Insofern kann Lottes Gleichstellung von Kunst und Wirklichkeit auch als Kommentar zur norwegischen Debatte in den Medien nach dem Erscheinen des Romans *Arv og Miljø* betrachtet werden. Zweitens kann in Anbetracht von Hjorths Essay über Handke die Frage gestellt werden, ob Lotte zu hohe moralische Erwartungen an Tage Bast hatte.

Lotte betrachtet den Film, als ob er die Wahrheit über sie präsentiere, und diese Einsicht zerstört ihr Selbstbild:

Die Botschaft stand sonnenklar, wenn auch bildhaft formuliert, und vielleicht deshalb noch deutlicher für sie und für alle anderen im Raum. Und sie verstand, dass das Unbequeme, das sie der Kunsthochschule als Institution zugeschrieben hatte, eigentlich ihre eigenen Qualen darüber waren, dass sie den Unterricht nicht beherrschte, dass ihre Sprache tot war, wie von allem Wirklichen losgerissen.⁴⁸ (LS, 170)

⁴⁵ Norw.: „at det vi ser, kommer an på konteksten“, „talemåte“.

⁴⁶ Norw.: „Du velger selv hvordan du vil se det.“

⁴⁷ Hjorth: „Ettertanke etter Handke“, S. 65. Norw.: „samtidig som det [samfunnet, G. S.] har en tilbøyelighet til å lese henne forenklet“.

⁴⁸ Norw.: „Budskapet sto soleklart om enn billedlig formulert, og kanskje derfor enda klarere for henne og for alle de andre i rommet. Og hun forsto at det ubehaget hun hadde tillagt Kunsthogskolen som institusjon, egentlig var hennes eget ubehag over ikke å mestre sin undervisning, at språket hennes var dødt, liksom løsrevet fra alt virkelig.“

Die Feststellung, dass ‚ihre Sprache tot‘ sei, stimmt wiederum mit Lottes früherer Beobachtung überein, dass die Kamera ihre Sprache beeinflusse: „Hat er nicht verstanden, was die Kamera mit ihrer Sprache machte, oder hat er es verstanden und wollte sie deshalb filmen?“⁴⁹ (LS, 109) Dies ist ein Hinweis auf Lottes Verunsicherung durch die Begegnung mit der Kamera und in ihrer Grenzsituation zwischen der Kunst und der Wirklichkeit.

Ihre früheren Auffassungen über sich selbst, sie sei „eine Frau der Sprache“⁵⁰ (LS, 10) und eine gute und beliebte Lehrerin, kippen mit dem Film in das Gegenteil um: Sie wird eine ‚Hasen-Ente‘. Lottes Deutung des Films führt dazu, dass sie sofort und monatelang untertaucht, genauer, auf einer griechischen Insel Zuflucht sucht, um Buße zu tun, indem sie Schuhe für Flüchtlinge sortiert und ein asketisches Leben führt – während sich Tage, der für den Film mehrere Preise gewinnt, im Glanz seines Erfolgs sonnen kann. Wie der Film letztlich genau zu verstehen ist und wer am Ende ‚recht hat‘, bleibt unklar. Aber deutlich wird, dass er sich aus unterschiedlichen Perspektiven sehen und deuten lässt.

Lærerinnens sang lässt sich somit als Roman verstehen, der zeigt, dass die (biographische) Wahrheit in einem komplexen Abhängigkeitsverhältnis zu Kontext, Sprache und Perspektive steht. Der Roman zeigt die Komplexität der Authentizität beim Filmen und bei der Darstellung der „Zusammenhänge von Leben und Unterricht“⁵¹ (LS, 14). Das Verhältnis von visuellen Kunstformen zur Wirklichkeit, von Deutung und Perspektive zur Wirklichkeit und zur Wahrheit sowie der Sprache bzw. Sprachfindung finden in Hjorths zwei Jahre später erschienenen Roman *Er mor død* (2020) in einer anderen Konstellation eine Art Fortsetzung.

ERINNERUNG UND DICHTUNG IN HJORTHS *ER MOR DØD*

Die Künstlerin Johanna in Hjorths letztem Roman, *Er mor død* [*Ist Mutter tot*], ist zu Beginn des Romans in ihre Geburtsstadt Oslo zurückgekehrt. Dreißig Jahre zuvor hatte sie Oslo und ihren Ehemann verlassen, um mit einem neuen Mann, einem Künstler, in die USA zu gehen. Dies führte zu einem Bruch mit ihrer Familie. Inzwischen ist Johanna eine erfolgreiche Künstlerin geworden. Jahre zuvor hatte sie zwei Werke mit dem Titel *Kind und Mutter I* und *Kind und Mutter II* geschaffen, die in Norwegen bekannt wurden, die Familie aber so

⁴⁹ Norw.: „Forsto han ikke hva kameraet gjorde med språket hennes, eller skjønte han det og derfor ville han filme?“.

⁵⁰ Norw.: „en språkets kvinne“.

⁵¹ Norw.: „sammenhenger mellom liv og undervisning“.

trafen, dass diese Johannas Versuch einer Kontaktaufnahme nach deren Rückkehr nicht entgegenkommt.

Die Familie nimmt einen großen Teil von Johannas Gedankenwelt ein. Ein Zeitraum von dreißig Jahren ohne Kontakt hinterlässt wenige Erinnerungen, dadurch bleibt aber umso mehr Platz für Konstruktionen, Fiktionen und Vorstellungen.⁵² Johanna „erdichtet die Mutter“ „aus Mangel an Information“, denn „[m]an ist besonders an der Information interessiert, von der man abgeschnitten ist“⁵³ (Emd, 23). Sie stellt sich vor, was die Familie denkt und wie diese lebt. Dargestellt werden Vorurteile über die Reflexionen der Schwester und der Mutter über Johanna, ihre negativen Haltungen gegenüber Johanna. Sie stellt sich aber auch vor, dass die Schwester der Mutter den Kontakt verweigere und dass die Mutter eigentlich den tiefen Wunsch habe, mit Johanna zu sprechen.

Die Sprache des Romans spiegelt die Suche der Erzählerin nach ihrer eigenen Identität. Durch eine unvollständige Syntax und abgebrochene Sätze scheint der Roman im Fluss zu sein. Die Satzkonstruktionen verschmelzen Fakten über die Familie mit Erinnerungen, Reflexionen und Fragen. Die Erzählerin stellt viele assoziative Fragen,⁵⁴ manche mit einem Punkt anstelle eines Fragezeichens. Die sich wandelnden Formen muten wie Perspektiven an, die sich plötzlich ändern, ähnlich den ‚Hasen-Enten‘ bei Lotte Bøk, und manche klingen wie Behauptungen, bei denen unklar ist, ob sie erdichtete Konstruktionen der Erzählerin oder intratextuelle Fakten sind.

Die Fragen ohne Fragezeichen kommen schon im Titel *Er mor død [Ist Mutter tot]* zum Ausdruck. Er deutet erstens auf die Vorstellung hin, dass die Mutter tot sei: „Mutter ist tot. Oder: Mutter ist todkrank.“⁵⁵ (Emd, 48) Zweitens bezieht der Titel sich auf Anfang und Ende des Romans. Im ersten Satz heißt es: „Sie würde mich kontaktieren, wenn die Mutter stürbe. Dazu ist sie verpflichtet?“⁵⁶ (Emd, 7) Und am Ende des Romans stellt Johannas Einsicht, sie selbst sei für die Mutter tot, die dramatische Konsequenz der Nicht-Akzeptanz des Künstlers seitens der Familie dar. Das fehlende Fragezeichen deutet auf eine Leerstelle hin, die durch die vielen Jahre ohne Kontakt mit der Fami-

⁵² Vgl. etwa der Begriff „Fiktion der Selbstnarration“ von Paul John Eakin (zitiert in Ansgar Nünning: „Memory’s Truth‘ and ‚Memory’s fragile power‘. Rahmen und Grenzen der individuellen und kulturellen Erinnerung“. In: Christoph Parry, Edgar Platen (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 2: *Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München 2007. S. 39–60. S. 43).

⁵³ Norw.: „Man er særlig interessert i informasjon man er avskåret fra. Av mangel på informasjon dikter jeg henne opp.“

⁵⁴ Der Roman wird von Ellefsen in einer Rezension als „Frageprosa“ bezeichnet (Bernhard Ellefsen: „Like sant som det er virkelig“. In: *Morgenbladet*, 21.–27.8.2020).

⁵⁵ Norw.: „Mor er død. Eller: Mor er til døden syk.“

⁵⁶ Norw.: „Hun ville kontaktet meg hvis mor døde. Hun har plikt til det?“

lie entstanden ist und die Johanna mit Überlegungen füllt, wie es der Mutter und der Schwester gehen mag. Der Roman erweckt den Eindruck, dass er beim Schreiben entsteht, während er durch die wiederholenden Fragen, manche mit Fragezeichen und manche mit einem Punkt versehen, nach der Sprache und Wahrheit sucht.

DAS EGO, DIE KUNST UND DIE WAHRHEIT

Durch Anspielungen auf Sigmund Freuds Begriff des ‚Unheimlichen‘⁵⁷ wird angedeutet, dass in den vertrauten Familienverhältnissen Angst und verdrängte Erlebnisse verborgen liegen: „Sie sind beide so weit weg, dass ich nicht imstande bin, sie zu sehen, ich setze stattdessen ein paar Gespenster dort, wo ich mir einbilde, dass sie sind, das ist das Unheimliche.“⁵⁸ (Emd, 50) Worauf sich ‚das Unheimliche‘ bezieht, wird nicht explizit gesagt, das Motiv kommt aber auch in den Werken der Protagonistin *Kind und Mutter I* und *II* zum Vorschein, in denen ein Gefühl des Dunklen vermittelt wird: Das erste Bild, ein Triptychon, zeigt einen Schatten, der „einem Mann im Mantel eines Anwalts“ (Emd, 74) ähnelt, der mit Johannas Vater assoziiert werden könnte. Der Schatten fällt über ein zusammengesunkenes Kind an der einen Seite und die Mutter, „mit implodierenden schwarzen Augen“⁵⁹ (Emd, 74), auf der anderen Seite. Die Werke *Kind und Mutter I* und *II* haben großen Erfolg, die Familie und insbesondere die Mutter aber finden die Bilder beschämend und verletzend (vgl. Emd, 14).

Sind es wirklich die eigene Mutter und die Künstlerin selbst, die in dem Bild dargestellt werden, auf eine für die Mutter unglückliche Art und Weise? Die Erzählerin bestreitet dies: Das Bild reflektiere *eine* Mutter und *ein* Kind, es seien allgemeingültige menschliche Gefühle, worin sich viele Betrachter wiedererkennen würden. Stellen die Bilder, *Kind und Mutter I* und *II*, die Wahrheit über die Familie dar? Die Bilder repräsentieren für die Künstlerin das Kindheitsgefühl und das Leiden, das Leiden „aber als Form“⁶⁰ (Emd, 274). Die Erzählerin in *Er mor død* trennt den Begriff ‚Wirklichkeit‘ vom Begriff ‚Wahrheit‘ und definiert die Wirklichkeit als das Alltägliche im Leben, wie „Waschmittel

⁵⁷ „[U]nheimliche“ (Emd, 50) steht im norwegischen Original auf Deutsch und ist deshalb ein klarer Hinweis auf Freud. Vgl. Sigmund Freud: „Das Unheimliche“. In: Ders.: *Gesammelte Werke Bd. XII. Werke aus den Jahren 1917–1920*. Frankfurt/M. 2010. S. 229–268.

⁵⁸ Norw.: „De er begge på så stor avstand at jeg ikke er i stand til å se dem, jeg plasserer i stedet et par spøkelses på det stedet jeg innbiller meg at de er, det er det unheimliche.“

⁵⁹ Norw.: „der moren står i ett hjørne [...] med svarte imploderende øyne og barnet sammenkrøpet i det andre, og den som vil kan se at skyggen som faller over dem begge ligner en mann i advokatkappe.“

⁶⁰ Norw.: „barndomsfølelsen, men som form, får lidelsen igjen, men som form“.

und Toilettenpapier einkaufen, Bustickets, Rechnungen, Zähneputzen und träger Darm“⁶¹ (Emd, 275). Naheliegend ist es deshalb, diese Definition als eine rhetorische Metakritik an der norwegischen Gattungsbezeichnung ‚Wirklichkeitsliteratur‘ zu betrachten, die im Feuilleton oft für Vigdis Hjorths Romane benutzt wurde. Über das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Wahrheit heißt es weiter:

Das Verhältnis des Werks zur Wirklichkeit ist nicht interessant, das Verhältnis des Werks zur Wahrheit ist entscheidend, der Wahrheitswert des Werks liegt nicht in dessen Verhältnis zur sogenannten Wirklichkeit, sondern in der Wirkung, die es auf den Zuschauer hat.⁶² (Emd, 275)

Die Wahrheit ist demnach etwas von der Wirklichkeit Abgetrenntes und vom Rezipienten Abhängiges, mithin als etwas Bewegliches, Subjektives zu verstehen. Für die Erzählerin liegt der Wahrheitswert im Leiden und in Kindheitsgefühlen und nicht in der eigenen Wirklichkeit. Kann sie trotzdem die Deutung der Mutter, *Kind und Mutter I* und *II* seien beschämend und verletzend, nachvollziehen?

Johanna zufolge ist der jeweilige Rezipient verantwortlich für die identifikatorische Wiedererkennung im Werk, die in diesem Fall als eine „direkte Kritik, so scheint es, an der Familie“⁶³ (Emd, 270) gelesen wird. Auf diese Feststellung folgt die eigene ethische Reflexion über Kunst in Form einer rhetorischen Frage: „Darf ein Künstler seine Werke mit Wörtern wie Kind, Mutter, Vater, Familie nicht titulieren können, weil die faktische Mutter, der Vater, die Familie sie als Abbildungen ihrer selbst hätten deuten können?“⁶⁴ (Emd, 270) Johannas Standpunkt zur Frage ist klar.

Obwohl Lotte Bøks Situation der Künstler-Objekt-Problematik in *Lærerinnens sang* komplexer ist, unter anderem aufgrund Lottes Teilhabe am Film, sind die beiden Konstellationen dennoch vergleichbar. Sowohl Lottes Reaktion als auch die von Johannas Mutter erscheinen übertrieben und fast absurd, obwohl in beiden Fällen deutlich ist, dass die jeweiligen Situationen aus unterschiedlichen Perspektiven gesehen werden können. Gemein ist beiden Fällen auch, dass der Erkenntniswunsch und die schwierigen Situationen beider Protagonistinnen mit der Altersthematik in Verbindung stehen.

⁶¹ Norw.: „Virkeligheten er innkjøp av vaskepulver og dopapir, bussbilletter, regninger, tannpuss og treg mage“.

⁶² Norw.: „Verkets forhold til virkeligheten er uinteressant, verkets forhold til sannheten avgjørende, verkets sannhetsverdi ligger ikke i dets forhold til den såkalte virkeligheten, men i den virkning det har på tilskueren.“

⁶³ Norw.: „direkte kritikk, verker det som, av familien“.

⁶⁴ Norw.: „Skal ikke en kunstner kunne titulere verkene sine med ord som barn, mor, far, familie, fordi hennes faktiske mor, far, familie vil kunne komme til å tolke dem som avbildninger av seg selv?“

ALTER UND EGO

In der Literatur zum Thema Alter und Altern lassen sich Miriam Haller zufolge drei Topoi unterscheiden, nämlich die Topoi des Alterslobs, der Altersklage und des Altersspotts.⁶⁵ Der Altersspott kennzeichnet sich durch solche Schreibweisen, „die die als Gegensätze imaginierten begrifflichen Pole alt/jung ins Gleiten bringen.“⁶⁶ Als Beispiele nennt sie Motive und Eigenschaften wie ungezügelter Leidenschaft, Verliebtheit, Trunksucht, Bestechlichkeit, Kriegslüsterheit, Streitsucht, Neugierde und Wahnsinn.⁶⁷ Verhaltensweisen wie diese charakterisieren auch die Hauptfiguren der Romane Vigdis Hjorths.

In *Lærerinnens sang* (2018) und *Er mor død* (2020) sind die Protagonistinnen Großmütter um die sechzig, die auf Wahrheits- und Erkenntnissuche gehen – dies ist auch in Hjorths *Arv og Miljø* (2016) der Fall. Dabei manifestieren sich Topoi des Alters und Alterns zugleich als Altersspott und als existenzieller Erkenntnisdrang. Während sowohl *Arv og Miljø* als auch *Er mor død* in hohem Grad auf die Kindheit und die Familienkonstellationen der Vergangenheit zurücksehen, um darin eine Erkenntnis zu suchen, hat sich die Lehrerin Lotte Bøk ihr ganzes Leben „mit dem Theater, dem Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit, Verstellung und Wahrheit beschäftigt“⁶⁸ (LS, 80), ist allerdings jetzt an einem Punkt angekommen, an dem sie, ähnlich wie die Protagonistinnen in den anderen beiden Romanen, bereit ist, sich zu öffnen, „außer Kraft gesetzt“⁶⁹ (LS, 80) zu werden. Alle drei Protagonistinnen, Bergljot in *Arv og Miljø*, Lotte und Johanna, sind an einem Punkt im Leben angelangt, an dem sie bereit sind, auf radikale Weise Grenzerfahrungen zu suchen, um in sich selbst oder ihrer Beziehung zur engsten Familie schmerzhaft Einsichten zu erlangen. Sie haben alle eine verschwiegene Vergangenheit oder ein verschwiegenes Leben, und bei Bergljot und der Ich-Erzählerin Johanna manifestiert sich die Wahrheitssuche als radikaler Versuch der Bewältigung der Vergangenheit.

Johanna, die Protagonistin von *Er mor død*, ist dabei, „in das Alter der Nachdenklichkeit einzutreten“⁷⁰ (Emd, 33), und versucht verzweifelt, den Kontakt mit der eigenen Mutter herzustellen, nachdem beide dreißig Jahre lang nicht miteinander gesprochen haben. Johanna ist nach Oslo zurückgekehrt, nachdem sie Aufträge von dort ansässigen Kunstmuseen bekommen hat. Offenbar hängen gerade die Rückkehr und die geografische Nähe mit

⁶⁵ Haller: „Unwürdige Greisinnen“, S. 45–64.

⁶⁶ Ebd., S. 46.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 46.

⁶⁸ Norw.: „Hun hadde arbeidet med teater, forholdet mellom kunst og virkelighet, forstilling og sannhet hele sitt liv“.

⁶⁹ Norw.: „Men det måtte være fordi hun var kommet et sted hvor hun ville bli satt ut [...]“.

⁷⁰ Norw.: „jeg er i ferd med å tre inn i ettertenksomhetens alder“.

dem Bedürfnis nach Kontaktaufnahme, mit der Suche nach dem Unbequemen und dem, was in der Vergangenheit verschwiegen wurde, zusammen.⁷¹ Als alternde Frau sucht sie nach der Kontaktaufnahme mit ihrer eigenen Familie und schaut auf ihr Leben zurück. Ihre Versuche der Kontaktaufnahme werden immer verzweifelter: So verbirgt sie sich etwa in den Büschen, um der Mutter nachzuspionieren, oder sammelt deren Müll und blickt anhand dessen auf Episoden in der Vergangenheit zurück. Die Nähe zur Heimat und zum Ursprung hilft weiterhin, Erinnerungen konkreter zu vergegenwärtigen.

Allmählich wird deutlich, dass das Verhältnis der Tochter zur Mutter als unveränderlich und konstant zu betrachten ist, und umso verzweifelter wird die alternde Johanna: Denn als Kind ihrer Mutter kann sie nicht akzeptieren, dass ihre Mutter keinen Kontakt mehr zu ihr möchte: „Sie muss sich das doch fragen. Woran ich denke, wie es mir geht, ungeachtet wie böse, wie ungerecht behandelt sie sich fühlt, muss sie sich das fragen, weil ich trotz allem das bald sechzig Jahre alte Kind bin“⁷² (Emd, 23). In der Rückschau auf die Kindheit und in der Beziehung zur Mutter wird die alternde Frau wieder zum Kind, dem es unverständlich ist, dass die Mutter es verleugnet (vgl. Emd, 113). Die dreißig Jahre ohne Kontakt verursachen ein schmerzvolles Bild der Mutter, sie wird mit „dem Bild der Kindheit“⁷³ (Emd, 35) erinnert, als eine Person, die selbst eher kindlich wirkt, unselbständig, unberechenbar und daher unheimlich (vgl. Emd, 49). Dieses Bild, so glaubt die Tochter, ließe sich nur durch regelmäßigen Kontakt auslöschen (Emd, 35).

Das Bild der Mutter wechselt zwischen der Perspektive der Vergangenheit, mit einem Blick auf die Mutter als junge Frau, und der Perspektive der Gegenwart, mit der Vorstellung der Mutter als Greisin. Die permanente Imagination der Mutter führt zur Beobachtung anderer älterer Frauen auf der Straße und zu weiteren Vorstellungen von der alternden Mutter. Die Beobachtungen scheinen die Fantasie zu verstärken. Ebenso wird Johannas Schwester als eine alternde Frau ohne berufliche Ambitionen erdichtet: „[D]enn jemand muss Mutter zum Arzt begleiten, und immer häufiger, weil Mutter alt geworden ist. Und Ruth wird älter, wie ich älter werde, wie alle Menschen auf der Erde Jahr um Jahr älter werden.“⁷⁴ (Emd, 62)

⁷¹ Der Roman bezieht sich explizit (vgl. Emd, 4) auf Arne Garborgs Roman *Den burtkomne faderen* [*Der verlorene Vater*] (1899), in dem der Protagonist Gunnar nach vielen Jahren in Amerika nach Norwegen zurückkehrt, um sich mit der Familie zu versöhnen und im Heimatort, in der Nähe der Familie, zu sterben.

⁷² Norw.: „Hun må jo lure på det. På hva jeg tenker, på hvordan jeg har det, uansett hvor sint, hvor forurettet hun er, må hun lure på det, fordi jeg tross alt er det snart seksti år gamle barnet.“

⁷³ Norw.: „barndommens bilde“.

⁷⁴ Norw.: „[...] for noen må følge mor til legen, og stadig oftere fordi mor drar på åra. Og Ruth drar på åra slik jeg drar på åra som alle mennesker på jorda blir eldre år for år.“

Statt nach vorne in die Zukunft zu sehen, blicken sowohl Johanna in *Er mor død* als auch Bergljot in *Arv og miljø* zurück in die Vergangenheit und suchen nach Versöhnung. Der Rückblick ist dabei für beide, mehr oder weniger bewusst, mit dem Altern verbunden – in *Arv og miljø* empfindet Bergljot Schuldgefühle, nachdem sie den Kontakt mit den Eltern abgebrochen hat. Sie wird von ihrem Freund Bo daran erinnert, dass sowohl die Eltern als auch sie selbst in absehbarer Zeit sterben werden:

Sie werden ja bald sterben, weinte ich.

Du wirst auch bald sterben, sagte er.

Das hatte ich vergessen.⁷⁵

Vor dem Tod der jeweiligen Mutter und während des eigenen Altersprozesses fordern die Protagonistinnen die eigenen Familien heraus und gehen emotionale Risiken ein, um Antworten zu finden. Am Ende gelangt Johanna zu der Erkenntnis, dass sie für die alte Mutter längst tot ist. Sie muss die Erinnerungen, die sie in Norwegen buchstäblich „aufgegraben“ (Emd, 229f.) hatte, wieder eingraben. Im Sinne von Freuds Metapher der Archäologie des Erinnerns⁷⁶ vergräbt sie die Hinterlassenschaften der Mutter wieder im Wald, der darüber hinaus eine besondere Bedeutung erhält, weil er für Johanna zu einer Art Ersatzmutter geworden ist: Für Johanna hat der Wald nicht nur eine beruhigende und schützende Funktion, sondern er ist auch eine Erinnerung, „dass man sich nicht zum Himmel wenden soll, sondern nach unten“⁷⁷ (Emd, 80).

Lotte Bøk nimmt hier eine Sonderposition ein: Sie ist scheinbar zufrieden mit ihrem Leben, mit ihren moralischen und menschlichen Entscheidungen, aber gerade das starre Wiederholen dieser Selbstbestätigung verrät, dass sie vor einer Krise steht und offen für eine neue Erkenntnis ist, die ihr der Film möglicherweise geben könnte. Die Krise ist offenbar auch bei ihr mit dem Altern verbunden. Durch die Rolle als Objekt einer künstlerischen Darstellung wird Lotte nicht nur beinahe paranoid, sondern ihre Reaktion vermittelt auch den Eindruck einer Regression: Sie hat „junge und dumme Gefühle“⁷⁸ (LS, 35). Während sie zuerst ihre eigenen Studenten verdächtigt, sie mit ihrem

⁷⁵ Vigdis Hjorth: *Arv og miljø*. Oslo 2016. S. 58. Norw.: „De skal jo snart dø, gråt jeg. / Du skal også snart dø, sa han. / Det hadde jeg glemte.“

⁷⁶ Vgl. auch etwa Walter Benjamin: „Ausgraben und Erinnern“. In: Dietrich Harth: *Die Erfindung des Gedächtnisses*: Frankfurt/M. 1991. S. 138: „Im strengsten Sinne episch und rhapsodisch muss daher wirkliche Erinnerung ein Bild zugleich von dem der sich erinnert geben, wie ein guter archäologischer Bericht nicht nur die Schichten angeben muss, aus denen seine Fundobjekte stammen, sondern jene andern vor allem, welche vorher zu durchstoßen waren.“

⁷⁷ Norw.: „og det blir klart for meg at det ikke er til himmelen vi skal vende oss, men nedover.“

⁷⁸ Norw.: „Hun [...] hadde hatt en del unge og dumme følelser“.

„jugendlichen Narzissmus“ angesteckt zu haben⁷⁹ (LS, 35), erkennt sie später, dass Tage ihr diese „unfruchtbaren Gedanken“ eingepflanzt hat, und fühlt sich „dumm und kindlich“⁸⁰ (LS, 64).

Die Kooperation zwischen Künstler und Objekt treibt Lotte Bøk in ein Spannungsfeld zwischen gegenseitigem Flirten und einem wechselnden Machtspiel von ‚patriarchalischer‘ und ‚matriarchalischer‘ Sorgfalt, zwischen Tage, 33, und Lotte, 57. Wie bei der Hasen-Ente-Illusion kippt das Bild, und ein Rollentausch findet statt: Indem Lotte ängstlich wird, wird Tage zum starken und klugen Beobachter ihres Lebens, der sie belehrt und ihr die „Wahrheit“ über ihren Unterricht erzählt, nämlich dass sie die Studenten verstöre: Tage sprach mit ihr, „als ob er der Erwachsene wäre, der sie, das Kind, belehren wollte, aber kleidete die Sprache mit Sorgfalt aus.“⁸¹ (LS, 154) Wenn Lotte aber in anderen Momenten Tages schwache Seiten entdeckt und diese bloßlegt, beispielsweise indem sie sein Flirten als solches entlarvt,⁸² wird die Rollenverteilung auf den Kopf gestellt.

In diesem Machtspiel sind wiederum Verstellung und Inauthentizität die Schlüsselworte: Wenn Lotte beispielsweise bemerkt, dass Tage traurig ist, legt sie „den Ton in die Stimme, den sie gegenüber der Tochter benutzte, wenn diese traurig war, und den sie beherrschte, und der sie beruhigte und hoffentlich ihn auch. So ging es auch ihr oft, sagte sie, und es tat ihr leid, weil er sich wie sie fühlte, armer Mann, und auch so jung.“⁸³ (LS, 122) In dem Augenblick aber wechseln die Rollen: Tage bricht aus der Rolle des schwachen, jungen Studenten aus und stellt Lotte eine Frage, die er vermutlich ausschließlich deshalb stellt, weil sie für Lotte unbequem ist. Dabei wird Tage wieder zum Spielleiter mit der Macht über die Lehrerin.

In den beiden Romanen *Lærerinnens sang* und *Er mor død* sind somit die Kunst und die Beziehung zwischen Künstler und Objekt eng mit dem Alter und Altern der Protagonistinnen verknüpft. Während sich dies bei Johanna in einem Versuch der Versöhnung manifestiert, ist es bei Lotte vielmehr ein Per-

⁷⁹ Norw.: „[...] de smittet henne med sin ungdommelige narzissisme“.

⁸⁰ Norw.: „Tage [...] brakte henne inn i ufruktbar tankebaner. Hun følte seg dum og barnslig“.

⁸¹ Norw.: „Snakket til henne som om han var den voksne som ville belære henne, barnet, men kledde språket sitt ut som en form for omsorg“.

⁸² Vgl. etwa: „So sagte sie, [...] dass, wenn er anfangen würde zu weinen, würde sie seine Tränen über sein Gesicht schmieren und dann seinen Mund mit dem rechten Zeigefinger aufzeichnen und sagen: Der Mund.“ Norw.: „Så sa hun [...] at hvis han begynte å gråte, ville hun smøre tårene hans ut over ansiktet på ham og så tegne munnen hans opp med høyre pekefinger og si: Den munnen.“ (LS, 126)

⁸³ Norw.: „[...] la i stedet stemmen i det toneleiet hun brukte når datteren hennes var lei seg, og som hun behersket, og som beroliget henne og forhåpentligvis også ham. Sånn hadde hun det ofte selv, sa hun og fikk vondt av ham fordi han hadde det som henne, stakkars mann, og så så ung.“

spektivwechsel infolge des Kunstprojektes, bei dem das Alter und das Altern einen wichtigen Teil des komplexen Bildes darstellen. Dies manifestiert sich vor allem im Zusammen- und Machtspiel zwischen Lotte und Tage, in dem eine ständige Reflexion über Sprache mit einer solchen über die Möglichkeiten von Authentizität und Verstellung verknüpft wird.

ZUSAMMENFASSUNG

Problemkomplexe wie Authentizität und Verstellung oder Wahrheit und Ethik der Kunst können sowohl im Zusammenhang mit der autobiographischen Literatur im Allgemeinen als auch mit der öffentlichen Debatte nach dem Erscheinen von *Arv og miljø* gesehen werden: *Lærerinnens sang* thematisiert diese Komplexität durch das Motiv des Films, und die Reflexionen der Protagonistin, die zugleich Objekt des Films ist. Demgegenüber stellt *Er mor død* noch direkter die Frage nach dem Verhältnis des Kunstwerks zur Wirklichkeit und nach der Ethik der Kunst und des Künstlers. Auf diese Weise schreibt sich Vigdis Hjorth sowohl in die theoretische Diskussion zum autobiographischen Schreiben als auch in die norwegische Literaturdebatte ein. Das Sujet der Wahrheit wird von Roman zu Roman weiterentwickelt.

Zugleich beleuchten die Romane dabei unterschiedliche Perspektiven: Johanna und Lotte repräsentieren entgegengesetzte Positionen in Bezug auf das autobiographische Schreiben bzw. Kunst und Wirklichkeit, indem Johanna selbst aktiv darstellt, während Lotte im Film dargestellt wird. Beide suchen aber durch ihre Rollen als Dargestellte bzw. Darstellende jeweils die Wahrheit. Bei Johanna geht die Perspektive in die Vergangenheit, für Lotte geht sie in die Sprache, und bei beiden wird eine Grenzerfahrung gesucht, indem die Sicherheit aufgegeben wird, um eine Erkenntnis zu erlangen. Die Wahrheit wird dabei zwar thematisiert, aber letztlich nicht festgelegt. Die Romane entziehen sich einem vereinfachten Wahrheits- und Wirklichkeitsbegriff. So geht es letztendlich um die Perspektive, wie redigiert wird und wer wie wahrnimmt.

Es ist offensichtlich die Position der Protagonistinnen an der Schwelle zum Alter, die zur Erkenntnissuche führt: Gemeinsam ist den Hauptfiguren, dass sie an einem Lebensabschnitt angelangt sind, an dem sie bereit sind, auf radikale Weise alles Verschwiegene und Unbequeme der eigenen Biographie ans Licht zu bringen und auszusprechen. Diese Grenzerfahrung führt jedoch zu Zuständen der Regression und Verzweiflung sowie zu wechselnden Machtverhältnissen zwischen Schaffenden und Dargestellten, mit Alterskonzepten und -narrativen, die sich aus dem Topos des Altersspotts speisen.

MAIKE SCHMIDT

„WANN IST MAN WIRKLICH ALT, GMX?“
ISABELLE LEHNS METAREFLEXIVE AUTOFIKTION
FRÜHLINGSERWACHEN (2019)

EINLEITUNG

Zweifelsohne gewinnt der Roman von Isabelle Lehn seinen Reiz auch aus einer vermeintlich exhibitionistischen Qualität, wenn die reale Person Isabelle Lehn mit ihrem Namen für Authentizität und Glaubwürdigkeit der Schilderung bürgt. Gebrochen wird die Erzählung, die auf eine vorherrschende Kultur des Voyeurismus und der Selbstdarstellung referiert, durch poetologische, metafiktionale Signale, die als Störung der Wirklichkeitsillusion fungieren und das Geschilderte immer wieder als Fiktion zu erkennen geben – bis in die Konstruktion des eigenen, von Zuschreibungen bestimmten Körpers hinein.¹

Was wie eine Rezension oder literaturwissenschaftliche Analyse des Romans *Frühlingserwachen* (2019) von Isabelle Lehn klingt, ist in Wirklichkeit ein Zitat aus dem Roman selbst. Es handelt sich um ein Exposé, das die autofiktive Erzählerin Isabelle Lehn für ihre Literaturagentin über das Manuskript ihres autofiktionalen Debüt-Romans schreibt. Dessen Text liegt mit dem Roman *Frühlingserwachen* vor – für die reale Lehn allerdings nicht als Debüt² –, zugleich schildert die Handlungsebene dessen Veröffentlichung. Das oben zitierte fiktive Exposé rekurriert dabei bereits auf zentrale Merkmale des in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur virulenten Genres der Autofiktion: Es geht um das Spannungsfeld zwischen Authentizitäts- und Fiktionalitätssignalen, um die (autobiografische) Inszenierung des Ichs und die Zurschaustellung vermeintlicher Privatheit von AutorInnen.³ Das Exposé apostrophiert

¹ Isabelle Lehn: *Frühlingserwachen. Roman*. Frankfurt/M. 2019. S. 51; kursiv i. O. Zitate aus *Frühlingserwachen* werden im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl direkt im Text nachgewiesen.

² Ihren ersten Roman hat Isabelle Lehn 2016 mit *Binde zwei Vögel zusammen* vorgelegt, für den sie mit mehreren Preisen ausgezeichnet und für die Shortlist des Bachmann-Preises 2016 nominiert wurde.

³ Schon Serge Doubrovsky definiert Autofiktionen als Texte, „die gleichzeitig, und somit widersprüchlich den autobiographischen und den romanesken Pakt geschlossen haben“

jedoch auch die poetologisch-metareflexive Komponente, die als Merkmal „in fast allen autofiktionalen Texten eine mehr oder weniger starke“ Rolle spielt,⁴ in *Frühlingserwachen* hinsichtlich der Genrereflexion jedoch – so die These der folgenden Untersuchung – eine neue Dimension erreicht: Die Metaisierung⁵ autofiktionaler Schreibweisen, die sich in deren Reflexion auf der Ebene der Diegese zeigt, führt einerseits die Genrekonventionen vor Augen, stellt aber andererseits die Frage nach der Funktion metareflexiven Erzählens für das Genre.⁶ Die selbstreflexiven Verfahren regen beim Leser eine „kognitive Aktivität als eines der wichtigsten Differenzmerkmale von Metaisierung“ an, d. h. in diesem Fall ein Nachdenken über die Konstruktion des Gelesenen, aber auch des Genres der Autofiktion.⁷ Damit knüpft die Analyse an Ansgar Nünning's Konzept der autobiografischen Metafiktion bzw. fiktionalen Metaautobiografie an,⁸ indem konkret nach Metaisierungsstrategien und metareflexiven Kommentaren innerhalb des Romans gefragt werden soll. Ausgangspunkt für die Analyse bildet jedoch nicht der aus der (Auto-)Biografieforschung entlehnte Begriff der fiktionalen Autobiografie, sondern die Genrebezeichnung Autofiktion, die sich inzwischen in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft etabliert hat.⁹

(Serge Doubrovsky: „Nah am Text/Textes en main“ [1993]. Übersetzt v. Claudia Gronemann. In: Alfonso De Toro, Claudia Gronemann (Hg.): *Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur*. Hildesheim 2004. S. 117–127, hier S. 119). Vgl. zu diesem Spannungsverhältnis auch Frank Zipfel: „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität“. In: Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Simone Winko (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin 2009. S. 285–314.

⁴ Ebd., S. 304.

⁵ Metaisierung wird hier im Sinne Werner Wolfs als Metaebene mit illusionsstörender Wirkung verstanden, von der aus innerhalb des gleichen semiotischen Systems Referenzen auf die Objektebene erfolgen. Vgl. Werner Wolf: „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien“. In: Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning, Henning Peters (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Berlin 2007. S. 25–64, hier S. 31.

⁶ Mit Wolf gesprochen setzen Metareflexionen bzw. metareferenzielle Selbstreflexionen „ein Systembewusstsein (im Werk wie im Rezipienten) in jedem Fall voraus bzw. verstärken oder kreieren es [...] ebenso wie die Annahme einer Ebenendifferenz zwischen Aussage und Objekt, denn sie beinhalten ihrem Wesen nach Aussagen über eben dieses System und damit Zusammenhängendes.“ (Ebd., S. 35)

⁷ Ebd., S. 33.

⁸ Vgl. Ansgar Nünning: „Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen“. In: Christoph Parry, Edgar Platen (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München 2007. S. 269–292.

⁹ Auf die unklare Grenze zwischen Autofiktion einerseits und Nünning's fiktionaler Autobiografie andererseits hat u. a. Jörg Pottbeckers hingewiesen (vgl. Jörg Pottbeckers: „Der Autor im Selbstgespräch? Interview und Autofiktion in Irmtraud Morgners *Trobadora*-Ro-

Diese metareflexive Ebene von *Frühlingserwachen* innerhalb eines ohnehin durch Selbstreflexivität gekennzeichneten Genres, das sich intensiv mit seinen „Konventionen, Selektionskriterien und Rezeptionserwartungen“¹⁰ auseinandersetzt, lässt sich auf zwei, durch das Schlagwort der ‚Identitätssuche‘ miteinander verschränkten Erzählsträngen ausmachen: Erstens variiert *Frühlingserwachen* die konventionell männliche Sicht autofiktionalen Erzählens, die über intertextuelle Verweise als Muster zu erkennen ist, durch die Einnahme einer dezidiert weiblichen Perspektive¹¹ und rückt damit über die Schlagwörter des ‚Kinderwunsches‘, der ‚Sexualität‘ sowie der ‚Partnerschaft‘ das weibliche Altern in den Mittelpunkt. Zweitens gerät über die Reflexion des älter werdenden Ichs die Lebenskrise der Protagonistin in den Blick, die sich in selbstreflexiver Auseinandersetzung mit den autofiktionalen Genrekonventionen über das Schreiben bewältigen lässt, nämlich durch das eigenmächtige Verfassen einer Autofiktion. Das Erzählen zeichnet sich in *Frühlingserwachen* also durch den stetigen Wechsel zwischen der Objektebene, die von dem Alltag der fiktiven Lehn berichtet, und „eine[r] höhere[n] textologische[n] [Ebene aus; M. S.], von der aus Phänomene auf der Objektebene kommentiert werden.“¹² Bei diesen autoreflexiven Metakomentaren handelt es sich sowohl um explizite als auch um implizite Aussagen über das semiotische System der Autofiktion, die als Fiktionalitätssignale fungieren und so den Konstruktcharakter des Textes vor Augen führen.¹³ Im Folgenden gilt es zunächst, die beiden genannten Erzählstränge, die Reflexion des Alter(n)s sowie des autofiktionalen Genres, sowohl in Bezug auf ihre Genreinnovationen und -traditionen als auch auf ihr metareflexives Potential hin zu analysieren, bevor in einem letzten Schritt ausgehend von diesen Überlegungen genretheoretische Ergebnisse abgeleitet werden sollen.

man, Max Frischs *Montauk* und Ingeborg Bachmanns *Malina*“. In: Gerhard Kaiser, Torsten Hoffmann (Hg.): *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Paderborn 2014. S. 361–378, hier S. 361f.). Dass sich die noch von Pottbeckers beschriebene definitorische Unschärfe des Begriffs der Autofiktion (ebd., S. 361) inzwischen gefestigt hat, führt Lehns *Frühlingserwachen* explizit vor, indem die einzelnen Merkmale autofiktionalen Schreibens metareflexiv kommentiert werden.

¹⁰ Nünning: „Metaautobiographien“, S. 270.

¹¹ Eine weibliche Perspektive nimmt beispielsweise auch der unter den Autofiktionen einschlägige Text *Hoppe* (2012) von Felicitas Hoppe ein, der selbstreflexiv sowohl das Spannungsverhältnis zwischen Fiktion und Wahrheit problematisiert als auch den autobiografischen Schreibprozess reflektiert, ohne jedoch dezidiert den weiblichen Körper in den Vordergrund zu stellen (vgl. Felicitas Hoppe: *Hoppe. Roman*. Frankfurt/M. 2012).

¹² Sonja Arnold, Anita Gröger: „Einführung: Figurenentwürfe – Selbstentwürfe. Metagenres“. In: Sonja Arnold, Stephanie Catani, Anita Gröger, Christoph Jürgensen, Klaus Schenk, Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Sich selbst erzählen. Autobiographie – Autofiktion – Autorschaft*. Kiel 2018. S. 117–121, hier S. 117.

¹³ Vgl. Wolf: „Metaisierung“ und Arnold/Gröger: „Einführung“.

REFLEXIONEN DES ALTER(N)S

Wie Frank Wedekinds Drama *Frühlings Erwachen* (1891), das der Roman schon qua Titel intertextuell aufruft, lässt sich auch Lehns Roman *Frühlingserwachen* als Werk verstehen, das über verschiedene Perspektivierungen von Ich-Konstruktionen die Konflikte eines spezifischen Lebensalters problematisiert. Der Klappentext der Vorderseite weist Lehns *Frühlingserwachen* explizit als einen Roman „über das Älter- und das Altwerden“ aus und verknüpft über die Frage: „Wann ist man wirklich alt, GMX?“ (221) das autofiktionale Schreiben mit der Reflexion über Alterungsprozesse. Auf drei Parallelen zwischen *Frühlings Erwachen* und *Frühlingserwachen*, die gleichzeitig das Genrebewusstsein des Romans demonstrieren, soll im Folgenden hingewiesen werden.

Erstens verhandeln Drama und Roman in einem satirischen bzw. ironischen Ton gesellschaftskritisch die Moral ihrer Zeit: Steht im Bühnenstück der Leistungsdruck der Schüler um Melchior und Moritz im Vordergrund, greift der Erzähltext die Anforderungen an die nicht mehr junge, aber auch noch nicht richtig im Leben angekommene Frauengeneration auf, die den Spagat zwischen Karriere und biologischer Bestimmung schaffen soll. Am Beispiel der Protagonistin Isabelle Lehn führt der Roman vor, welche psychischen, sozialen und finanziellen Belastungen mit der Entwicklung einhergehen, dass sich die durch ein hohes Maß an Selbstbestimmtheit geprägte Phase des Erwachsenenalters durch einen späteren Eintritt in und einem früheren Austritt aus dem Berufsleben zunehmend verengt.¹⁴ Die Sehnsucht nach ewiger Jugend herrscht hingegen nicht vor,¹⁵ vielmehr verspricht das Altern eine berufliche und private Festigung. Die Alltagsschilderungen der autofiktiven Figur Lehn führen vor, welchen beruflichen, privaten und gesellschaftlichen Anforderungen sich Frauen um die 40 ausgesetzt sehen. An diesen Anforderungen glaubt die Figur Lehn zu scheitern: Mit 36 Jahren ist sie weder Mutter noch erfolgreiche Autorin. Sie befürchtet, in ihrem Leben nichts von Bedeutung und Dauerhaftigkeit erschaffen zu können:

Das junge Talent, das ich mal war, ist nicht mehr jung. Es hat die Vorstellung widerlegt, die man von ihm hatte, und trotzdem geht es weiter mit mir. Das fühlt sich an wie Betrug. Ein geplatzter Scheck, ein uneingelöstes Versprechen. Ich wache jeden Morgen auf, im unberechtigten Gebrauch eines Lebens, das einfach nichts hervorbringen will. Das ist falsch, und ich weiß es, ich schäme mich sehr. (33)

¹⁴ Vgl. Amei Koll-Stobbe: „Forever young? Sprachliche Kodierungen von Jugend und Alter“. In: Heike Hartung (Hg.): *Alter und Geschlecht. Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s*. Bielefeld 2005. S. 237–252, hier S. 237 u. S. 240.

¹⁵ Vgl. etwa: „Ich vermisse meine Jugend nicht. Das Einzige, was ich vermisse, ist mein Unterhautfettgewebe.“ (186)

Während sich die Protagonistin Lehn in ihrer gescheiterten Ehe mehrfach einer Kinderwunschbehandlung unterzogen hat, schwankt sie mit ihrem neuen Lebenspartner Vadim, von dem sie sich am Ende der Romanhandlung trennt, in ihrer Entscheidung, alles für die Realisierung des Kinderwunsches zu tun. Sie ist in Selbstzweifeln gefangen und fühlt sich von der Gesellschaft und ihrem biologischen Alter unter Druck gesetzt.¹⁶ Dieser Themenstrang, der Tabus der Körperlichkeit und der Weiblichkeit – als Gegenbild zum normierten Weiblichkeitsideal in den Medien – aufgreift und auch die *Regretting-Motherhood*-Debatte (vgl. 24 u. 148) nicht ausspart, mündet in die Reflexion über die Frage, ob ein alterndes und aufgrund der Kinderlosigkeit funktionsloses und scheiterndes Ich nicht wenigstens beruflich erfolgreich sein müsse,¹⁷ um eine Existenzberechtigung zu besitzen:

Ich will mein Studium abschließen, und ich will meinen Abschluss mit Auszeichnung machen. Mein Körper gehört mir nicht mehr. Er kriegt nicht hin, was jeder fickende Depp einfach kann. Alles was ich bin, hängt plötzlich von den Prüfungen ab. Je öfter ich blute, desto mehr muss ich wissen. (134)

So wie der Roman durch das den Jahres- und Monatsverlauf spiegelnde zyklische Erzählen auf den weiblichen Zyklus verweist, konstruiert er über die Semantik der biologischen bzw. geistigen Zeugung eine Parallele zwischen der Geburt eines Kindes und der eines Kunstwerkes:¹⁸ „Meine Mutter sagt: Ein Kind wirst du niemals zurückgeben können! Doch auch das Geschriebene nimmt man nicht mehr zurück. Jetzt ist es [das von der Erzählerin Lehn verfasste Werk; M. S.] in der Welt, und ich muss damit leben.“ (180f.) Die Protagonistin kompensiert hier also in Rekurs auf die „historische Konturierung der Zeugungs- und Kunstsemantik“ den Mangel an biologisch-weiblicher Zeugungskraft durch die Aneignung der geistig-männlichen Schöpfungskraft, die allerdings um eine weibliche Perspektive ergänzt wird.¹⁹

Die autofiktive Isabelle Lehn durchlebt in einem Alter, in dem „man – statistisch betrachtet – [...] am glücklichsten ist“ (28) eine Schaffens- und Identitätskrise, die in eine Lebenskrise münden: Schließlich befindet sich die Prota-

¹⁶ „Ich hätte zwar gern Kinder, aber nicht das Leben, das in unserer Gesellschaft für Mütter vorgesehen ist. In letzter Zeit sage ich öfter solche Sätze in Interviews. [...] Glaube ich mir solche Sätze?“ (188; kursiv i. O.)

¹⁷ Dass dem Thema ‚Kinderlosigkeit‘ in Autofiktionen, die das Altern aus einer weiblichen Perspektive betrachten, eine besondere Bedeutung zukommt, zeigen auch die Beiträge von Ingvild Folkvord und Jutta Schloon in diesem Band.

¹⁸ Vgl. dazu David E. Wellbery: „Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur“. In: Christian Bergmann, David E. Wellbery (Hg.): *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*. Freiburg/Br. 2002. S. 9–36.

¹⁹ Ebd., S. 10.

gonistin an der Schwelle von akademischer Ausbildung hin zur ‚echten‘ Berufswelt, ist von finanziellen Sorgen geplagt²⁰ und macht sich Gedanken darüber, welche Verantwortungen mit einem adulten Leben einhergehen, einschließlich der Familienplanung.²¹

Zweitens problematisieren Drama und Roman die Tabuisierung sexueller Freizügigkeit bzw. körperlicher Intimität: Wedekinds Drama wurde als obszön zensiert,²² Lehns Roman zeichnet sich durch eine Explizitheit in puncto Körperlichkeit und Sexualität aus, die an Charlotte Roches *Feuchtgebiete* (2013) oder an die autofiktionalen Romane *Meere* (2003) von Alban Nikolai Herbst und *Esra* (2003) von Maxim Biller erinnert.²³ *Frühlingserwachen* stellt dabei eine ausdrückliche Verbindung von Körperlichkeit und Altern her:

Ich bekomme auch graue Schamhaare. Es sieht wie angeschimmelt aus, es muss ein Irrtum sein, und ich fühle mich von meinem Körper betrogen. Es ist bloß Melanin, sage ich mir, und trotzdem fühlt es sich falsch an: der Gedanke, vielleicht doch noch ein Kind zu kriegen, irgendwann später, wenn das erste, was dieses Kind von der Welt sehen wird, das graue Schamhaar seiner schimmelnden Mutter ist. (21)

Ganz der Tradition autofiktionalen Erzählens verhaftet, verhandelt *Frühlingserwachen* hier die Verletzung der Grenze zwischen Autor und Erzähler: Die Offenbarung vermeintlich intimer Details bringt nachdrücklich das Private ins Bewusstsein des Lesers,²⁴ der in der Ununterscheidbarkeit zwischen auto-

²⁰ Der Roman thematisiert die Probleme junger SchriftstellerInnen, ihre Arbeit zu finanzieren. Entsprechend sorgenvoll äußert sich die Familie der autofiktiven Figur Lehn über deren finanzielle Möglichkeiten: „Wann wirst du wohl auf eigenen Beinen stehen? Meine Großmutter seufzt.“ (94)

²¹ „Bald bist du vierzig, sagt meine Mutter. Wird es nicht langsam Zeit, zur Ruhe zu kommen? Die Vierzig ist grob überschlagen. Sie liegt noch zwei Jahre entfernt, aber es stimmt, die Zahl wirft bereits jetzt ihre Schatten. Eine der Pilatesmütter warnt mich davor, dass man mit vierzig seinen Hormonen zum Opfer falle. Ein letztes Aufbäumen des Körpers, der noch einmal alles gibt – und alles mitnimmt, bevor er unfruchtbar und unsichtbar wird. Man schaut sich noch einmal um, solange man selbst noch gesehen wird. Die letzte Chance des Körpers, doch noch ein Kind zu bekommen.“ (232)

²² Vgl. dazu Anja Manneck: „„Das Fleisch hat seinen eigenen Geist“ – Frank Wedekind und die Sprache der Erotik“. In: Albrecht Classen, Wolfgang Brylla, Andrey Kotin (Hg.): *Eros und Logos. Literarische Formen des sinnlichen Begehrens in der (deutschsprachigen) Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Tübingen 2018. S. 128–143.

²³ Vgl. dazu Albert Meier: „Realitätseffekt ‚Autor‘. Poetologische Überlegungen zum Sexualrealismus um 2000“. In: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld 2013. S. 261–278.

²⁴ Vgl.: „Dieser Körper will angefasst werden, und wenn es nur der Fußboden ist, der ihn berührt. Vadim würde mir gerne helfen. Das geht aber nicht, weil ich Scheidenpilz habe. Was ist nur los mit diesem Körper? Macht er sich über mich lustig? Erst ist er so gierig, dann kriegt er eine Pilzinfektion! Ich lasse mich nicht von ihm erpressen. Noch steht es unentschieden, welches Jucken und Brennen das Stärkere ist.“ (203)

biografischem Pakt und Fiktionsvertrag, in einer „oszillierenden Ungewissheit“²⁵ gefangen ist. *Frühlingserwachen* führt diese Inszenierungsstrategie dezidiert vor, wenn Lehns Mutter angesichts der geschilderten Intimitäten fragt: „Ist das nicht zu privat?“ (54) Lehn hingegen erklärt, dass die unterschiedlichen Ich-Konstruktionen ihrer „Menstruationsprosa“ (54) ihr einen „Schutz durch Selbstentblößung“ (116) böten: „Es ist bloß ein Roman, ich pathologisiere mich selbst.“ (224) Die inszenierte autobiografische Authentizität, die durch die geschilderte Privatheit am eindrucklichsten zum Ausdruck kommt, lässt sich hier als reflexive Strategie des autofiktionalen Erzählens verstehen, die als solche explizit durch einen metareflexiven Kommentar vorgeführt wird. Wie auch Thomas Glavinic in seinem Roman *Das bin doch ich* (2007)²⁶ rückt Lehn ihre autofiktive Doppelgängerin durch vermeintliche Selbstentblößungen in ein tendenziell negatives Licht. In analoger Weise erweist es sich im Falle von *Frühlingserwachen* nicht als neu, dass teils recherchierbare, teils spekulativ bleibende autobiografische und fremdreferenzielle Verweise in Form einer „poetische[n] Strategie“ nebeneinander stehen bzw. dass „die Einbeziehung des empirisch Materiellen in die Autopoiesis des Ästhetischen“ vollzogen wird, sondern vielmehr, dass dieses Vorgehen innerhalb der Diegese selbst zur Sprache kommt.²⁷ Zentraler als die Frage nach der Unterscheidbarkeit von Fakten und Fiktion als implizites Spiel mit dem Leser erweist sich nun das Offenlegen der Inszenierungsstrategien. Nicht länger der Ambivalenzcharakter zwischen autobiografischem Pakt und Fiktionsvertrag steht mit der Leseerfahrung, „dass der [autofiktionale] Text weder nach den Leseinstruktionen des Referenz-Paktes noch nach denen des Fiktions-Paktes eindeutig aufzulösen ist“, im Vordergrund – an diese Lektüererfahrung hat sich der Leser längst gewöhnt –, sondern der metareflexive Kommentar über autofiktionale Ich-Inszenierungen, der zeigt, dass sich die Merkmale des Genres bereits kulturell verfestigt haben und entsprechende Lesarten evozieren.²⁸ Damit fokussiert *Frühlingserwachen* die Metareflexion der für die Autofiktion spezifischen Genremerkmale.

Drittens thematisieren Wedekinds Drama und Lehns Roman suizidale Gedanken. Wie Melchior wendet sich die autofiktive Lehn, die regelmäßig im Frühjahr unter Depressionen leidet,²⁹ aber stets dem Leben zu. Der Roman endet mit dem eindeutigen Bekenntnis: „Denn insgeheim hänge ich am Le-

²⁵ Martina Wagner-Egelhaaf: „Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?“ In: Dies. (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld 2013. S. 7–21, hier S. 12.

²⁶ Vgl. Thomas Glavinic: *Das bin doch ich. Roman*. München 2007.

²⁷ Meier: „Realitätseffekt ‚Autor‘“, S. 276.

²⁸ Zipfel: „Autofiktion“, S. 306.

²⁹ „Mein Leiden dreht sich meistens um mich. Ich leide auch am Nichtschreiben, ganz ohne Kinder. Aber immer noch besser depressiv, finde ich, als gar keine Identität!“ (35)

ben.“ (254) Die in *Frühlingserwachen* durchgehend thematisierte und reflektierte Lust am Selbstmitleid lässt sich genretheoretisch als Merkmal autofiktionaler Werke definieren, schließlich heißt es schon bei Serge Doubrovsky, der als Begründer der Autofiktion gilt: „Mein verfehltes Leben wird ein literarischer Erfolg werden. [...] Ich verwandle meine blutleere Existenz in ein Textkonstrukt“.³⁰ Dieser selbstreflexive „Prozess der Transformation“ mündet bei der realen Autorin Isabelle Lehn – aus einer dezidiert weiblichen Perspektive – in eine Ästhetisierung des körperlichen und geistigen Unvermögens.³¹ Wie in Glavinics Roman *Das bin doch ich*, der innerhalb der deutschsprachigen Literatur als Prototyp für das Genre gilt, kommen die individuellen Nöte und Charakterschwächen, die sowohl der Sympathienlenkung als auch der Selbstinszenierung als durchschnittliche Frau dienen, vor allem durch autoaggressive Verhaltensweisen zum Ausdruck, die aber gleichzeitig tradierte Literaten-Klischees bedienen: „[Mein Therapeut; M. S.] will mit mir über Alkohol sprechen, über Substanzmissbrauch, und wieso es nicht hilft, bloß den Partner zu wechseln, um sich selbst nicht begegnen zu müssen.“ (24) Am Ende erweist sich das autofiktionale Schreiben bei Lehn als die beste Therapie auf der Suche nach der eigenen Identität – und diese therapeutische Funktion des Schreibens ist dem Genre der Autofiktion ebenfalls seit Doubrovsky eigen.

Drama und Roman zeigen gleichermaßen das (wenigstens vorläufige) Scheitern ihrer Protagonisten innerhalb ihrer Wirkungskreise auf – wenngleich sich der Roman das Herausstellen des Scheiterns als öffentliches Scheitern zur Aufgabe macht: „Ich behaupte: Ein Buch kann nur vom Scheitern erzählen, indem es sich das Scheitern zum Ziel erklärt.“ (214) Der autofiktiven Erzählerin Lehn ist dabei durchaus bewusst, dass ihr persönliches Leid in keinem Verhältnis steht zu den Tragödien, die sich außerhalb ihrer kleinen Welt ereignen:

Auch ich fühle mich schuldig, weil ich darunter leide, dass die Verlage sich nicht melden, obwohl im Mittelmeer wieder Menschen ertrinken. Zum Leid kommt die Scham, und zur Scham kommt die Wut, nicht einmal mehr leiden zu dürfen! Ich will mein Leid nicht relativieren. Ich will es nicht teilen und nicht vergleichen müssen. Mein Leid gehört mir! Ich lasse mir doch von denen mein Leid nicht nehmen! Es ist ganz einfach, selbst zum Nazi zu werden. Man muss sich nur genug leidtun. (72f.)

³⁰ Doubrovsky: „Nah am Text/Textes en main“, S. 125.

³¹ Jörg Pottbeckers: „Autor-Anti-Helden. Literarische Inszenierungspraktiken zwischen Autofiktion und Parodie bei Bret Easton Ellis, Michel Houellebecq und Thomas Glavinic“. In: Jan Standke (Hg.): *Die Romane Thomas Glavinics. Literaturwissenschaftliche und deutschdidaktische Perspektiven*. Frankfurt/M. 2014. S. 121–138, hier S. 123.

Die narzisstische Selbstbezogenheit der jungen deutschen Autoren, denen Maxim Biller in seinem Artikel *Letzte Ausfahrt Uckermark* bereits 2014 vorwarf, „relativ unglückliche, gesichtslose Großstadtbewohner mit nichtssagenden Nuller-Jahre-Vornamen, mit Liebes- und Arbeitsproblemen, ohne Selbstbewusstsein und festes Einkommen, dafür fest im Griff von Facebook, Clubwahn und HBO“³² zu konstruieren, gelangt hier kritisch zur Reflexion: Gemessen am Leid der Flüchtlinge – der Roman referiert auf die Debatten im Zuge der Flüchtlingskrise 2015 – erweisen sich die Alltagsprobleme der bei aller Prekarität privilegierten Akademiker als geradezu lächerlich, gehören aber nicht nur gemäß der Genrekonventionen zum autofiktionalen Schreiben dazu, sondern erfüllen eine metareflexive Funktion: „Will ich mich selbst entblößen – oder alle Frauen verraten? Geht es um mich oder um das Scheitern der Frau im Großen und Ganzen? Um den Anspruch auf Schwäche der Frau im Allgemeinen? Leide ich für mich oder leide ich prototypisch?“ (196) Dass die autofiktive Lehn aber gerade nicht – oder wenigstens nicht auf allen Ebenen – scheitert, sondern es ihr stattdessen gelingt, ihren autofiktionalen Roman erfolgreich zu veröffentlichen, führt das gewollte Scheitern als inszenierte Strategie vor.

Das genretypisch erzählte Leiden und Scheitern der Protagonistin und das der Autofiktion inhärente Moment der Lebenskrise sind in *Frühlingserwachen* unmittelbar mit dem Altern verbunden. Die von der autofiktiven Lehn geäußerte Befürchtung, dass am Ende „[w]omöglich [...] nicht mehr als die Einsicht [bleibt], dass man älter und trotzdem nicht klüger wird“ (234), bewahrt sich aber schon deshalb nicht, weil sie mit *Frühlingserwachen* inner- wie außerdiegetisch ihr Buchprojekt realisiert.

METAREFLEXION DES AUTOFIKTIONALEN GENRES

Nicht nur über den Themenstrang des weiblichen Alterns nimmt *Frühlingserwachen* eine metareflexive Kommentierung des Genres der Autofiktion vor, sondern auch über Äußerungen, die als poetologische Statements zu verstehen sind. Drei Ebenen sollen hier exemplarisch herausgearbeitet werden.

³² Maxim Biller: „Letzte Ausfahrt Uckermark. Warum ist die deutsche Gegenwartsliteratur so unglaublich langweilig?“. In: *Die Zeit*, 20.2.2014. <https://www.zeit.de/2014/09/deutsche-gegenwartsliteratur-maxim-biller> (28.5.2021). Zur Autofiktion und dem neurealistischen Erzählen bei Maxim Biller und Alban Nikolai Herbst vgl. Maïke Schmidt: „Ich aber glaube, daß gerade der Realismus für die Literatur lebensnotwendig ist. Der ‚neue Realismus‘ bei Maxim Biller und Alban Nikolai Herbst“. In: Søren R. Fauth, Rolf Parr (Hg.): *Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur*. Paderborn 2016. S. 227–235.

Erstens stellt der Roman, wie die obigen Ausführungen schon gezeigt haben, intertextuelle Bezüge zu repräsentativen Genrebeispielen her, gibt also zu erkennen, mit den Konventionen der Autofiktion vertraut zu sein. Neben den bereits genannten Autofiktionen ließen sich hier Verweise auf David Wagner (vgl. 189), Karl Ove Knausgård sowie auf Thomas Melle (vgl. 198) anführen, der mit *Die Welt im Rücken* (2016) seine bipolare Störung in die Literatur einschreibt.³³ Durch die intertextuellen Verweise, aber auch durch den Umstand, dass zentrale Autoren autofiktionaler Werke in der Danksagung von *Frühlingserwachen* aufgeführt werden – u. a. Tomas Espedal, Karl Ove Knausgård, Thomas Glavinic und David Wagner (vgl. 255) –, verschleiert der Roman diese Bezüge nicht, sondern legt sie explizit offen und schreibt sich damit im Sinne eines bewussten Gattungsbekennnisses auch paratextuell in die Genregeschichte ein. So wundert es nicht, dass sich *Frühlingserwachen* nicht mehr naiv dem autofiktionalen Schreiben widmet und die Ununterscheidbarkeit von Fakten und Fiktionen als bloßen Effekt einsetzt, der den Leser überraschen soll. Vielmehr setzt der Roman das Wissen um das autofiktionale Spiel als Zitat ein, um darauf aufbauend eine gezielte Genrereflexion und, vor allem in Bezug auf die weibliche Perspektive, -transgression zu betreiben.

Zweitens kommt es durch das Narrativ der an einer Autofiktion arbeitenden Schriftstellerin in *Frühlingserwachen* zu einer (mehrfachen) Ich-Spaltung, da Lehn als Schriftstellerin und Lehn als Figur, wie u. a. auch in Bret Easton Ellis' *Lunar Park* (2005), eigenständig auftreten und der Roman so „eine zusätzliche Referenzebene in der Autorschafts- und Autobiographiedebatte“ eröffnet.³⁴ Dieses demonstrative Spiel mit der eigenen Autobiografie, das in den frühen Autofiktionen der 2000er Jahre den Reiz dieses Genres ausgemacht hat, lässt sich bei Lehn allerdings schon als Zitat eines bekannten Musters bezeichnen, das die Funktion eines metareflexiven Kommentars übernimmt. So beginnt in *Frühlingserwachen* das Spiel mit den Ich-Konstruktionen schon mit dem Satz: „Ich wäre gern jemand anderes.“ (12) Diese Tendenz zum Metakommentar lässt eine Verbindung zu Felicitas Hoppes 2012 erschienenem Roman *Hoppe* offensichtlich werden: Über die bei Hoppe noch im Vordergrund stehende Problematisierung der Ich-Skepsis und der spielerischen Abgrenzung von der traditionellen Autobiografie geht Lehns *Frühlingserwachen* inso-

³³ Vgl. Maïke Schmidt: „„Also muss ich erzählen, um es begreifbar zu machen.“ Die Rückeroberung des schreibenden Selbst in Thomas Melles *Die Welt im Rücken* (2016)“. In: Linda Karlsson Hammarfelt, Edgar u. Petra Platen (Hg.): *Krankheit und Gesundheit. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (XII)*. München 2022. S. 146–162 (im Druck).

³⁴ Pottbeckers: „Autor-Anti-Helden“, S. 129.

fern hinaus, als Lehn in ihrem Werk die für Hoppes Schreiben charakteristischen Metakommentare zitiert und kommentiert.

Daneben veranschaulicht das Cover des Romans als Paratext den Prozess des autobiografischen Fingierens und das Thema der inszenierten Wirklichkeiten: Es zeigt eine auf das Autorenporträt beim S. Fischer Verlag,³⁵ in dem der Roman ebenso wie Hoppes *Hoppe* erschienen ist, verweisende Fotografie der realen Isabelle Lehn farblich verfremdet, auf Vorder- und Rückseite gedreht sowie mit unterschiedlichen Schattierungen versehen. Ausgerechnet der Mund als Sprachwerkzeug und neben den auf den Akt des Schreibens verweisenden Händen traditionelles Symbol des Dichters ist nicht zu erkennen. Der Gestus des zum Teil verdeckten Gesichtes, die Semi-Verschleierung des Ichs, lässt sich demnach vor dem Hintergrund der Autofiktion ebenso programmatisch lesen wie der Ausruf des Lama-Führers im Prolog, dass Lehn dem Tier nur zeigen müsse, „wen e[s] da vor sich ha[be]“ (11). Genau hier liegt nämlich das im Roman explizit und metareflexiv verhandelte Problem: Um was für ein ‚Ich‘ handelt es sich eigentlich? Die „rezeptionsästhetische Meta-Frage: *Ist er das?*“³⁶ die sich bei Glavinics *Das bin doch ich* noch stellt, ist in Lehns Autofiktion zwölf Jahre später bereits beantwortet: „Aber das bin doch nicht ich!“ (165)³⁷ heißt es hier bezeichnenderweise in intertextuell-programmatischem Rekurs. Das Genre der Autofiktion hat sich längst etabliert und damit auch das Wissen um den Inszenierungscharakter. Während der Leser bei Glavinic immer wieder verführt wird, auf das Angebot des autobiografischen Paktes einzugehen, sich aber durch die Gattungsbezeichnung ‚Roman‘ zu einer Relativierung gezwungen sieht, dominiert in *Frühlingserwachen* von Vornherein das Moment der Störung: Weder der Fiktionsvertrag noch der autobiografische Pakt lassen sich angesichts der permanenten Illusionsbrechungen und eingeschobenen Metakommentare problemlos schließen.³⁸ „Ihr müsst lernen, den Widerstand auszuhalten, den Literatur euch entgegensetzt! Sonst werdet ihr immer nur schlechte Bücher lesen [...]!“ (192) Dieser Ausruf, den die autofiktive Lehn im Traum an ihre Zuhörer richtet, lässt sich als konkrete Leseanweisung (und selbstbewusste Behauptungsgeste) des Romans verstehen.

Der Roman problematisiert nicht nur die suggerierte Gleichsetzung von Autor- und Erzählinstanz, wie sie frühe autofiktionale Werke häufig vor-

³⁵ Vgl. Isabelle Lehns Autorensseite unter <https://www.fischerverlage.de/autor/isabelle-lehn-1009084> (28.5.2021).

³⁶ Pottbeckers: „Autor-Anti-Helden“, S. 133.

³⁷ Vgl. auch: „Vielleicht gibt es mich gar nicht, denke ich manchmal. Die Person, die meinen Namen trägt, ist bloß eine Erfindung des Internets. Nichts ist wahr, alles ist ausgedacht [...].“ (182)

³⁸ Siehe zu diesem Konnex auch den Beitrag von Thorsten Pöpplow in diesem Band.

nehmen, sondern auch die Spaltung von Autor-Ich, Erzähler-Ich und widersprüchlichen Figurenentwürfen: „Ich schreibe in der ersten Person, aber auch ‚ich‘ ist nur ein zweckmäßiges Wort für jemanden, den es nicht wirklich gibt (schreibt Virginia Woolf), und wenn ich die Kontrolle verliert (schreibe ich), dann geschieht das bloß, weil ich es so will.“ (18; kursiv i. O.) Lehn referiert nicht nur auf Glavinics Autorinszenierung, sondern setzt den Konstruktionscharakter von Autor-, Erzähler-, Figuren- und Rezipientenrollen durch desillusionierende Brüche gleich mehrfach in Szene. An einer Stelle unterläuft die autofiktive Lehn beispielsweise ihre Rolle als literarische Debütantin, die ansonsten konsequent durchgehalten wird: „In Wirklichkeit bin ich eine erfolgreiche Schriftstellerin. Mein erster Roman war ein Riesenerfolg, die Zahlen sind durch die Decke gegangen – alles ist möglich, solange es hier steht! Vielleicht bin ich nicht mal depressiv. [...] Was bezeichnet die Gattung *Roman*?“ (115; kursiv i. O.) Es handelt sich bei diesem Zitat sowohl um eine Metalepse, weil es auf Lehns ersten Roman *Binde zwei Vögel zusammen* (2016) referiert, als auch um einen metareflexiven Kommentar, der den Konstruktionscharakter der Ich-Figuren hervorhebt und eine illusionsbrechende Wirkung erzeugt.

Drittens führt *Frühlingserwachen* stärker als viele der frühen Autofiktionen der Jahrtausendwende innerhalb der Diegese Produktions- und Wirkungsmechanismen von Literatur vor, indem der Buchmarkt mit seinen Akteuren in den Fokus gerät. Auch in diesem Punkt bildet Glavinics *Das bin doch ich*, in dem der autodiegetische Erzähler Glavinic auf die Veröffentlichung seines Romans *Die Arbeit der Nacht* sowie seine Nominierung für den Deutschen Buchpreis wartet, den am Ende Daniel Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt* (2005) gewinnt, die generische Verbindung. Beide Romane nehmen den Literaturbetrieb in den Blick, wobei der Fokus bei Lehn stärker auf dem Schreibprozess und der Vermittlung des Manuskripts an einen Verlag liegt als auf der Konkurrenz um Literaturpreise, wenngleich auch solche Textstellen vorkommen (vgl. u. a. 185).

Die Akzentuierung des Romans auf den Schreibprozess bereichert die Möglichkeiten des autofiktionalen Erzählens durch das Moment der Unmittelbarkeit: Die Entstehung des Werkes vollzieht sich *in statu legendi et nascendi*, während der Leser den Roman rezipiert, während Lehn auf der Ebene der Exegese mit der Lektorin über Problemstellungen von autofiktionalen Texten diskutiert – wer wollte das Manuskript lesen, wenn Lehn nicht wirklich depressiv wäre? (vgl. 115) – und während die Romanfiguren um Mitspracherecht bei der Fiktionalisierung ihres Lebens kämpfen. Die verschachtelte, tagebuchartige oder vielmehr assoziative Erzählweise verschleiert dabei die Konstruktionsmechanismen der Fiktion – oder führt sie besonders plakativ vor, wie sich am Beispiel der Figurenzeichnung von Vadim demonstrieren

lässt: Zunächst erfährt der Leser, dass dieser der autofiktiven Protagonistin eine Trompete vererben möchte (vgl. 27), doch einige Seiten später legt der Roman den Konstruktionscharakter der Figur als fiktionalen Entwurf offen:

[D]och meine Agentin findet, ich sollte Vadim plastischer machen. Ich spreche mit Vadim darüber, der ebenfalls gern plastischer wäre. Und außerdem wäre er gern Jazztrompeter. Kannst du dir das aussuchen, frage ich ihn, in meinem Roman? Klar kann er das!, behauptet Vadim. (38)

Im späteren Verlauf gewinnt Vadim für seine Erfolge als Jazztrompeter ein Stipendium – sein (in der Fiktion) fiktiver Lebenslauf wird auf der Ebene der Diegese nicht mehr hinterfragt. Bei dem genannten Beispiel handelt es sich nur um eines unter vielen – nahezu alle Figuren des Romans positionieren sich an mindestens einer Stelle zu ihrer Darstellung auf der Objekt-ebene.³⁹ Die Selbstreflexivität des Erzählten in Bezug auf die (auto-)biografische Fiktionalität der Figuren lässt sich als metareflexiver Kommentar zum Genre der Autofiktion lesen, indem nicht nur die Grenze zwischen Kunst und Leben, sondern zwischen Kunst, Leben und Leben in der Kunst zum Ausdruck kommt.

Eingeschlossen in den fiktionalisierten Schreibprozess ist die Rezipientenrolle. Der Roman entwirft das Bild eines naiven Lesers, der in seiner Suche nach Authentizität das fiktionale Spiel verkennt und stattdessen wissen möchte, in welchem Maße das Erzählte wahr ist („Zweiundsechzig Prozent. Vielleicht auch dreiundsechzig Prozent“, 114) und nach Lesungen mit der Autorin über das Romangeschehen spricht, als sei es nicht erfunden, sondern faktual (vgl. 225). Hier kommt es folglich zu einer ironischen Reflexion der autofiktionalen Rezeptionsmuster früherer Jahre und damit gleichzeitig zu einer Metaisierung von Genrekonventionen. Nicht die Darstellung der Objekt-ebene, des Lebens der autofiktiven Lehn, steht im Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern die Reflexion über das Genre der Autofiktion mit seinen genuinen Produktions- und Rezeptionsbedingungen.

Diese Beobachtungen führen zu dem Schluss, dass *Frühlingserwachen* nicht nur autofiktionale Schreibweisen durch die metafiktionale Steigerung der Autofiktion in der Autofiktion potenziert, sondern gerade dadurch, dass der Roman den Schreibprozess in den Fokus stellt und unterschiedliche Fiktionalisierungsstrategien herausarbeitet, die über die Ich-Zentriertheit der Autofiktion hinausgehen. Nicht nur Lehn schreibt an ihrem Roman – die Figuren in ihrem Umfeld gestalten ihn ebenso mit (vgl. 112). Im Sinne

³⁹ Vgl. beispielsweise die Strategie der literarischen Inszenierung, die bei der Konstruktion der Eltern der autofiktiven Lehn offengelegt wird (119f.).

einer Literatur der Transmoderne⁴⁰ steht nicht länger die Infragestellung der Wirklichkeit bzw. das spielerische Aufzeigen von konstruierten Wirklichkeiten im Zentrum, wie es noch in der Postmoderne der Fall war, sondern diese Verfahren gelten als bereits allseits akzeptiert – die autofiktive Lehn besucht beispielsweise eine Podiumsdiskussion zum Thema „Strategien der literarischen Selbstdarstellung“ (119) – und können letztlich auch in der Potenzierung nicht mehr überraschen: „Die Fiktion wird zum einzig adäquaten Modus des Wirklichkeitsbezugs“.⁴¹ In diesem Sinne lassen sich auch die metareflexiven Kommentare autofiktionalen Schreibens verstehen, welche die poetologische Funktionsweise des Romans offenlegen. Es geht um die kalkulierte Störung und Verwirrung des Lesers: „[E]in bisschen Verwirrung kann der Leser ertragen. Ich finde es zumutbar, dass der Leser sich nicht völlig sicher sein kann, welche Farbe mein Schamhaar hat [...]. Ich glaube, dass der Leser das aushalten wird.“ (114)

FAZIT

Die Analyse von Isabelle Lehns *Frühlingserwachen* hat gezeigt, dass der Roman seine Kompositionsprinzipien, die Konstruktion von Identitäten, selbstreflexiv ausstellt und mittels Metakomentaren die ‚Gemachtheit‘ aller Wirklichkeiten vor Augen führt. Die Metaisierungsstrategien referieren in Form von Metafiktionen auf die Tradition der autofiktionalen Literatur der letzten Jahre (Glavinic, Hoppe), so dass das „metafiktionale Spiel um Inszenierung und Authentizität“, das den Autofiktionen generisch eigen ist, durch metareflexive Kommentare potenziert wird.⁴² Indem Diskurse in den Roman Eingang finden, die ehemals in Paratexte ausgelagert waren (wie etwa die Beschäftigung mit der Leserrolle), bildet Lehn das Literatursystem mit seinen Akteuren metaliterarisch ab: Autor – Erzähler – Verleger – Rezipient. Der Ich-Skepsis, an der sich viele der frühen Autofiktionen der 2000er Jahre in Bezug auf postmoderne Theorien reiben (wie Roland Barthes' *La mort de l'auteur* (1968)), ist die allgemein akzeptierte Erkenntnis gewichen, dass es immer nur Ich-Konstruktionen geben kann, dass Fakten und Fiktionen untrennbar miteinander verwoben sind. Das Spiel mit den autobiografischen und heteroreferenziellen

⁴⁰ Vgl. zur Transmoderne, die sich als Synthese moderner und postmoderner Schreibweisen versteht, u. a. Rosa María Rodríguez Magda: *Transmodernidad*. Barcelona 2004; Rosa María Rodríguez Magda: *La condición transmoderna*. Barcelona 2013.

⁴¹ Svenja Frank, Julia Ilgner: „Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne. Eine Einführung“. In: Dies. (Hg.): *Ehrliche Erfindungen. Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne*. Bielefeld 2017. S. 15–41, hier S. 31.

⁴² Pottbeckers: „Autor-Anti-Helden“, S. 128.

Verweisen einerseits und den Fiktionalitätssignalen und intertextuellen Bezügen andererseits macht den Konstruktionscharakter als Autofiktion offensichtlich und führt dazu, dass die „kalkulierte Selbstinszenierung“ als meta-reflexiver Kunstgriff wahrgenommen wird.⁴³

Das Altern ist in Lehns Roman *Frühlingserwachen* mit einer Sinnkrise und der Angst verbunden, beruflich wie privat die Weichen falsch gestellt, das ihr bescheinigte Potential nicht richtig genutzt bzw. etwas verpasst zu haben, für das es nun zu spät ist. Die Reflexionen der autofiktiven Erzählerin Isabelle Lehn über das weibliche Altern münden in ein Bekenntnis zu alternativen, kontrafaktischen Lebensläufen bzw. zu unterschiedlichen Selbstentwürfen der Figur Isabelle Lehn, wie sie im Rahmen des Romans durchgespielt werden, und lassen sich somit als Motiv für das autofiktionale Schreiben verstehen. Sie referieren jedoch parallel zu den metareflexiven, poetologischen Verweisen auf außerdiegetische gesellschaftliche Probleme, denen sich Frauen zwischen 30 und 40 ausgesetzt sehen: die *Regretting-Motherhood*-Debatte (vgl. u. a. 186), die Diskussionen über künstliche Befruchtung und späte Mutterschaft im Privaten sowie die prekären Beschäftigungssituationen im Wissenschafts- und Kultursektor im Beruflichen. Damit stellt Lehns Roman mit Ulrike Vedder „das imaginäre Potential gegenwärtiger Umbrüche und Krisendiskurse sowie die sie begleitenden Wunschbilder und Angstszenerien dar“ und verbindet die literarischen Altersbilder mit einer Metareflexion über fiktionale Ich-Entwürfe.⁴⁴

Durch die Verschränkung dieser beiden Erzählstränge zeigt *Frühlingserwachen*, dass die autofiktiven Ichs nicht mehr ausschließlich um ihr individuelles Leiden kreisen, sondern die Poetik der Oberfläche durchbrechen, indem sie durchaus gesellschaftskritisch Stellung beziehen, eine existenzielle Ebene (Kinderwunschbehandlung, Depression) berühren, wenn auch oftmals im Modus der Ironie, und somit zum Sprachrohr einer Generation avancieren: So konnte am Beispiel der Reflexionen über das Altern in *Frühlingserwachen* gezeigt werden, dass der Roman den Erwartungsdruck, den die Gesellschaft an Frauen zwischen 30 und 40 richtet, kritisch reflektiert: Die autofiktive Lehn bewältigt diese Identitätskrise durch das Schreiben. Die Metakommentare übernehmen aber noch eine weitere Funktion: Sie liefern eine von der autofiktiven Lehn vorgenommene Deutung des Werkes unter dem Stichwort der Autofiktion, indem die zentralen Merkmale autofiktionalen Schreibens als etabliert vorausgesetzt und poetologisch kommentiert werden. Lehns *Frühlingser-*

⁴³ Ebd., S. 135.

⁴⁴ Ulrike Vedder: „Literarische Altersbilder und ihre Geschlechterordnung. Eine Gegenwartsanalyse“. In: Elisabeth Reiting, Ulrike Vedder, Pepetual Mforbe Chiangong (Hg.): *Alter und Geschlecht. Soziale Verhältnisse und kulturelle Repräsentationen*. Wiesbaden 2018. S. 187–201, hier S. 188.

wachen lässt sich damit nicht nur in eine Literatur einordnen, die den Autorbegriff revitalisiert, sondern das eigene literarische Selbstverständnis offenlegt,⁴⁵ indem sich die metareflexiven Kommentare explizit auf die Erörterung und Inszenierung autofiktionaler Werke beziehen. In Anlehnung an Nünning ließe sich somit feststellen, dass die Bedeutung von *Frühlingserwachen* in der „Bewusstmachung, Thematisierung und Problematisierung“ nicht autobiografischer, sondern autofiktionaler Gattungskonventionen besteht, woraus eine ‚metanarrative Funktion‘ des Romans resultiert, die sich darin zeigt, dass das Erzählen bzw. Schreiben der autofiktiven Lehn selbst als poetisches Sujet eignet.⁴⁶

⁴⁵ Vgl. Stephanie Catani: „Der subversive Autor? Zur Rückkehr des Autors in den Text“. In: Gunter Martens, Arvi Sepp (Hg.): *Gegen den Strich. Das Subversive in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*. Berlin 2017. S. 287–300, hier S. 289.

⁴⁶ Nünning: „Metaautobiographien“, S. 287.

„MEIN LEBEN IST MEIN SPIEL“.
FORMEN DES SELBSTENTWURFS IN
SAŠA STANIŠIĆ'S *HERKUNFT* (2019)

Je älter man wird, desto mehr hat man, an das man sich erinnern kann. Je reicher die Erinnerungen sind, desto lückenhafter werden sie jedoch, weil niemand sie mehr ganz überblicken kann. Umso mehr gilt das, wenn das Gedächtnis mit den Jahren nachlässt, und erst recht, wenn es von Krankheit geschwächt ist. Für das Erzählen ist die mit zunehmendem Alter immer deutlichere Brüchigkeit des Erinnerns jedoch nicht allein Problem, sondern auch Chance, sobald es sich auf die unvermeidlichen Defizite des Gedächtnisses einlässt und sie wie in Saša Stanišić's (*1978) Roman *Herkunft* (2019) inhaltlich wie formal zum eigenen Thema macht.

Was könnte – schon für Junge, mehr noch aber für Alte – wichtiger und folgenreicher sein als das Nachdenken über die jeweilige ‚Herkunft‘? Mit diesem Wort fragen wir, von wo eine bestimmte Person oder Personengruppe nationalgeografisch bzw. soziokulturell stammt. Im Falle des deutschsprachigen Schriftstellers Saša Stanišić ist die Antwort auf diese Frage komplex: Geboren 1978 in Višegrad, einer kleinen Stadt in Bosnien (damals Jugoslawien), ist seine Familie 1992 des Kriegs wegen nach Heidelberg übersiedelt, und seither lebt Stanišić in der Bundesrepublik. Für seinen Anfang 2019 erschienenen Roman *Herkunft* erhielt er im selben Jahr den Deutschen Buchpreis auf der Frankfurter Buchmesse¹ und hat für dieses Werk sowohl von der deutschen als auch schon von der internationalen Literaturkritik beinahe nichts als Lob geerntet.

Grundsätzlich geht es in *Herkunft* nicht um die Frage, woher man kommt, sondern wie sich davon erzählen lässt, woher man kommt: Der autodiegetische Erzähler versucht, sein Selbst zu (re)konstruieren bzw. fiktionalisieren, und reflektiert beständig sein Erzählen. Demzufolge will der vorliegende Bei-

¹ In der Begründung der Jury heißt es: „Unter jedem Satz dieses Romans wartet die unverfügbare Herkunft, die gleichzeitig der Antrieb des Erzählens ist. Verfügbar wird sie nur als Fragment, als Fiktion und als Spiel mit den Möglichkeiten der Geschichte“ (Deutscher Buchpreis: „Roman des Jahres 2019“. <https://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/jahr/2019> [14.5.2021]).

trag aufzeigen, dass es sich bei *Herkunft* um keine konventionelle ‚Autofiktion‘ handelt, sondern vielmehr um eine ‚fiktionale Meta-Autobiographie‘ im Sinne von Ansgar Nünning, d. h. um einen Text, der die Selbstreflexivität autobiographischen Schreibens betont.² Im Folgenden werden die Formen des Erzählens bzw. Schreibens von der eigenen Herkunft bei Stanišić auf drei Ebenen betrachtet: nämlich auf der faktual-autobiographischen, der fiktional-poetischen sowie der fantastischen Ebene. Auch wenn sich diese dritte Ebene unter Umständen auch der zweiten Ebene zurechnen ließe, so kommt den fantastischen Elementen doch so großes Gewicht im Text zu, dass eigens auf sie einzugehen ist.

DIE FAKTUAL-AUTOBIOGRAPHISCHE EBENE

Herkunft praktiziert in der Hauptsache ein zweischichtiges Erzählen: Die Rahmenerzählung fokussiert die Zentralfigur der an Demenz leidenden Großmutter Kristina. Aufgrund ihrer Krankheit gehen der Großmutter die Erinnerungen immer mehr verloren, und sie verwechselt Vergangenheit mit Gegenwart, während der Ich-Erzähler, der denselben Namen wie der Autor Saša Stanišić trägt, sich darum bemüht, ihr beim Kampf gegen das Vergessen zu helfen. Im Kontrast zu der aktuellen Verschlechterung des Gesundheitszustandes der Großmutter, die in der Rahmenerzählung geschildert wird, blickt die Binnenerzählung auf die Vergangenheit des Ich-Erzählers zurück, indem sie sich aus anekdotisch berichteten Episoden der Familiengeschichte zusammensetzt: Leben in Višegrad, Flucht aus dem zerfallenden Jugoslawien, Ankunft als 14-Jähriger in Heidelberg, Anpassung an die deutsche Gesellschaft bzw. Erwerb der Aufenthaltserlaubnis etc. Der autodiegetische Erzähler (re)konstruiert auf diese Weise, woher er kommt und wohin er gelangt ist. Überprüfbare Daten (Alter, Familienmitglieder, Lebensumfeld usw.) bestätigen dabei die grundsätzliche Identität des textinternen Erzählers ‚Saša Stanišić‘ mit dem textextern-realen Autor Saša Stanišić (zur Zeit der Niederschrift 41 Jahre alt), die dem Text seinen autobiographischen Charakter verleiht.

Obwohl schon frühere Werke wie etwa *Wie der Soldat das Grammophon repariert* (2006) oder *Vor dem Fest* (2014) autobiographisch motiviert sind, kommt Stanišić erst in *Herkunft* als Hauptfigur im eigenen Text vor und macht sein ‚Ich‘ zum Brennpunkt der Auseinandersetzung mit dem Thema Herkunft. In ihrer Rezension für die *Süddeutsche Zeitung* hat Marie Schmidt

² Vgl. Birgitta Krumrey: *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen*. Göttingen 2015. S. 22–30.

in diesem Sinn *Herkunft* als Stanišićs „bislang persönlichstes Buch“ bezeichnet.³

In mancher Hinsicht konstituiert sich das Selbst des Ich-Erzählers aus der Perspektive Dritter, indem die Geschichte zwar autobiographisch fundiert ist, aber auch von Figuren aus dem persönlichen Umfeld handelt (insbesondere von Vorfahren und gegenwärtigen Familienmitgliedern). Mittels der Gespräche zwischen verschiedenen Personen über deren jeweilige Vergangenheit sowie auf Basis einer Überprüfung durch bewusste Recherche werden unterschiedliche Geschichten aus unterschiedlichen Zeiten und Räumen zusammengefügt, was der Erzähler selbst einmal als „Geschichtenkitt“ bezeichnet.⁴ In dieser Vielstimmigkeit bzw. Multiperspektivität vor dem Hintergrund der Tradition mündlichen Erzählens auf dem Balkan wird Stanišićs Familiengeschichte weitgehend sachgerecht rekonstruiert.

Ein weiteres Merkmal, das für *Herkunft* charakteristisch ist, stellt die collagenhafte und stellenweise das Absurde streifende Verknüpfung von persönlichen Erlebnissen mit Ereignissen auf politisch-historischer Ebene dar. Während die politische Entwicklung in Jugoslawien nach Titos Tod 1980 in explizit ‚literarischem‘ Jargon ironisch skizziert (vgl. 98f.) und mit einer alltäglichen Familienszene gekoppelt wird (vgl. 100–102), finden sich zugleich Bemerkungen wie die folgende, die auf die je konkrete Schreibsituation verweisen: „Heute ist der 29. August 2018. In den letzten Tagen haben tausende in Chemnitz gegen die offene Gesellschaft in Deutschland demonstriert. Migranten wurden angefeindet, der Hitler-Gruß hing über der Gegenwart.“ (100) Oder: „Heute ist der 21. September 2018. Wäre am nächsten Sonntag Bundestagswahl, käme die AfD auf 18 % der Stimmen.“ (102) Die aktuellen Zustände in Deutschland oder an sonstigen Orten, wo die Auseinandersetzung mit *Herkunft*, Zugehörigkeit und Identität problematisch ist bzw. die ‚Herkunft‘ als Zündstoff fungiert, sind insofern auf scheinbar nebensächliche, abschweifende Weise ins erinnernde Erzählen von der Vergangenheit eingewoben, wobei die Wahrhaftigkeit auf der Makro-Ebene politischer Ereignisse die Glaubwürdigkeit auf der Mikro-Ebene individueller Erlebnisse zu bestärken scheint.

Jede ‚Abschweifung‘ dieser Art ist Stanišićs *Zürcher Poetikvorlesungen* (2017) zufolge

³ Marie Schmidt: „Gewinner Deutscher Buchpreis: Woher, wohin“. In: *Süddeutsche Zeitung*. 14.10.2019. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/sasa-stanisc-herkunft-buchrezension-1.4367519> (30.11.2020).

⁴ Saša Stanišić: *Herkunft*. München 2019. S. 217. Zitate aus *Herkunft* werden im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl direkt im Fließtext nachgewiesen.

der Modus, das Movens meines Schreibens. [...] Sie entspringt und entspricht der Gleichzeitigkeit unterschiedlichster Reize und Wahrnehmungen und Überforderungen der Gegenwart, versucht dieser Heterogenität der Geschichten collagenhaft, multiperspektivisch, achronologisch gerecht zu werden.⁵

Indem er verschiedene Geschichten bzw. Ereignisse aus verschiedenen Zeiträumen, zwischen denen ein logischer Zusammenhang nicht unbedingt ersichtlich ist, auf eine ähnliche Weise wie bei der Installationskunst aneinanderreihet, wird eine Juxtaposition produziert, wenn man diese achronologischen Fragmente als eine große Ganzheit der Gleichzeitigkeit betrachtet. Auf diese Weise soll die faktische Komplexität von ‚Herkunft‘ ebenso innovativ wie sachgerecht zum Ausdruck kommen:

Es erschien mir rückständig, geradezu destruktiv, über *meine* oder *unsre* Herkunft zu sprechen in einer Zeit, in der Abstammung und Geburtsort wieder als Unterscheidungsmerkmale dienen, Grenzen neu befestigt wurden und sogenannte nationale Interessen auftauchten aus dem trockengelegten Sumpf der Kleinstaaterei. In einer Zeit, als Ausgrenzung programmatisch und wieder wählbar wurde. (63f.)

Stanišić beruft sich in diesem Zusammenhang auf einen Klassiker der Nationalismus-Forschung: Benedict Andersons *Imagined Communities* (1983). Anderson zufolge ist unter ‚Nation‘ im modernen Sinne ein ‚eingebildetes‘ Konzept zu verstehen, das Außen und Innen bzw. Fremdes und Eigenes voneinander abgrenzt.⁶ Dass solche Grenzziehungen in bestimmten Situationen eine umso größere Spaltung bewirken können, hat Stanišić am eigenen Leib erfahren: „Er war dabei, als ein multikulturelles Land, das für die Ewigkeit gebaut war, sich auflöste in verfeindete Gruppen.“⁷ Stanišić trägt die Erfahrung von Krieg, Flucht und Verlust des Zuhauses in sich, so dass seine individuelle Lebensgeschichte eng mit der kollektiven Geschichte verbunden ist, und steht insofern weniger für ein subjektives Ego als für ein weiter gefasstes Wir. Als Autor schreibt er nicht vorwiegend über private

⁵ Saša Stanišić: *Zürcher Poetikvorlesungen*. Zürich 2017.

<https://www.voicerepublic.com/talks/zurcher-poetik-vorlesungen-i-sasa-stanistic> (31.12.2019).

⁶ Vgl. Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Aktualisierte Aufl. London, New York 2006.

⁷ Volker Weidemann: „Herkunft von Saša Stanišić: Ein Superbuch! Leben nach der Migration: Saša Stanišić schreibt mit kindlich-poetischer Weisheit über den Verlust der Heimat und die Angst vor der Ankunft in Deutschland“. In: *Der Spiegel*. 20.03.2019. <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/herkunft-von-sasa-stanistic-ein-superbuch-a-1258440.html> (30.11.2020).

Befindlichkeiten oder seine alltägliche Lebensrealität; sein Thema ist vielmehr die tiefe Besorgnis über die Gegenwart bzw. das soziale Milieu und die historische Phase, in der er lebt. Dieses starke Bewusstsein und die Sensibilität, die er seiner Herkunft verdankt, lässt sein Werk zugleich die konkreten Zeitbezüge überschreiten.

Vor diesem Hintergrund bleibt zu beachten, dass beinahe jedes Kapitel datiert ist und Hinweise auf das enthält, was sich am jeweiligen Tag tatsächlich ereignet hat. Immer wieder wird auf diese Weise der Standpunkt des Heute ganz bewusst angesprochen, und stets erscheint die Vergangenheit im Licht der Gegenwart. Es finden sich dabei willkürliche Zeitsprünge zwischen nacheinanderfolgenden Kapiteln oder auch innerhalb jedes Kapitels oder sogar zwischen aufeinanderfolgenden Zeilen. Was in dieser Hinsicht auf der Textebene geschieht, bildet insofern ein Pendant zu den Symptomen der demenzkranken Großmutter, die das Vergangene oft als Gegenwart wahrnimmt und wiederholt „Ausflüge in die Vergangenheit“ (248) unternimmt.

Während der Großmutter die Erinnerungen zunehmend abhanden kommen, bemüht sich der Erzähler ‚Stanišić‘ umso mehr um das Sammeln von Erinnerungen, die dennoch diskontinuierlich und fragmentarisch bleiben und, Grit Domes zufolge, nur isolierte „Inseln des Erinnerns“ bilden.⁸ Die Lückenhaftigkeit dieser Konstruktion von Vergangenheit spiegelt die Erfahrungsweise seines Egos in realitätskonformer Weise wider: „Die Welt ist voller Jugoslawen-Fragmente wie sie oder ich es sind. [...] Ich bin ein egoistisches Fragment.“ (217) Die fragmentarischen Erlebnisse, die in der Spaltung der Nation und der Disparität der Familie wurzeln, haben zwangsläufig eine Inkohärenz des Selbst sowie die Hybridisierung der individuellen Identität zur Folge.

DIE FIKTIONAL-POETISCHE EBENE

Wo es Leerstellen im Gedächtnis gibt, da erfinden der Erzähler ‚Stanišić‘ und die Großmutter einfach kleine Geschichten, um sie zu überbrücken. Entnimmt die Fiktion ihre Stoffe dem autobiographisch Tatsächlichen, so trägt sie zugleich wiederum die autobiographische Konstruktion, indem das Erfundene in das Erinnernte eingewoben wird: „In meinem Zuhause wohnen die Fiktionen“ (174). Unter ‚Fiktion‘ versteht der Ich-Erzähler folgerichtig „ein offenes System aus Erfindung, Wahrnehmung und Erinnerung, das sich am wirklich Geschehenen reibt“ (20) und die empirische Unzuverlässigkeit des autobio-

⁸ Grit Domes: „Künstlich Leerstellen setzen“. Über den Roman *Herkunft* von Saša Stanišić“. In: *Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte*. 1/2, 2020. S. 82–86, hier S. 84.

graphischen Schreibens sachlich wie poetisch legitimiert. ‚Erfindung‘ gilt ihm dabei als imaginär und ‚Wahrnehmung‘ als eher emotional bzw. subjektiv variabel, während sich ‚Erinnerung‘ prinzipiell auf eine selektive Aufnahme des wirklichen Geschehens bezieht und zugleich eine persönliche Verarbeitung der Vergangenheit bedeutet, die nicht zwangsläufig vollauf glaubwürdig sein muss. Exemplarisch hierfür ist die mehrfach angesprochene Geschichte von der Tötung einer Schlange.

Als Kind will der Erzähler ‚Stanišić‘ eine Schlange im Hühnerstall gesehen und laut um Hilfe gerufen haben, woraufhin sein Vater die Schlange zuerst mit einem Stein tot geschlagen und sie dann in die Hände seines Sohns gelegt haben soll. Als ‚Stanišić‘ sich viele Jahre später über Whatsapp nach diesem Geschehnis erkundigt, bestreitet der Vater jedoch, eine solche Schlange getötet zu haben (vgl. 42f. u. 223–225). Man hat es in diesem Fall also mit einem ‚make-believe-Spiel‘ im Sinne von Frank Zipfel zu tun:

Der Autor produziert einen Erzähl-Text mit nicht-wirklicher Geschichte mit der Intention, dass der Rezipient diesen Text mit der Haltung des *make-believe* aufnimmt, und der Rezipient erkennt diese Absicht des Autors und lässt sich aus diesem Grunde darauf ein, den Erzähl-Text unter den Bedingungen eines *make-believe*-Spiels zu lesen.⁹

Birgitta Krumrey zufolge bezeichnet ‚make-believe‘ „demnach die Rezeptionshaltung, etwas spielerisch als wahr anzunehmen“.¹⁰ Obwohl das Ereignis mit der Schlange an sich faktisch überprüfbar wäre, kann der Leser die Wahrheit der Kindheitserinnerung – textextern – nicht beurteilen: Was man zunächst für vertrauenswürdig halten muss, erweist sich im Verlauf des Textes als vielmehr fragwürdig. Gerade dadurch problematisiert der Text sein eigenes Erzählen und verweigert dem Leser die eindeutige Unterscheidung zwischen dem Wahren und dem Fiktiven. Der Text reflektiert insofern beständig sich selbst und erweist daran seine entschiedene Selbstreferenzialität.

Als ein Romantext, der gattungsbedingt ‚fiktional‘ ist, entspricht *Herkunft* zwar der Form einer Autobiographie, darf jedoch nicht unvermittelt mit einer tatsächlichen Autobiographie gleichgesetzt werden: Die Lektüre erlaubt weder eine authentische Annäherung an die einstige Lebenswirklichkeit des Autors Stanišić noch ergibt sich daraus sein gültiges Selbstbild. Wie Martina Wagner-Egelhaaf hervorhebt, bedeutet Autobiographie ohnehin immer

⁹ Frank Zipfel: „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität“. In: Simone Winko, Fotis Jannidis, Gerhard Lauer (Hg.): *Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin, New York 2009. S. 285–314, hier S. 289; kursiv i. O.

¹⁰ Krumrey: *Der Autor in seinem Text*, S. 49.

„nicht be-schriebenes, sondern ge-schriebenes Leben“.¹¹ Aus der Perspektive des Autors ist dieser nicht verpflichtet, sein Selbst im Text hundertprozentig darzubieten, wenngleich er über sich selbst schreibt. Vielmehr ist die literarische Selbstinszenierung ein Prozess, in dem sich ein Autor selbst dekonstruiert, beobachtet und analysiert, wobei das Fiktive, das Widersprüchliche und auch ‚der blinde Fleck‘ seines Selbst von ihm gefunden und dem Leser gezeigt werden.

DIE FANTASTISCHE EBENE

Von obiger Analyse sowohl der faktual-autobiographischen als auch der fiktional-poetischen Aspekte von *Herkunft* ausgehend soll nun die dritte und zugleich literaturwissenschaftlich ergiebigste Ebene dieses Textes eingehend untersucht werden: die Ebene des Fantastischen. Stanišićs Roman, bei dem es sich – laut Dommes – im Großen und Ganzen um „eine lose Reihe von unterschiedlich langen Kapiteln [handelt], die Schreibexperiment und Selbstbeobachtung zugleich sind“,¹² lässt sich im Hinblick auf seine textuelle Kohärenz strukturell in zwei Teile gliedern, nämlich in einen Hauptteil, der insgesamt 63 Kapitel umfasst, sowie in den Nebenteil einer Fantasy-Erzählung mit dem Titel „Der Drachenhort“. Im Erzählgang des Haupttextes gewinnen die fiktionalen Motive immer mehr an Gewicht, wobei die Zuverlässigkeit des autodiegetischen Erzählers, d. h. die Wahrhaftigkeit bzw. Glaubwürdigkeit der erzählten Geschichten, zunehmend fragwürdig wird.

Im Verlauf der ‚histoire‘ entfernt sich der Verstand der Großmutter mehr und mehr von der Realität. Sie kennt ihr eigenes Zuhause nicht mehr, begrüßt ‚Saša Stanišić‘ mit dem Namen seines Vaters, beginnt überall herumzusehen, vergisst alltägliche Routinen wie etwa das Zähneputzen und verfällt zuletzt sogar in ein diabetisches Koma. Sie mag das Wasser heiß, vielleicht um ihren Körper als Tatsache spüren zu können (vgl. 194f., 236f., 247 u. 255f.), und langsam kündigt ihr Tod sich an. Am Ende des Haupttextes wird berichtet, dass der Ich-Erzähler nach dem Begräbnis seiner Großmutter nicht das Flugzeug besteigt, das ihn nach Deutschland zurückbringen soll, sondern ins Altenheim in Rogatica zurückkehrt, wo seine Großmutter vor dem Tod gelebt hat, damit er seiner Oma dort eine gute Nacht wünschen kann, was in der textinternen Wirklichkeit aber gar nicht mehr möglich ist. Im Anschluss daran setzt die Fantasy-Geschichte „Der Drachen-

¹¹ Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. 2., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2005. S. 17.

¹² Dommes: „„Künstlich Leerstellen setzen““, S. 83.

hort“ ein, in der die Fiktionalität des Schreibens von sich selbst kulminiert. Auf der ersten Seite dieser Fantasy-Erzählung findet sich eine Passage, die wie eine Spielanweisung klingt:

WARNUNG!

Lies das Folgende nicht der Reihe nach! Du entscheidest, wie die Geschichte weitergehen soll, du erschaffst dein eigenes Abenteuer.

Du bist Sohn eines Betriebswirts und einer Politologin mit Schwerpunkt Marxismus. Enkel einer Mafia-Patin und eines zu früh verstorbenen – ja, was denn eigentlich? Urenkel von Bauern und von einer Sängerin und einem Flößer. Du bist ich.

Du bist in das Altenheim zurückgekehrt, um deiner Großmutter gute Nacht zu wünschen. Vielleicht aber bist du zurückgekehrt, damit Großmutter gar nicht erst schläft.

Die Slawen lieben die Gefahren. Zahlreiche lauern! Deine Entscheidungen können dich ins Gelingen führen, was auch immer Gelingen sei. Oder ins Verderben.

Viel Glück. (301)

Als Leser befindet man sich plötzlich in einem Spiel: in einem Rollenspiel mit der Hauptfigur dieses nur etwa 60-seitigen Textes, die weiterhin den Namen des autodiegetischen Ich-Erzählers ‚Saša Stanišić‘ aus dem Haupttext trägt und dessen biographischen Hintergrund teilt. Der Spieler ist dieses Mal jedoch der Leser, der mit dem Satz ‚Du bist ich‘ in die Geschichte hineinversetzt wird und die Rolle von ‚Saša Stanišić‘ übernehmen soll. Die Erzählperspektive wandelt sich dabei vom ‚Ich‘ zum ‚Du‘, und aus dieser Du-Perspektive wird die Geschichte im Folgenden fortgeführt.

Die Hauptfiguren – ‚Saša Stanišić‘ / ‚Du‘ und ‚Großmutter‘ – verlassen das Altenheim in Rogatica, um sich in dem Gebirge, wo das Dorf der Vorfahren liegt und wo man Drachen jagen könnte, auf die Suche nach dem Großvater Pero zu begeben. Zahlreiche der in diese Fantasy-Geschichte eingewobenen Erinnerungsfragmente sind eher unglaubwürdig, auch wenn die Protagonisten bereits im Haupttext figurieren. Der Spieler erhält Schritt für Schritt Anweisungen und Hinweise, die im Text kursiv gedruckt sind, d. h. der Leser muss bzw. kann jeweils entscheiden, wie die Geschichte weitergehen soll (zu den verschiedenen Optionen wird jeweils die Seitenzahl genannt, auf welcher der Leser entsprechend weiterlesen kann).¹³ Daraus resultieren mehrfach

¹³ Um hier ein Beispiel anzuführen: „Lügst du? [...] Dann lies weiter auf Seite 352. Sagst du die Wahrheit [...] lies weiter auf Seite 305.“ (303)

Überschneidungen und mehrere Ausgänge sind möglich, weil ‚zufällige‘ Entscheidungen zu ganz unterschiedlichen Ergebnissen führen können.¹⁴ Auf diese Weise kommt der Zufall zu seinem Recht, von dem der Ich-Erzähler im Haupttext wiederholt gesprochen hat: „Herkunft ist Zufall“ (182) oder „Jedes Zuhause ist ein zufälliges“ (123). Der Zufall der Herkunft, über die man – anders als der Spieler hier – nicht selbst entscheiden kann, bringt jedoch eine erhebliche Zwangsläufigkeit mit sich: den „PERMANENTEN KACKIDENTITÄTSTRESS“.¹⁵ Wie die Dominosteine, mit denen ‚Stanišić‘ schon als Kind und auch später noch ab und zu mit seiner Familie spielt, bilden die unzähligen Zufälle gemeinsam seine Biographie.

Strukturell ist diese Fantasy-Geschichte nach dem Modell der ‚Choose your own adventure‘ gestaltet, das einer Serie von Kinderbüchern des US-amerikanischen Schriftstellers Edward Packard (*1931) zugrunde liegt, die zwischen 1979 und 1998 erschien und als allererste Abenteuergeschichte nach dem ‚Gamebook-Modell‘ funktioniert.¹⁶ Im Unterschied zum Video- oder Computerspiel ermöglicht der literarische Text in Buchform die Überlagerung aller möglichen Verläufe und Ausgänge der jeweiligen Geschichte, was ‚Schrödingers Katze‘ gleichkommt, d. h. einem Gedankenexperiment, bei dem zwei widersprüchliche Zustände zugleich angenommen werden.¹⁷ In *Herkunft* wird bereits im fünften Kapitel des Haupttextes auf dieses Spiel verwiesen, da die Überschrift „Lost in the strange, dimly lit cave of time“ das erste Abenteuer bzw. das erste Buch der *Choose your own adventure*-Serie zitiert: *The Cave of Time*.¹⁸ Der Ich-Erzähler äußert sich dort folgendermaßen: „Ich werde einige Male ansetzen und einige Enden finden, ich kenne mich doch. Ohne Abschweifung wären meine Geschichten überhaupt nicht

¹⁴ Bemerkenswerterweise war Stanišić vor der Arbeit an *Herkunft* zu einem Gedanken-spiel im Rahmen des Projekts *New Level – Computerspiele und Literatur* beim Internationalen Literaturfestival Berlin 2014 eingeladen und hat dort den Entwurf für ein Rollenspiel präsentiert, in dem eine Ego-Hauptfigur ein Abenteuer erlebt, bei dem die Zufälligkeit der Entscheidungen von zentraler Bedeutung ist (vgl. Saša Stanišić: „The Return“. In: Thomas Böhm (Hg.): *New Level. Computerspiele und Literatur*. Berlin 2014. S. 63–65).

¹⁵ Saša Stanišić: „Salma Salem lacht in Damaskus“. In: Annika Reich, Lina Muzur (Hg.): *Das Herz verlässt keinen Ort, an dem es hängt. Weiter Schreiben – Literarische Begegnungen mit Autorinnen und Autoren aus Krisengebieten*. Berlin 2018. S. 18–20, hier S. 19.

¹⁶ Stanišić hat bei einem Interview für die Sendung *Druckfrisch* verraten, in seiner Kindheit eine Vorliebe für diese Fantasyserie gehabt zu haben. Vgl. Denis Scheck (Moderator): „Saša Stanišić: *Herkunft*“. In: *Das Erste*. 17.3.2019. <https://www.daserste.de/information/wissen-kultur/druckfrisch/videos/sasastanisic-herkunft-video-100.html> (30.11.2020).

¹⁷ Vgl. 郭婧 (GUO Jing): 《自我书写的可能性：一个以〈我从哪里来〉为命题的写作游戏》 („Die Möglichkeiten des Selbst-Schreibens: Ein Schreibspiel zum Thema *Herkunft*“). 10.4.2020. <http://www.biz-beijing.com/salon.php?news=1&newsid=661> (30.11.2020).

¹⁸ Edward Packard: *The Cave of Time*. New York 1979.

meine. Die Abschweifung ist Modus meines Schreibens. *My own adventure.*“ (37; kursiv i. O.) Anschließend zitiert Stanišić einen Ausschnitt aus dem Paratext der Abenteuergeschichte *The Cave of Time* und integriert ihn in seinen eigenen Text, der in Kursiv gedruckt und sinngemäß mit dem Prätext fast identisch ist:

Du befindest dich in der merkwürdigen, düsteren Höhle der Zeit. Ein Gang biegt nach unten ab, der andere führt aufwärts. Dir will scheinen, als könnte dich der absteigende Gang in die Vergangenheit bringen und der aufsteigende in die Zukunft. Für welchen Weg entscheidest du dich? (38; kursiv i. O.)

Der Originaltext, der sich auch im Rahmen der Twitter-Nachrichten von Stanišić (17. August 2018) findet,¹⁹ lautet:

You are hiking in Snake Canyon when you find yourself lost in the strange, dimly lit Cave of Time. Gradually you can make out two passageways. One curves downward to the right; the other leads upward to the left. It occurs to you that the one leading down may go to the past and the one leading up may go to the future. Which way will you choose?²⁰

Auf diese Weise werden die intertextuellen Bezüge der zwei Texte auf die text-externe Medienebene erweitert, was der Autofiktion einen größeren Kontext verschafft. Mit Einbezug der sozialen Medien gestaltet Stanišić insgesamt einen performativen Selbstentwurf, der aus einem veröffentlichten Selbst und einem öffentlichen Selbst besteht.

Die Kombination von Autofiktion und Fantastik verwischt die Grenzen in vielerlei Hinsicht. Aufgrund der autobiographischen Basis der Fantasy-Erzählung lässt sich die magische Welt nicht klar von der realen trennen, und zugleich macht die Präsenz fantastischer Momente im autofiktionalen Text den Begriff ‚Autofiktion‘ zum Problem: Während Marie Darrieussecq der Auffassung ist, dass Autofiktion Unwahrscheinlichkeit oder gar Fantastisches grundsätzlich ausschließt, meint Vincent Colonna, dass das Fantastische auch in der Autofiktion eine Existenzberechtigung besitze.²¹ Um die Funktion der fantastischen Dimension im Kontext von Stanišićs autofiktionalem Erzählen auszuloten, sollen nun vor allem zwei semantisch aufgeladene Tiermotive diskutiert werden: die bereits erwähnte Schlange sowie der Drache, den der Schutzumschlag zeigt.

¹⁹ Vgl. https://twitter.com/sasa_s/status/1030475241972264960 (30.11.2020).

²⁰ Packard: *The Cave of Time*, o. S.

²¹ Paraphrasiert nach Frank Zipfel: „Autofiktion“. In: Dieter Lamping (Hg.). In Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler und Frank Zipfel: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart 2009. S. 31–36, hier S. 34.

DAS MOTIV DER SCHLANGE

Das serbokroatische Wort für Schlange („Poskok“) fungiert als Auslöser der Erinnerung:

Poskok bedeutet: *ein Kind – ich? – und eine Schlange im Hühnerstall.*

Poskok bedeutet: *Sonnenstrahlen, die zwischen den Brettern durch die staubige Luft schneiden.*

Poskok bedeutet: *ein Stein, den Vater über den Kopf hebt, um die Schlange zu erschlagen. (27; kursiv i. O.)*

Im Vergleich zu dieser (mutter)sprachlichen Intimität lässt das ins Deutsche übersetzte Wort „Hornotter“, „Stanišić“ eher kalt (vgl. 27).

In der Kindheitserinnerung befindet sich die Schlange auf einem Obstbaum, der im Grab der Urgroßeltern wurzelt (vgl. 28). Dieser Baum wird im Text als „Baum der Erkenntnis“ (284) bezeichnet, was auf die biblische Erzählung vom Sündenfall anspielt, der die Vertreibung aus dem Paradies zur Folge hat. Diese Verbindung der Schlange zum Baum der Erkenntnis mit dem Grab der Vorfahren symbolisiert auf der einen Seite die Familien- und Kulturtradition – den gesamten Text kann man demnach als einen Selbsterkennungsprozess des Autors begreifen. Auf der anderen Seite bildet die biblische Geschichte ein Pendant zu Stanišićs persönlichem Erleben. Er ist aus dem heimatischen Paradies seiner Kindheit vertrieben worden und sieht in seiner Flucht bzw. seinem Überleben eine Schuld, welche die treibende Kraft seines Schreibens ausmacht:

Ich brauche niemandem zu erklären, warum ich dort, wo ich herkomme, nicht mehr bin. Es kommt mir vor, als würde ich genau das aber immerfort tun. Fast entschuldigend auch. Auch mir selbst gegenüber. Es kommt mir vor, als stünde ich wegen der Geschichte dieser Stadt, Višegrad, und wegen des Glücks meiner Kindheit in einer Schuld, die ich mit Geschichten begleichen muss. Es kommt mir vor, als meinten meine Geschichten diese Stadt sogar dann, wenn ich nicht über sie schreiben will. (197f.)

Des Weiteren wird die Schlange mit dem späromantischen Dichter Joseph von Eichendorff assoziiert, indem im Text eine rein fiktionale Figur namens Ajhendorf (phonetisch identisch mit „Eichendorff“) auftaucht und sich als *alter ego* des Ich-Erzählers erweist: „Die Zunge der Schlange, die Sprache des Dichters.“ (232) Mit dem empirischen Faktum der gespaltenen Zunge von Schlangen, deren Worten daher nicht zu trauen ist, wird gleichermaßen auf den grundsätzlichen Zwiespalt eines jeden Erzählens wie auf die unklare Differenz von Ajhendorf und Eichendorff bzw. von Ich-Erzähler und Autor hingedeutet.

Eine zweite Eigenschaft von Schlangen, die im Symbolzusammenhang Gewicht besitzt, ist das Sich-Häuten. Am Bild der Schlange, die für den Dichter steht, wird insofern das Betrügerische der Erinnerung bzw. des Erzählens deutlich gemacht: Die Grenze zwischen Fakten und Fiktion bzw. zwischen Leben und Literatur bleibt immer vage. Der ganze Text gibt sich in dieser Hinsicht wie ein Selfie: Der Autor präsentiert sich vor der ‚Kamera‘ seines Textes, indem er sich entblößt bzw. sein Innerstes hervorkehrt, wobei ihm seine zweite Identität als autodiegetischer Ich-Erzähler zum fiktionalen ‚Make-up‘ dient.

Ein mögliches Ende des im letzten Kapitel gestalteten Abenteuer-Spiels sieht wie folgt aus:

Ich lege ihr die Hand an die Wange. Ich wünsche meiner Großmutter eine gute Nacht. Ich warte, bis sie schläft. Ich setze mich in den Gemeinschaftsraum.

In der Voliere ein Kanarienvogel. Ich öffne die Datei *HERKUNFT.doc*. Ich schreibe:

Ich lege ihr die Hand an die Wange. Ich wünsche meiner Großmutter eine gute Nacht. Ich warte, bis sie schläft. Ich setze mich in den Gemeinschaftsraum.

In der Voliere ein Kanarienvogel. Ich öffne die Datei *HERKUNFT.doc*.

ENDE

Und lösche es wieder.

Ich schreibe: Großmutter hat ein Mädchen auf der Straße gesehen. Sie ruft ihm zu vom Balkon, es solle keine Angst haben, sie werde es holen. Rühr dich nicht!

Großmutter steigt auf Strümpfen drei Stockwerke hinunter, und das dauert, das dauert, die Knie, die Lunge, die Hüfte, und als sie dort ankommt, wo das Mädchen gestanden hat, ist das Mädchen fort.

ENDE (333f.; kursiv i. O.)

Der Autor kommt an dieser Stelle der Fantasy-Geschichte, in der das ‚Du‘ eine zentrale Rolle spielt, als ‚Ich‘ vor und reflektiert den Prozess des Schreibens von Geschichten, indem er dem Leser ohne Umschweife die Worte zeigt, die beim Schreiben zu löschen sind. Der zweite Teil (nach dem ersten „ENDE“) ist mit dem Romanbeginn (dem ersten Kapitel, worin die Großmutter Kristina sich selbst als ein Mädchen auf der Straße sieht) identisch. In diesem Sinne kann man den Text selbst auch als eine Schlange betrachten, die sich in den

eigenen Schwanz beißt²² und als Ouroboros den unendlichen Kreislauf des Geschichtenerzählens in all seinen Möglichkeiten symbolisiert. Die gesamte Geschichte beginnt demzufolge mit einer fiktionalen Wahnvorstellung der Großmutter und endet mit der autobiographischen Wirklichkeit, als auf der letzten Seite der Fantasy-Geschichte das Begräbnis der Großmutter erwähnt wird. Dem Leser stellt sich bis zum Ende seiner Lektüre daher immer nachdrücklicher die Frage, wo der schreibende Stanišić mit seinem Schreiben eigentlich angefangen hat und wo der Leser angesichts der Reihenfolge des Schreibens mit dem Lesen beginnen soll.²³ Die Geschichte oszilliert beständig zwischen autobiographischen Fakten und poetischen Erfindungen, wobei nie sicher zu unterscheiden ist, welcher Bereich jeweils überwiegt. Nach der ersten Lektüre müsste ein Leser insofern den gesamten Text vom Anfang an noch einmal lesen, um die narrativen Tricks bzw. das Spielerische des Textes besser zu erfassen. Mit seiner Kreisstruktur impliziert der Ouroboros die ewige Bewegung, in der Anfang und Ende nicht dezidiert voneinander getrennt werden können. Daraus wird keine Opposition produziert, sondern ständige Verwandlung, was genau die Beziehung zwischen Faktizität und Fiktionalität im Text symbolisch manifestiert. Was ist denn die Wahrheit bzw. was soll als Wahrheit gelten? Das Selbst im Erzählen hervorzubringen ist dabei nicht nur auf der Ebene der ‚histoire‘, sondern auch auf der Ebene der ‚discours‘ bedeutend, wobei sich die Wahrheit, nicht die realistische Wiedergabe, im literarischen Sinne verwirklicht.

DAS MOTIV DES DRACHEN

Das Motiv des Drachen fungiert vor allem als Symbol der Herkunft, da der Großvater Pero aus einem Dorf stammt, in dem man den Heiligen Georg, den Drachentöter, verehrt. Ein Verwandter namens Gavriilo erzählt von einer Familien-Legende, derzufolge der Drache Oskoruša, das Heimatdorf des Großvaters, als Wurzel der Familie gewählt habe, was sich ‚Saša Stanišić‘ Recherche zufolge jedoch als Erfindung erweist. Nebenbei ergibt sich dabei eine Gemeinsamkeit zwischen dem Drachen und dem empirischen Autor Saša Stanišić, nämlich der Migrationshintergrund. Der Drachen-Mythos stammt nach Aussagen im Text nämlich ursprünglich aus dem Kaukasus oder Mesopotamien und erst im Anschluss an eine „Migrations-

²² Vgl. Gertrud Maria Rösch: „Schlange“ [Art.]. In: Günter Butzer, Joachim Jakob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012. S. 373–374, hier S. 374.

²³ Bezüglich solcher formalen Komposition ist Stanišić mit seinem Werk *Herkunft* in vielerlei Hinsicht seinen literarischen Vorgängern wie Italo Calvino oder Julio Cortázar verwandt.

bewegung“ ist er nach Oskoruša gekommen (308), so wie Stanišić aus Višegrad stammt, dann aber nach Deutschland emigriert ist und mittlerweile in Hamburg lebt.

Des Weiteren erscheint der Drache als Schatzhüter, der die „Höhle des Unbewussten“ bzw. die tiefe Erinnerung für die Großmutter schützt.²⁴ Er bewacht die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits und ermöglicht die Wiederbegegnung der Großmutter und ihres Wegbegleiters, des Du-Spielers namens ‚Saša Stanišić‘, mit dem verstorbenen Großvater Pero. Das Überschreiten der Grenze zwischen den beiden Welten in der Fantasy impliziert in der Wirklichkeit jedoch zugleich den Tod der Großmutter.

Stellt man die Schlange und den Drachen nebeneinander, so erweist sich der Drache, dessen „Entstehung als Ergebnis einer Verwandlung“ zu sehen ist, als eine Fabelvariation der Schlange.²⁵ Die Differenz zwischen der „leibhaftigen“ Schlange und dem „symbolischen“ Drachen (50) lässt sich damit als Sinnbild des Unterschieds zwischen der wahrhaften Realität und der nicht authentischen Fiktion verstehen: Die Verwandlung der realen Schlange in den mythologischen Drachen steht symbolisch für die Verwandlung der Wirklichkeit in Fiktion bzw. – genauer gesagt – für die Verwandlung des Autors Saša Stanišić in den autodiegetischen Ich-Erzähler ‚Saša Stanišić‘.

ZUSAMMENFASSUNG

„Mein Leben ist mein Spiel“ (172), fasst der Ich-Erzähler ‚Stanišić‘ seine Haltung gegenüber seiner Lebensgeschichte bzw. der Rekonstruktion seiner Lebensgeschichte zusammen. Gespielt wird auf der semantischen Ebene von ‚Schlange‘ und ‚Drache‘; gespielt wird beim Verwischen der Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion, mit vielen Möglichkeiten des Selbst-Schreibens und ebenso durch beständige Metaisierung und Dekonstruktion. Dieses spielerische Verfahren auf der poetischen Ebene verweist aber zugleich auf die Funktionsweise des Ernstes. Andreas Mahler zufolge sind Spiel und Ernst jedenfalls nicht als binäre Oppositionsbegriffe anzusehen, die sich gegenseitig logisch ausschließen würden, sondern als eine asymmetrische Relation.²⁶ Dies

²⁴ Clemens Zerling: „Drache/Lindwurm“ [Art.]. In: Wolfgang Bauer, Clemens Zerling (Hg.): *Lexikon der Tiersymbolik. Mythologie, Religion, Psychologie*. München 2003. S. 59–63, hier S. 61.

²⁵ Claudia Lauer: „Drache“ [Art.]. In: Günter Butzer, Joachim Jakob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2. erw. Aufl. Stuttgart, Weimar 2012. S. 77–79, hier S. 77.

²⁶ Vgl. Andreas Mahler: „Und/Oder. Zur Asymmetrie der Ernst/Spiel-Dichotomie (mit einem Blick auf Jean Tardieu)“. In: Dirk Kretzschmar, Christine Lubkoll, Dirk Niefanger, Stefan Schukowski (Hg.): *Spiel und Ernst: Formen – Poetiken – Zuschreibungen. Zum Gedenken an Erika Greber*. Würzburg 2014. S. 19–36.

manifestiert sich insbesondere bei Stanišićs Umgang mit der tatsächlich erlebten Grausamkeit: Als ein autofiktionaler Storyteller operiert er auf eine spielerische Weise sich selbst, wobei der Leser seinen Schmerz, den die Operation ohne Anästhesie wegen seiner Doppelidentität sowohl als Arzt (Autor, der die Grausamkeit tatsächlich in seiner Wirklichkeit erlebt hat) als auch als Patient (Ich-Erzähler/Hauptfigur, welcher/welche die Grausamkeit auf der Textebene erlebt) doppelt, kaum noch bemerken kann. Diese „Gedoppeltheit“²⁷ von Spiel und Ernst verleiht dem Text nicht nur seine Unterhaltsamkeit, sondern nähert sich auch einer literarischen Wahrhaftigkeit an, die den Leser zum Nachdenken anregen muss.

Das Erzählen der Fantasy-Welt macht dem Leser die Intention deutlich: Die in der realen Welt verstorbene Großmutter soll im Erzählen am Leben erhalten werden.²⁸ Insofern will das literarische Schreiben das Unmögliche auch für die Wirklichkeitswelt realisieren, wie Stanišić in einem Interview bestätigt: „Es geht bei meinen Büchern auch um das Festhalten von etwas, das verschwindet“.²⁹ Die Großmutter Kristina, zu der er in enger Beziehung steht, verkörpert in diesem Roman über Herkunft die Heimat. Der Erzähler lernt dabei, wie er mit Altern und Sterben seiner Großmutter umgehen soll, und reflektiert zugleich den Verlust der ‚leiblichen‘ Heimat. Im Klappentext heißt es dementsprechend: „*Herkunft* ist ein Abschied von meiner dementen Großmutter.“ Der gesamte Prozess des Erzählens vom langsamen Verschwinden der Großmutter ist darüber hinaus als ein Prozess der Vergangenheitsbewältigung seitens des Erzählers zu verstehen:

„Meine Sonne“, sagt Großmutter. „Meine Freude. Mein Esel. Begreif das endlich. Es zählt nicht, wohin du gehst. Und am Ende zählt nicht mal das. Schau mich an: Ich weiß weder, woher ich komme, noch wohin ich gehe. Und ich kann dir sagen: Manchmal ist das gar nicht so schlecht.“
(337)

Die Hauptfigur ‚Stanišić‘ hilft seiner Großmutter beim Kampf gegen den zunehmenden Verlust der Erinnerung. Ihrer Demenz wegen hat sie zwar den Verstand verloren, ihre Weisheit aber behalten und dem Enkelkind nicht zuletzt beigebracht, das Altern mit Gelassenheit zu behandeln. ‚Stanišić‘ fragt

²⁷ Ebd., S. 28.

²⁸ „Das Erzählen erhält mich nicht am Leben, Saša! Du verwandelst Funken in Feuerodem. Du übertreibst! Herkunft als Wimmelbild mit Drachen? Und einer bewacht den Steg über den Fluss in die jenseitige Welt?“ (355)

²⁹ Jörg Plath (Moderator): „Saša Stanišić über *Herkunft*. Vorsicht vor dem ‚Zugehörigkeitskitsch‘“. In: *Deutschlandfunk Kultur*. 23.03.2019. https://www.deutschlandfunkkultur.de/sasa-stanistic-ueber-herkunft-vorsicht-vor-dem.1270.de.html?dram:article_id=444447 (30.11.2020).

sich selbst im Text ‚tausendmal‘ danach, was Herkunft für ihn bedeutet,³⁰ und spricht selbst von „Zugehörigkeitskitsch“ (34) bzw. „Fetischisierung von Herkunft“ (221), wobei er sich selbst immer wieder durch die Problematisierung des Selbst bzw. das Verwischen zwischen Fakten und Fiktionen dekonstruiert und erneut rekonstruiert. Am Ende der Geschichte kommt der Suche nach der Herkunft bzw. der Beschäftigung mit dem Verhältnis von Herkunft, Ankunft und Zukunft keine große Bedeutung mehr zu. Die Selbstbefragung nach der Herkunft ist – im poetischen Rückblick – vielmehr in eine Selbstversöhnung mit der Vergangenheit gemündet.

³⁰ Ijoma Mangold charakterisiert in seiner Rezension den Roman als „eine autobiografische Selbstbefragung“ (vgl. Ijoma Mangold: „*Herkunft*: Die Deutschen überholen. Saša Stanišić erzählt in seinem autobiografischen Buch *Herkunft*, wie er aus Bosnien nach Heidelberg kam und lernte, Eichendorff, Hölderlin und die Alpen zu lieben“. In: *Die Zeit*, 13.3.2019. <https://www.zeit.de/2019/12/herkunft-sasa-stanistic-roman-autobiografie> (30.11.2020).

SCHREIBEN GEGEN DIE LEERE ZEITLINIE.
ALTERSERFAHRUNGEN IN BEATE GRIMSRUDS
ROMAN *JEG FORESLÅR AT VI VÅKNER* (2019/2020)

EIN ROMAN ÜBER DIE ZEIT

Wenige Monate bevor die norwegische Schriftstellerin Beate Grimsrud im Juli 2020 starb, veröffentlichte sie ihren siebten Roman, *Jeg foreslår at vi våkner* [*Ich schlage vor, dass wir aufwachen*]. Auch dieses Buch erschien wie bereits frühere Werke auf Norwegisch und Schwedisch: Die 1963 in Norwegen (in Bærum bei Oslo) geborene Autorin, die als 21-Jährige nach Stockholm zog, verfasste viele ihrer literarischen Arbeiten in beiden Sprachen.¹ Das letzte Werk der von der Kritik hochgelobten und vielfach ausgezeichneten Schriftstellerin² wurde noch nach ihrem Tod mit dem Bragepreis für Belletristik, dem wichtigsten norwegischen Literaturpreis, geehrt. Die Jury begründete diese Auszeichnung in ihrer Stellungnahme mit einem besonderem Erzählstil, der im Feuilleton oder in Nachschlagewerken inzwischen sogar als „grimsrudsk“³ etikettiert wird:

Der Roman hat einen eigenen Erzählstil, der durch unerwartete Gedankensprünge und originelle Assoziationen gewissermaßen hin und her schwingt, ohne die Realitäten aus dem Blick zu verlieren. Der Erzählstil erzeugt [...] einen gelungenen Kontrast zu der dunklen Krebsge-

¹ Der Titel der norwegischen Originalausgabe lautet *Jeg foreslår at vi våkner* und ist 2020 in Oslo bei Cappelen Damm erschienen. Die schwedische Fassung lautet *Jag föreslår att vi vaknar* und wurde 2019 in Stockholm im Albert Bonniers förlag veröffentlicht. Für den vorliegenden Beitrag verwende ich die norwegische Ausgabe. Alle Übersetzungen ins Deutsche sind von mir.

² Beate Grimsrud erhielt zweimal den Romanpreis des Schwedischen Radios (2000, 2011), den Amandapreis der norwegischen Filmbranche (2000), den norwegischen Kritikerpreis (2010) und den Doublougpreis der Schwedischen Akademie für Schöne Literatur und Literaturwissenschaft (2011).

³ Merete Røsvik Granlund: „Jeg vil være en god historie'. En presentasjon av forfatterkap til Beate Grimsrud“. In: Bibliotekssentralen (Hg.): *Beate Grimsrud. Forfatterhefte*. Oslo 2011. S. 3–12, hier S. 3. Vgl. auch Anne Bachmann: „Venne seg av med å være vant. Et intervju med Beate Grimsrud“. In: *Boktips*, <https://www.boktips.no/skjonnlitteratur/romaner/beate-grimsrud-jeg-foreslar-at-vi-vakner-intervju/> (1.4.2021).

schichte. [...] [D]as Buch ist voller schlagfertiger Wortwechsel und spontaner Betrachtungen, was es zu einem literarischen Lesefest macht.⁴

Dieses eigenwillig, ironisch und anspielungsreich erzählte ‚literarische Lesefest‘, das sprechende Tiere einführt, Sprachspiele inszeniert und literarische Allusionen verwendet, unterschiedliche Erzählperspektiven und Zeitebenen verbindet sowie Leserwartungen an narrative Stringenz ausgelassen herausfordert, ist wirklichkeitsnah und fantastisch-grotesk zugleich. Über weite Strecken handelt der Roman von der an Brustkrebs erkrankten Protagonistin Vilde Berg, deren Leben aus den Fugen gerät. Der Roman wird zum Schauplatz ihrer Erfahrungen und Gedanken, Ängste und Hoffnungen. Doch diese als real geschilderte ‚dunkle Krebsgeschichte‘ enthält daneben offenkundig imaginäre Elemente, etwa die Dialoge zwischen Fuchs und Ratte, deren Gespräche das Romangeschehen durchgängig begleiten und kommentieren, oder die Unterhaltungen zwischen Vilde und ihrem Alter Ego Florian. Grimsrud selbst legt Wert darauf, dass ihr Buch „viel mehr als eine Krebserzählung“ sei, und tatsächlich erfährt der Leser zu Beginn und noch vor Vildes Krebserkrankung, dem Verlust von Gesundheit, von einer ganz anderen Einbuße: dem Verlust von Zeit.⁵ „Sie hat, wie sie es sieht, das Wichtigste verloren. Die Zeit“ (9)⁶, heißt es im zweiten Kapitel. Als Ursache dieses Zeitschwundes wird hier zwar „eine eiskalte Diagnose“ (9)⁷ genannt, die – um im Bild zu bleiben – die Zeit gleichsam einfriert und zum Stillstand bringt. Doch der Leser kann an dieser Stelle die Diagnose noch gar nicht einordnen – die Krebsdiagnose wird erst im sechsten Kapitel explizit erwähnt.

Mehr als eine Krankheits- und Patientengeschichte ist *Jeg forslår at vi våkner*, so meine Überlegung, ein Roman über die Zeit. Er lässt den Leser auf eindringliche und einfühlsame Weise an den persönlichen Erfahrungen der Protagonistin mit ihrer Krebserkrankung teilhaben. Doch gleichzeitig gewinnt das geschilderte Krankheitsgeschehen eine weitere Dimension, da es durchwoben ist von Reflexionen über die Zeit, der Roman Prozesse des Erinnerns und Vergessens inszeniert und damit den Umgang mit Vergangenheit und

⁴ Norw.: „Romanen har en egenartet fortellerstil der den nærmest flagrer hit og dit med uventede tankeprang og originale assosiasjoner uten å miste realitetene av syne. Fortellerstilen skaper [...] en vellykket kontrast til den mørke krefthistorien. [...] [B]oken er fylt med kvikke replikker og spontane betraktninger, noe som gjør den til en litterær lesefest“ (zitiert in Turid Oline Hepsø: „Brageprisen til Beate Grimsrud (1963–2020): „Vi er uendelig glade og takknemlige, samtidig er det sårt““. In: *Boktips*, <https://www.boktips.no/skjonnlitteratur/romaner/beate-grimsrud-brageprisen/> (1.4.2021)).

⁵ Norw.: „mye mer enn kreftfortellingen“ ([Interview von Hilde Lundgaard mit Beate Grimsrud]: „Bestselgeren som sliter med å skrive“. In: *Aftenposten*, 30.5.2020).

⁶ Norw.: „Hun har mistet det viktigste, som hun ser det. Tiden.“

⁷ Norw.: „en iskald diagnose“.

Zukunft adressiert. Das Ausmaß der Geschichte von Vildes Erkrankung entfaltet sich nicht zuletzt auf dem Resonanzboden eines Nachdenkens über die eigene Lebenszeit. Denn natürlich bedingen Krankheits- und Zeiterfahrung einander: Vildes Feststellung, ‚die Zeit verloren‘ zu haben, hängt mit ihrer Erkenntnis zusammen, dass ihr Leben aufgrund der Krebserkrankung bedroht ist und eine ferne Zukunft nicht weiter offensteht. Als Kranke erfährt sie Zeit als eine leere Zeit.

Als Umschlagplatz eines Krankheits- und Zeitdiskurses ist Grimsruds Roman für das Thema des vorliegenden Sammelbandes – die literarische Konstruktion und Reflexion von Alter in der deutschsprachigen und skandinavischen Gegenwartsliteratur – deswegen aufschlussreich, da er diese Diskurse im Kontext unterschiedlicher Alterskonzepte verhandelt. Anders gesagt: Zum Krankheits- und Zeitdiskurs gesellt sich ein vielschichtiger Altersdiskurs. Neben Vildes krankheitsbedingter und paradoxer Erfahrung, zu altern und gleichwohl nicht alt werden zu können, schildert der Roman auch den Alterungsprozess und Tod von Vildes Mutter – sie verstirbt 94-jährig im Verlauf des Romangeschehens. Diese unterschiedlichen Altersverläufe und -erfahrungen der beiden Frauen sollen im Folgenden freigelegt werden. Damit knüpft mein Beitrag an Perspektiven einer *literary gerontology* an, die sich im ausgehenden 20. Jahrhundert innerhalb einer kulturwissenschaftlich orientierten Altersforschung etabliert hat und die literarische Darstellung von Altersprozessen und -entwürfen fokussiert und herausarbeitet.⁸ Am Beispiel eines skandinavischen Gegenwartsromans, der Altersrepräsentationen mit der Erfahrung von Krankheit und Zeitlichkeit verbindet, kann so die Beobachtung des Literaturwissenschaftlers und Altersforschers Rüdiger Kunow, „age is the difference that time makes“, weiter präzisiert werden.⁹

Um die Altersfigurationen und literarischen Verhandlungen unterschiedlicher Alterskonzepte in Grimsruds Roman besser in den Blick nehmen zu können, nähere ich mich diesen Aspekten auf einem Umweg. Denn ich trete zu-

⁸ Vgl. Anne M. Wyatt-Brown: „Literary Gerontology Comes of Age“. In: Thomas R. Cole, David D. Van Tassel, Robert Kastenbaum (Hg.): *Handbook of the Humanities and Aging*. New York 1992. S. 331–351; Miriam Seidler: *Figurenmodelle des Alters in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen 2010; Ulrike Vedder, Stefan Willer: „Alter und Literatur. Einleitung“. In: *Zeitschrift für Germanistik*. 2, 2012. S. 255–258; Henriette Herwig (Hg.): *Merkwürdige Alte: Zu einer literarischen und bildlichen Kultur des Alter(n)s*. Bielefeld 2014; Sarah Falcus: „Literature and Ageing“. In: Julia Twigg, Wendy Martin (Hg.): *Routledge Handbook of Cultural Gerontology*. London, New York 2015. S. 53–60; Heike Hartung: *Embodied Narration. Illness, Death and Dying in Modern Culture*. Bielefeld 2018; Miriam Haller, Thomas Küpper: „Kulturwissenschaftliche Altersstudien“. In: Kirsten Aner, Ute Karl (Hg.): *Handbuch Soziale Arbeit und Alter*. Wiesbaden 2020. S. 595–602.

⁹ Rüdiger Kunow: „The Coming of Age: The Descriptive Organization of Later Life“. In: Alfred Hornung, Rüdiger Kunow (Hg.): *Representation and Decoration in a Postmodern Age*. Heidelberg 2009. S. 295–309, hier S. 295.

nächst gleichsam einen Schritt zurück und gehe der Frage nach, wie sich *Jeg foreslår at jeg våkner* vor dem Hintergrund der in Skandinavien gegenwärtig viel diskutierten ‚Wirklichkeitsliteratur‘ (‚virkelighetslitteratur‘)¹⁰ begreifen lässt, einer Tendenz, der sich der Roman nicht umstandslos zuordnen lässt, da er – so meine Hypothese – im Widerstand gegen die Faktizität einer Wirklichkeit, die in der Zeit gefangen ist, das befreiende Potenzial des Fabulierens und Imaginierens erprobt. In einem zweiten Schritt wende ich mich dann den unterschiedlichen Zeit- und Alterserfahrungen insbesondere Vildes zu, skizziere als Gegengewicht dazu aber auch jene ihrer Mutter. Welche Perspektive der Roman bietet, diese Erfahrungen zu meistern, will ich abschließend und im Rückgriff auf meine Ausführungen zur ‚Wirklichkeitsliteratur‘ nur kurz umreißen.

‚WIRKLICHKEITSLITERATUR‘ UND KRANKHEITSLITERATUR

Grimsruds Roman enthält, worauf auch die norwegische und schwedische Presse wiederholt verwiesen hat,¹¹ etliche autobiographische Referenzen, denn die Protagonistin des Romans teilt lebensgeschichtliche Details mit ihrer Erfinderin. Um einige Parallelen zu nennen: Genau wie Beate Grimsrud ist auch Vilde Berg in Norwegen aufgewachsen und lebt in Stockholm, wie Beate Grimsrud ist auch sie Schriftstellerin, Dramaturgin und Filmregisseurin, boxt leidenschaftlich gerne und erkrankt an Brustkrebs. Das Werk ließe sich also, oberflächlich betrachtet, jener Strömung der skandinavischen Gegenwartsliteratur zuordnen, die in den Feuilletons und in der Forschung neuerdings mit dem Schlagwort „Wirklichkeitsliteratur“ apostrophiert wird.¹² Darunter versteht man zumeist die literarische Darstellung einer privaten Lebensgeschichte; prominente Beispiele dieser aktuellen Tendenz, die der norwegische Literaturwissenschaftler Frode Helmrich Pedersen als „den autobiographi-

¹⁰ Vgl. zu diesem Begriff auch den Beitrag von Guro Sandnes im vorliegenden Band.

¹¹ Vgl. das bereits erwähnte Interview mit B. Grimsrud, „Bestselgeren som sliter med å skrive“, in der norwegischen *Aftenposten* in einer der größeren schwedischen Zeitungen: Kristofer Ahlström, Sverker Lenas: „Författaren Beate Grimsrud är död – blev 57 år gammal“. In: *Dagens Nyheter*, 1.7.2020.

¹² Vgl. z. B. Ingunn Økland: „Olaug Nilssen har akutt behov for skuespillere“. In: *Aftenposten*, 18.5.2019 („Olaug Nilssens satiriske drama om virkelighetslitteratur klarer seg ikke på egenhånd“); Ingunn Økland: „Vigdis Hjorths justerte metode“. In: *Aftenposten*, 26.8.2020 („I Vigdis Hjorths nye roman fremstår virkeligheten som en filleting forfatteren hever seg over“); Frank Rossavik: „Når virkelighetslitteraturen møter virkeligheten“. *Aftenposten*, 13.10.2020; Ane Farsethås: „Når norsk litteratur skal eksporteres til Frankfurt, bør vi gi begrepet ‚virkelighetslitteratur‘ utreiseforbud“. In: *Morgenbladet*, 24.5.2019. Vgl. auch Ane Farsethås: *Herfra til virkeligheten. Lesninger i 00-tallets litteratur*. Oslo 2012; Frode Helmrich Pedersen: „Virkelighetslitteraturen og den norske debatten om den“. In: Nora Simonhjell, Benedikt Jäger (Hg.): *Norsk litterær årbok 2017*. Oslo 2017. S. 26–53.

schen Trend der norwegischen Literatur“¹³ beschreibt, sind in Norwegen die Werke von Vigdis Hjorth (*1959) oder Karl Ove Knausgård (*1968).¹⁴ Aus wissenschaftlicher Perspektive handelt es sich bei dieser „Wirklichkeitsliteratur“ um einen gewissen „Hyperrealismus“¹⁵ – so die Einschätzung der norwegischen Literaturwissenschaftlerin Nora Simonhjell – oder um einen sogenannten ‚performativen Biographismus‘. Dieses Konzept hat der dänische Literaturwissenschaftler Jon Helt Haarder in seiner einschlägigen Monografie eingeführt und folgendermaßen definiert:

Performativer Biographismus bedeutet, dass Künstler sich selbst und andere wirkliche Personen gebrauchen, in einer ästhetisch gestalteten Interaktion mit den Reaktionen der Leser und der Öffentlichkeit.¹⁶

Obwohl Grimsrud autobiographische Elemente in ihrem Roman verarbeitet, insistiert sie entschieden darauf, dass er nicht autobiographisch zu lesen sei.¹⁷ Tatsächlich ist bereits die narrative, polyperspektivische Struktur des Werkes

¹³ Norw.: „den selvbiografiske trenden i norsk litteratur“ (Frode Helmrich Pedersen: „Biografi og kritikk“. In: *BLA. Bokemenn Litterær Avis*. 18.3.2020. <https://blabla.no/metakritikk/2020/03/biografi-og-kritikk> [1.4.2021]).

¹⁴ Z. B. Vigdis Hjorth: *Arv og miljø*. Oslo 2016; Karl Ove Knausgård: *Min kamp*. Bd. 1–6. Oslo 2009–2011.

¹⁵ Norw.: „hyperrealisme“ (Nora Simonhjell: „Skrivingen er som et hull i sykdommen“. Om fordoblande skrift, sjukdom, kropp og kjønn i Beate Grimsruds *En dære fri*“. In: Heming Gjurd, Per Arne Michelsen (Hg.): *Norsk litterær årbok 2011*. Oslo 2011. S. 132–157, hier S. 136). Simonhjells Aufsatz ist bislang einer der wenigen Beiträge zu einer literatur- oder kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Werk von Beate Grimsrud. An weiteren Arbeiten sind einige Masterarbeiten und ein Aufsatz zu nennen: Katrine Lier: *Grenseløs og begrenset. En analyse av Beate Grimsruds roman Å smyge forbi en øks* (Masterarbeit). Universität Oslo 2003; Elene Marie Jordet Martinsen: *På sammenbruddets rand. En sammenlignende analyse av tre litterære møter med psykiatrien. Amalie Skram, Sylwia Plath og Beate Grimsrud* (Masterarbeit). Universität Oslo 2012; Jan-Olav Henriksen: „Makt, avmakt og kreativitet. Beate Grimsrud og Michel Foucault“. In: Terje Mesel, Paul Leer-Salvesen (Hg.): *Makt og avmakt. Etske perspektiver på fellet psykisk helse*. Kristiansand 2013. S. 51–65; Hanne Røisland: „Den eneste forskjellen på meg og en som er gal, er at jeg ikke er gal.“ *En lesning av kjønn og psykiatri i Beate Grimsruds roman En dære fri* (Masterarbeit). Universität Agder 2018.

¹⁶ Dän.: „Performativ biografisme betegner det at kunstnere bruger sig selv og andre virkelige personer i en æstetisk betonet interaktion med læserens og offentlighedens reaktioner“ (Jon Helt Haarder: *Performativ biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*. Kopenhagen 2014. S. 9). Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Konzept ‚performativer Biographismus‘, insbesondere im Hinblick darauf, ob Haarders Literaturanaylisen, die sich weitgehend auf die Werke von Claus Beck-Nilsen und Knausgård beschränken, dazu legitimieren, von einer allgemeinen Tendenz der skandinavischen Gegenwartsliteratur zu sprechen, findet sich in dieser Rezension von Haarders Arbeit: Christian Lenemark: „Jon Helt Haarder: *Performativ biografisme. En hovedstrømning i det senmodernes skandinaviske litteratur*“. In: *Edda*. 1, 2015. S. 63–66.

¹⁷ Bernt Erik Pedersen, NTB nyheter: „Forfatteren Beate Grimsrud er død“. In: *Dagsavisen*, 1.7.2020. <https://www.dagsavisen.no/kultur/forfatteren-beate-grimsrud-er-dod-1.1737905> (1.4.2021).

ein Indiz dafür, dass autobiographische oder autofiktionale¹⁸ Lektüren zu kurz greifen. Geschildert wird das Handlungsgeschehen nicht bzw. nicht ausschließlich, wie bei einem autobiographischen oder -fiktionalen Text zu erwarten wäre, von einem autodiegetischen Erzähler,¹⁹ sondern von einem anonymen, heterodiegetischen Erzähler. Dieser ist allerdings als autonome Erzählstimme wenig profiliert und folgt zumeist, mit nur wenigen Ausnahmen, Vildes Perspektive, gibt ihre Wahrnehmung und Gedanken wieder. Erzählstimme und Blickwinkel scheinen über weite Strecken des Romans zusammenzufallen, so dass es zuweilen schwerfällt, die Heterodiegese von der Autodiegese zu trennen. Zu entscheiden, wer erzählt – ein anonymen Erzähler oder die Protagonistin Vilde – ist nicht immer leicht, wie etwa folgende Passage zeigt, in der die Erzählinstanz übergangslos wechselt:

Laute Musik schlägt ihr entgegen und das Bild von vierzehn glatzköpfigen Frauen und Männern, die in einem engen Studio trainieren. Niemals im Leben gehe ich da hinein. Niemals. In ihr schreit es. Sie starrt auf die kahlen Schädel. Dafür bin ich nicht erwachsen genug. Brauche ich eine Erzählung, und wenn ja, ist es dann diese? (130)²⁰

Mehrdeutig bleibt für den Leser nicht nur, wer die erzählte Welt vermittelt, unklar ist auch, wie die offensichtlich imaginären Elemente in Grimsruds Werk, also das Auftreten von Fuchs und Ratte oder die Gespräche mit Vildes Alter Ego Florian, ontologisch einzuordnen sind. Finden die Gespräche in Vildes Kopf statt, die die Tiere ja als Kind mit ihrem goldenen Füllfederhalter geschaffen und ihnen Leben eingehaucht (vgl. 7)²¹ und die als Kind auch Florian erfunden hat (vgl. 32–36)? Oder zählt deren Existenz zur intersubjektiv erfahrenen Realität der intratextuellen Welt? Diese fiktiven und fantastischen Elemente lassen den Leser mitunter un schlüssig werden, ob er sich (innerhalb der erzählten Welt) im Bereich des Realen oder im Bereich des Imaginären befindet. Nora Simonhjell bringt diesen Sachverhalt folgendermaßen auf den Punkt: „Grimsrud zieht die Fiktionalitätsschraube um ein paar weitere Dre-

¹⁸ Der Begriff „Autofiktion“ wurde bekanntlich von Serge Doubrovsky in seinem Roman *Fils* (1977) eingeführt, vgl. auch Birgitta Krumrey: *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post)-postmodernes Phänomen*. Göttingen 2015. S. 22 u. 68–75.

¹⁹ Zu auto- bzw. homodiegetischem Erzählen als dem typischen Merkmal autofiktionaler Texte vgl. ebd., S. 13f. u. 195.

²⁰ Norw.: „Høy musikk slår mote henne, og bildet av fjorten skallete kvinner og en mann som trener i et trangt lokale. Aldri i livet om jeg går inn her. Aldri. Det roper i henne. Hun stirrer på de blanke skallene. Jeg er ikke voksen nok til dette. Trenger jeg en fortelling, og er det i så fall denne?“

²¹ Norw.: „Ut i verden smetter Reven og Rotta i samme øyeblikk som blekkhuset velter over det hvite papiret. [...] To usynlige ånder forlater papiret og blir til kropper med seg selv i.“

hungen an.“²² Ganz realistisch heißt es beispielweise über Vildes Aufenthalt in ihrer norwegischen *hytte* während des Sommers:

Die Wärme ist gekommen, um im Norden zu bleiben. [...] Vilde unterbricht die Arbeit an dem neuen Theaterstück, nur um da zu sein. Gewöhnlich sagt sie, dass sie nicht atmen kann, wenn sie nicht schreibt. Aber atmen kann sie, in dünnen Kleidern, in einem Liegestuhl schwatzend bis spät in die Nacht. (25–26)²³

Nach dieser real anmutenden Schilderung einer sommerlichen Mußezeit Vildes setzt die Erzählung im anschließenden Absatz übergangslos fort:

Die Ratte liegt auf dem Rücken und entblößt ihre empfindliche vordere Seite für die Sonnenstrahlen, die zwischen den Fichten direkt hinter der Hütte durchsickern. Den Himmel sehen. Schutzlos daliegen, im Fall, dass er [der Himmel; M.-Th. F.] hinunterfiele, wollte die Füchsin allerdings nicht. Sie sitzt in ihrem Bau und liest solche Sachen, die zu wissen gut sein können. Die Füchsin glaubt, das Meiste von der Welt zu verstehen, angenommen sich selbst. (26)²⁴

Solche Elemente, die konventionelle Leseerwartungen an einen wirklichkeitsnahen Handlungsverlauf spielerisch-ironisch unterlaufen, erschweren es offensichtlich, das Werk als eine weitere Spielart jener ‚Wirklichkeitsliteratur‘ zu verstehen, in deren Zentrum private Erlebnisse einer Autorin oder eines Autors stehen. Dieser Befund sieht sich durch Einschätzungen der norwegischen Literaturkritikerin Merete Røsvik Granlund bestätigt, die Grimsruds Werke zwar einerseits in zwei Kategorien unterteilt – in die klassisch-realistischen Erzählungen und in jene, die sich durch absurde Elemente, Traumlogik und sprachliches Spiel auszeichnen – andererseits aber darauf insistiert, dass eben diese Grenzziehung doch eher idealtypisch sei und in den meisten Büchern untergraben werde: „Das, was alle Bücher am meisten auszeichnet, ist jedoch das generelle Fehlen solcher Grenzen und Kategorisierungen.“²⁵ Daher ließe sich sagen, dass Grimsruds letzter Roman allenfalls in dem Maße wirklich-

²² Norw.: „Grimsrud vrir fiksjonalitetsskruen eit par ekstra rundar“ (Simonhjell: „Skrivingen er som et hull i sykdommen“, S. 136).

²³ Norw.: „Varmen har kommet for å bli i Norden. [...] Vilde utsetter arbeidet med det nye teaterstykket for bare å være. Hun har pleid å si at hun ikke kan puste hvis hun ikke skriver. Men puste kan hun, i tynne klær, skravlende i solstolen til langt på natt.“

²⁴ Norw.: „Rotta ligger på rygg og blottes sin følsomme fremside for solstrålene som sildrer ned mellom granstammene som står rett bak hytta. Å se himmelen. Å ligge ubeskyttet, i tilfelle den skulle ramle ned, vil derimot ikke Reven. Hun sitter i hiet sitt og leser sånt som kan være godt å vite. Reven synes hun forstår det meste i verden, unntatt seg selv.“

²⁵ Norw.: „Det som preger alle bøkene mest, er likevel det generelle fraværet av slike grenser og kategoriseringer“ (Granlund: „Jeg vil være en god historie“, S. 11).

keitsnah ist, in dem er gegen die Wirklichkeit das befreiende Potenzial fabulierenden Geschichtenerzählens ausspielt.

Grimsrud lehnt allerdings nicht nur eine rein autobiographische Lektüre ihres Romans ab. Ebenso wenig will sie ihn als eine Krankheits- oder Patientengeschichte verstanden wissen und legt, wie erwähnt, ausdrücklich Wert darauf, dass sich ihr Buch nicht auf eine Krebserzählung reduzieren lasse.²⁶ Zwar schildert *Jeg foreslår at vi våkner* Vildes Alltag als Krebspatientin, ihre Erlebnisse im schwedischen Gesundheitssystem und ihre Erfahrungen mit einem durch die Operation veränderten Körper. So gesehen ist der Roman durchaus eine Krankheitserzählung, die von Kontrollverlust, Verzweiflung, Angst, aber auch von Hoffnung berichtet und Vildes sehr persönliches Er- und Durchleben der Brustkrebserkrankung darstellt. Mit dem Medizinsoziologen Arthur W. Frank gesprochen, könnte man Grimsruds Buch als eine ‚Quest Story‘ verstehen, eine Geschichte, in der die lebensbedrohliche Krankheit zum Anlass (genommen) wird, um über den Sinn der Krankheit und des Lebens nachzudenken.²⁷ Allerdings beschränkt sich das Geschehen eben nicht nur auf Vildes Erkrankung, auf ihren Umgang mit der Diagnose, ihre Reaktionen auf unterschiedliche Therapien und ihre Gedanken über die Krebskrankheit. Es griffe zu kurz, den Roman lediglich als weiteres Beispiel jener Patientengeschichten zu verstehen, die spätestens seit den 1980er Jahren als Gegengewicht zu einer arztzentrierten Medizin in den Forschungsfokus der sogenannten *Medical Humanities* gerückt sind.²⁸ Denn über weite Strecken handelt der Roman nicht allein von der ‚Patientin‘ und ‚kranken‘ Vilde, dargestellt werden auch die Schriftstellerin und Regisseurin, die Tochter und Tante, die Lebenspartnerin und Freundin Vilde.²⁹

So wenig eindeutig sich der Roman also als ‚Wirklichkeitsliteratur‘ oder ‚Krankheitsliteratur‘ etikettieren lässt, so „zentral“ ist für ihn die „Frage nach

²⁶ Vgl. [Interview von Hilde Lundgaard mit Beate Grimsrud]: „Bestselgeren som sliter med å skrive“.

²⁷ Vgl. Arthur W. Frank: *The Wounded Storyteller. Body, Illness, and Ethics*. 2. Aufl. Chicago 2013. S. 115–136. Vgl. z. B.: „The quest self-story is about voice finding itself [...]“ (ebd., S. 133).

²⁸ Einen wichtigen Beitrag zu dieser Forschungsrichtung leistete Roy Porters Aufsatz: „The Patient’s View. Doing Medical History from below“. In: *Theory and Society*. 2, 1985. S. 175–198. Für den deutschsprachigen Kontext vgl. u. a. Dietrich v. Engelhardt (Hg.): *Medizin in der Literatur der Neuzeit*. 5 Bde. Heidelberg 2018; Bettina von Jagow, Florian Steger: *Was treibt die Literatur zur Medizin? Ein kulturwissenschaftlicher Dialog*. Göttingen 2009; Jens Lachmund, Gunnar Stollberg: *Patientenwelten. Krankheit und Medizin vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert im Spiegel von Autobiographien*. Opladen 1995; Michael Stolberg: *Homo Patiens. Krankheits- und Körpererfahrung in der Frühen Neuzeit*. Köln 2003.

²⁹ In diesem Ansatz, ein ganzheitliches Frauenporträt zu zeichnen, ähnelt *Jeg foreslår at vi våkner* dem Roman *Quasikristalle* (2013) der österreichischen Schriftstellerin Eva Menasse. Für diesen Hinweis danke ich Julia Ilgner. Zum Verhältnis von Altersthematik und Zeiterfahrung im Kontext einer Mutter-Tochter-Beziehung vgl. auch den Beitrag von Jutta Schloon im vorliegenden Band.

Identität“ – eine Frage, die auch Simonhjell mit Blick auf frühere Werke Grimsruds als typisch für die Arbeiten der Autorin erachtet.³⁰ Während der Verzicht auf einen autobiographietypischen homodiegetischen Erzähler, die Ambivalenz zwischen Hetero- und Autodiegese, das ironische Wechselspiel zwischen Vildes Perspektive und jener der beiden Tier-Akteure Fuchs und Ratte signalisieren, dass sich der Roman einer das private Ich inszenierenden ‚Wirklichkeitsliteratur‘ nicht zuordnen lässt, adressiert auch er – darin autofiktionalen Texten ähnlich – die Frage nach dem eigenen Selbstverständnis. Die Protagonistin konstatiert, dass „das Ich schwankt“ (120)³¹ und erklärt kategorisch, dass sie „das Ego satt“ (247)³² habe. Die Herausforderung, sich zu diesem schwankenden Ich zu verhalten, dessen Vilde überdrüssig ist, verhandelt das Werk, wie ich im Folgenden zeigen möchte, im Zusammenhang unterschiedlicher Zeit- und Alterserfahrungen.

ALTERN, ERINNERN UND ERZÄHLEN

Das „Tick, tack, tick, tack“ (8) der Wanduhr, Signal der unaufhörlich vergehenden Zeit, gegen deren unerbittlichen Verlauf aufzubegehren sinnlos ist, tönt von Anbeginn durch den Roman. Eingeführt im zweiten Kapitel, wird der Uhrenlaut in der Mitte und am Ende, in den beiden Schlusskapiteln, wiederholt (vgl. 126, 505, 534). Die Vergeblichkeit, die verrinnende Zeit anhalten zu wollen, versinnbildlicht Grimsruds Werk nicht nur akustisch durch das wiederholte, nicht enden wollende Ticken einer Wanduhr. Eingefangen wird dieses aussichtslose Unterfangen auch optisch, in einer Passage intermedialer Verknüpfung, in der Grimsrud eine Szene aus dem 1923 entstandenen Stummfilm *Safety last* zitiert: das in die Filmgeschichte eingegangene ikonische Bild des an einer Kaufhausuhr hilflos zappelnden Harold Lloyd, der die Zeiger und somit die Zeit selbst anhalten möchte:

Tick, tack, tick, tack. Die Zeit ist unsere Erzählung. [...] Wie Harold Lloyd in einem Stummfilm hängen wir, mit einem verzweifelten Griff um den Minutenzeiger, irgendwo an einem Wolkenkratzer. Voller Schreck hoch über dem Lärm der Stadt. [...] Aber keiner herrscht über die Quelle der Zeit. (126–127)³³

³⁰ Norw.: „Spørsmål om identitet og sjølvforståing er sentrale“ (Simonhjell: „Skrijvingen er som et hull i sykdommen“, S. 134).

³¹ Norw.: „jeget svaier“.

³² Norw.: „lei av egoet“.

³³ Norw.: „Tikk, takk, tikk, takk. Tiden er vår fortelling. [...]. Vi henger som Harold Lloyd i en stummfilm, med et desperat grep om minuttviseren på en skyskraper et sted. Skrekklagne høyt over byens larm. [...] Men ingen hersker over tidens kilde.“

Grimsruds letzter Roman ist ein Roman über den Umgang mit Zeit und über die Einsicht, dass sich durch die lebensbedrohende Erkrankung die Erfahrung von Zeit ändert: Die Zukunft steht nicht mehr offen, die Gegenwart wird als leer und unverbunden erfahren, die Vergangenheit erweist sich als kaum anschlussfähig. „Die Zeitlinie völlig leer. Alles vor und hinter ihr ist fort.“ (46)³⁴ Sie, die mit sich selbst „die Zukunft“ (441)³⁵ und „ein langes Leben“ (475)³⁶ vereinbart hat, muss einsehen, dass ihr diese Zukunft nicht mehr zur Verfügung steht: „Jetzt ist nicht nur die Zeit fort, sondern auch die verabredete Zukunft, die sie mit sich selbst hatte.“ (441)³⁷ Für Vilde steht die Zeit gleichsam still, sie befindet sich in einem „Zeitchaos“ (96)³⁸, in dem die Zeitdimensionen ihre Konturen und ihren Zusammenhang verlieren: „Historische Zeit vermischt sich mit Boxzeit, Raumzeit und Warten“ (96)³⁹, stellt sie während eines Klinikaufenthaltes fest.

Zu diesem empfundenen ‚Zeitchaos‘ zählt auch, dass sie Angst vor dem Alter hat: „Heute wird Vilde siebenundvierzig Jahre alt. Sie fängt an, sich vor ihrem Alter zu fürchten.“ (228)⁴⁰ 47 Jahre hört sich für sie an „wie vierundsiebzig“ (228),⁴¹ und ihre Angst vor dem Altwerden ist eine Angst vor dem Verlust der Zukunft: „Lebwohl, unendlich lange Zukunft.“ (228)⁴² Sie ist zu alt, um noch Erwartungen zu haben.⁴³ Vildes Befürchtung, dass ihr eine Zukunft nicht mehr zur Verfügung steht, ist aber nicht nur dem Älterwerden geschuldet, sondern, wie eingangs erwähnt, auch auf ihre Krebserkrankung zurückzuführen, deren Prognose ungewiss bleibt. Der Roman gestaltet diesen Zusammenhang zwischen Zeit, Krankheit und Alter auf vielschichtige Weise. Denn Vildes Gedanken, dass die lebensbedrohliche Erkrankung ihr eine Zukunft verschließt und sie gleichsam frühzeitig altern lässt – ob 47 oder 74 Jahre alt, macht ja aufgrund des Krebses und der schlechten Prognose für sie keinen Unterschied –, bleiben nicht bloße Überlegungen. Sie werden sprachlich veranschaulicht und enggeführt, insofern Altsein mit der Einnahme von Zellgift verglichen wird: „So alt zu sein, ist ein wenig wie Zellgift einnehmen.“ (199)⁴⁴ Die Vorstellung, alt zu sein, ist

³⁴ Norw.: „Tidslinjen helt blank. Alt foran og bak henne er borte.“

³⁵ Norw.: „fremtiden“.

³⁶ Norw.: „et langt liv“.

³⁷ Norw.: „Nå er ikke bare den tiden borte, men også den avtalte fremtiden hun hadde med seg selv.“

³⁸ Norw.: „tidskaos“.

³⁹ Norw.: „Historisk tid blandes med boksetid, romtid og venting“.

⁴⁰ Norw.: „I dag fyller Vilde førtisyv år. Hun har begynt å bli redd for alderen sin.“

⁴¹ Norw.: „som syttifire“.

⁴² Norw.: „Farvel, uendelig lange fremtid.“

⁴³ Vgl.: „Vier, sieben oder sieben, vier, sie ist zu alt, um Erwartungen zu haben.“ (229; Norw.: „Fire, syv eller syv, fire, hun er for gammel til å ha forventninger.“)

⁴⁴ Norw.: „Å være så gammel er litt som å ta cellegift.“

offenbar nicht nur an eine (Jahres-)Zahl gekoppelt; Altern ist darüber hinaus an die Erfahrung von Körperlichkeit und schwindender Vitalität gebunden, ein Vorgang, dessen physiologische Dimension Grimsrud in der Formulierung vom ‚Essen des Alterns‘ sprachlich ins Bild fasst. Als genuin körpereigener Prozess von ‚innen heraus‘ wird Altwerden wie eine Arznei von ‚außen‘ verabreicht: „Es [die Einnahme von Anastrozol; M.-Th. F.] ist wie Altern essen.“ (347)⁴⁵ ‚Essen‘ meint hier nicht den genussvollen oder wenigstens lebenserhaltenden Verzehr von Speisen, sondern ganz im Gegenteil das Einnehmen eines toxischen Medikaments, das zu körperlichem Verfall führt. Essen macht Vilde alt.

Doch ihrer Sorge, aufgrund der Krebstherapie vorzeitig zu altern, steht die Befürchtung gegenüber, gar nicht altern zu können: Sie will zwar nicht alt sein, „aber auch nicht aufhören, es zu werden.“ (77)⁴⁶ Die Wahrscheinlichkeit, dass sich Vilde wegen ihrer Erkrankung kaum Hoffnungen auf eine Zukunft machen kann, ist an die bange Frage geknüpft, ob sie denn eine bestimmte Lebensphase, das Alter, überhaupt erreichen wird: „Das große und geheimnisvolle Sonderthema Alter. Den Speerspitzenzustand, wird sie ihn erreichen?“ (441)⁴⁷ Ihre Sorge gilt der verstörenden Möglichkeit, nicht alt werden zu können und somit am Vollzug eines ‚normalen‘ Lebensverlaufs, der im Alter endet und gipfelt, nicht teilzuhaben. Mit dem Ausdruck ‚Speerspitzenzustand‘ schreibt sich Grimsrud in die antike Tradition des Alterslobes ein, das Alter positiv als Höhe- oder Gipfelpunkt des Lebens wertet und mit „Erfahrung, Weisheit, Verfügungsgewalt, Macht“ verbindet.⁴⁸ Gleichzeitig ist das unkonventionelle Kompositum ‚Speerspitzenzustand‘ offensichtlich ironisch konnotiert, d. h., dass sich die Autorin – ganz ‚grimsrudsk‘ – mit eben dieser Formulierung auch von jener Tradition distanzieren. Mit dieser ironischen Abstandnahme von verklärenden Altersbildern steht sie im Kontext neuerer Alterskonzeptionen übrigens keineswegs alleine da. Bereits Simone de Beauvoir hat in ihrer philosophisch-existenzialistischen Arbeit *Das Alter* (1970), der bemerkenswertesten Studie zum Alter, die im 20. Jahrhundert erschienen ist, das „erhabene [...] Bild [...], das man ihnen [den Alten; M.-Th. F.] aufnötigt“, scharfzüngig kommentiert: Die Gesellschaft beschwöre damit das Bild „des Weisen mit einem Heiligenschein weißer Haare, reich an Erfahrung und verehrungswürdig, hoch über dem menschlichen Alltag stehend“ herauf, während doch eben die gleiche

⁴⁵ Norw.: „Det er som å spise aldring.“

⁴⁶ Norw.: „men heller ikke la være å bli det.“

⁴⁷ Norw.: „Det store og mystiske særemnet alderdommen. Spydspisstilværelsen, rekker hun den?“

⁴⁸ Gerd Göckenjan: „Altersbilder in der Geschichte“. In: Kirsten Aner, Ute Karl (Hg.): *Handbuch Soziale Arbeit und Alter*. Wiesbaden 2020. S. 557–569, hier S. 560.

Gesellschaft den Alten „ein erbärmliches Almosen“ gebe, „um sich ihnen gegenüber quitt zu fühlen.“⁴⁹

Diesen Aspekt, dass sich Grimsrud affirmativ auf das Alterslob bezieht, um damit zugleich ironisch zu brechen, möchte ich an dieser Stelle jedoch nicht weiter vertiefen. Stattdessen will ich auf die paradoxe Situation aufmerksam machen, die der Roman darstellt: Vilde ist mit dem Umstand konfrontiert, einerseits frühzeitig zu altern, andererseits jedoch nicht alt werden zu können. Sie wehrt sich dagegen, vorzeitig alt zu werden, und sehnt sich gleichzeitig nach der Option, älter zu werden, was aber angesichts ihrer Überlebenschancen unwahrscheinlich ist. Überspitzt gesagt, ist der Altersdiskurs in Grimsruds Roman auch eine Klage über das Nicht-Altern-Können. Der Bioethiker Tobias Hainz hat vor Kurzem vorgeschlagen, bei Alterskonzepten zwischen „biologischem“ und „chronologischem“ Alter zu unterscheiden.⁵⁰ Während er „biologisches“ Altern als „ein fortschreitendes und intrinsisches Nachlassen der meisten oder aller Körperfunktionen“ beschreibt, definiert er das „chronologische“ Altern als einen „Prozess [...], der von Menschen erfahren wird“.⁵¹ In dessen Verlauf sammeln sie „Existenzzeit“ an, also Zeit, die mit Erinnerungen, Wünschen, Vorstellungen gefüllt ist.⁵² Übertragen auf *Jeg foreslår at vi våkner* könnte man folglich sagen, dass Vilde aufgrund ihrer Erkrankung und der damit einhergehenden Hormontherapie verfrüht in ein ‚biologisches‘ Alter hineinmanövriert wird, sie aber keine Gelegenheit erhalten wird, ein ‚chronologisches‘ Alter zu durchlaufen. Ihre ‚Existenzzeit‘ oder Lebenszeit ist bemessen. Von eben dieser Lebenszeit erzählt der Roman, aber – und hier würde ich Hainz‘ Terminologie etwas modifizieren – nicht chronologisch, sondern mit Hilfe von Rückblenden und Dialog-Einschüben, wodurch ein reines Nacheinander unterbrochen wird. Die Erfahrung von Lebenszeit ergibt sich nicht, so ließe sich der narrative Modus des Romans verstehen, aus der reinen Chronologie bzw. der zeitlichen Sukzession, sondern verdankt sich Bezügen zwischen unterschiedlichen Zeit- oder Seinsebenen, wobei diese Bezüge (wie beim Lesen) zunächst hergestellt werden müssen.

⁴⁹ Simone de Beauvoir: *Das Alter. Essay*. Deutsch v. Anjuta Aigner-Dünnwald u. Ruth Henry. Reinbek bei Hamburg 1972. S. 6–7. Der Untertitel „Essay“ sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Studie in der deutschen Übersetzung etwa 500 Seiten umfasst. Zu einer neueren Beschäftigung mit de Beauvoirs in der Forschung bislang kaum beachtetem Werk vgl. Silvia Stoller (Hg.): *Simone de Beauvoir's Philosophy of Age. Gender, Ethics, and Time*. Berlin, Boston 2014.

⁵⁰ Tobias Hainz: „Chronologie und Biologie. Zwei Formen des Alterns und ihre Implikationen“. In: Max Bolze, Cordula Endter, Marie Gunreben, Sven Schwabe, Eva Styn (Hg.): *Prozesse des Alterns. Konzepte – Narrative – Praktiken*. Bielefeld 2015. S. 29–48, bes. S. 31–40.

⁵¹ Ebd., S. 37 u. 33.

⁵² Ebd., S. 33, vgl. auch S. 35–36.

Grimsruds Roman belässt es freilich nicht bei dieser Darstellung von Vildes konfligierenden Altersvorstellungen, die sich – um bei Hainz' Sprachgebrauch zu bleiben – im Spannungsfeld von ‚biologischem‘ und ‚chronologischem‘ Alter bewegen. Der Text erweitert diese Perspektive um einen zusätzlichen Aspekt. Denn neben dem sozusagen ‚künstlichen‘, da durch eine Hormonbehandlung hervorgerufenen Alterungsprozess Vildes erzählt der Roman auch von einem ‚natürlichen‘ Alterungsprozess, nämlich vom Altern der Mutter Vildes. Anders als ihre Tochter ist sie „nicht krank, aber alt“ (94)⁵³, sie hat niemals im Krankenhaus gelegen oder verschreibungspflichtige Medikamente eingenommen (vgl. 95 u. 192) und verstirbt als 94-Jährige im Verlauf des Geschehens. Markieren – neben der Altersdifferenz – bereits diese äußeren Umstände einen Unterschied zwischen den beiden Frauen, so treibt der Roman die Verschiedenheit insofern weiter, als er die Alterungsverläufe von Tochter und Mutter in Bezug auf unterschiedliche Zeitdimensionen profiliert. Während sich Vilde, wie oben dargestellt, Gedanken darüber macht, ob ihr eine Zukunft noch zur Verfügung stehen wird, ist ihre über 90-jährige Mutter eher mit der Vergangenheit und der Frage beschäftigt, wie sie Erinnerungen an vergangene Ereignisse für die nächste Generation bewahren kann. Gerade der Alterungsprozess der Mutter veranschaulicht daher die weiter vorne erwähnte Überlegung Kunows, dass das Alter der Unterschied ist, den die Zeit hervorruft. Zwischen der Mutter und der Enkel- bzw. Urenkelgeneration besteht eine Distanz, denn jene hat Dinge erlebt, die für diese unvorstellbar sind. Vilde, die ja nicht nur das eigene Altern bzw. Nicht-Altern-Können reflektiert, sondern auch den Alterungsprozess der Mutter beobachtet, beschließt daher, die Erinnerungen der Mutter, insbesondere solche an Erlebnisse während des Zweiten Weltkriegs, filmisch festzuhalten. Denn „bald wird es an den Zweiten Weltkrieg keine Erinnerungen in lebenden Körpern mehr geben.“ (164)⁵⁴ Wichtig ist der Tochter, ihrer Mutter eine eigene Stimme zu verleihen. Entsprechend stehen im Mittelpunkt der Aufnahmen Geschichten der Mutter, die diese im Kreise ihrer Enkel und Urenkel erzählt (vgl. 193–194). Das memoriale Filmprojekt, das sich zwar schließlich doch nicht realisieren lässt, soll die Erzählungen über eine vergangene Wirklichkeit für die Enkel- und Ur-

⁵³ Norw.: „ikke syk, men gammel“.

⁵⁴ Norw.: „snart finnes det ingen minner fra andre verdenskrig igjen i levende kropp.“ Vgl. auch: „De fleste hendelser man husker er noe man selv har man bare vært tilskuer til. Man lurur: Var jeg der, eller så jeg det på film? Du så det på film. Hva er en annenhånds opplevelse? Er den også min?“ (188; „Die meisten Ereignisse, an die man sich erinnert, sind solche, bei denen man selbst bloß Zuschauer war. Man fragt sich: War ich dort, oder sah ich das im Film? Du sahst es im Film. Was ist ein Erlebnis zweiter Hand? Ist es auch meins?“)

enkel-Generation bewahren. Die Mutter dankt ihrer Tochter, dass sie „die Erinnerungen einsammelt“ (203)⁵⁵, während diese ihrerseits überlegt, ob sie selbst jemals in der Lage sein wird, im Alter den Kindern etwas zu erzählen (vgl. 198). Stellt der Roman anhand der Figur der Mutter einen Alterungsprozess dar, in dem das Bewahren von Erinnerungen eine zunehmend wichtige Rolle spielt, so gestaltet er mit der Figur der Tochter einen Altersverlauf, bei dem befürchtet werden muss, dass gar keine Erinnerungen weiterzugeben sind.

So unterschiedlich Mutter und Tochter ihre eigene Vergangenheit und ihr eigenes Älterwerden auch jeweils erfahren, so sehr sind diese beiden Frauenfiguren gleichzeitig aufeinander bezogen, sie sind eben nicht nur „verschieden“, sondern auch „gleich“ (94)⁵⁶. Diese Verbundenheit der beiden ungleich alternden Frauen führt der Roman etwa dadurch vor, dass er explizit die posttraumatischen Erinnerungen der Mutter an den Zweiten Weltkrieg mit Vildes posttraumatischer Erfahrung nach der Krebstherapie vergleicht. Nachdem die Protagonistin im Zusammenhang ihres Filmprojekts feststellen muss, dass die Mutter, immer noch in Angst vor dem Krieg, zwar keine furchtbaren Kriegserfahrungen machen musste, aber „ein kleines Opfer war, dem die Jahre als Teenager gestohlen wurden“ (197)⁵⁷, reflektiert sie ihre eigene Situation und beschreibt ihre Krankheitserfahrung metaphorisch als eine Kriegserfahrung.⁵⁸ Auch Vilde ist wie ihre Mutter zum Opfer geworden, auch sie hat einen Krieg überstanden:

Wird Vilde, wenn sie alt wird, den Kleinen erzählen können, wie der Krieg im Körper endete? [...] Der Krieg ist vorbei, Vilde. Sie macht eine Therapie gegen posttraumatischen Stress, bei der die gleiche Methode wie bei Kriegsopfern angewandt wird. (198)⁵⁹

Doch verbunden sind Mutter und Tochter, „zwei Köpfe, dicht beieinander“ (7)⁶⁰, nicht nur durch vergleichbare Erinnerungen und Erfahrungen. Die Nähe zwischen den beiden wird auch durch einen konkreten Gegenstand hergestellt, nämlich durch einen goldenen Füllfederhalter, der in der Familie von einer

⁵⁵ Norw.: „samler inn minnene“.

⁵⁶ Norw.: „forskjellige“, „like“.

⁵⁷ Norw.: „et lite offer som ble frastjålet tenårene sine“.

⁵⁸ Susan Sontags einflussreicher Essay *Illness as Metaphor* (New York 1977) illustriert – metaphorisch – die metaphorischen Diskurse über Krankheiten. Zu neueren Positionen der kulturellen Konstruktion von Krebserkrankungen vgl. Bettina Hitzer: *Krebs fühlen. Eine Emotionsgeschichte des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart 2020.

⁵⁹ Norw.: „Kommer Vilde til å kunne fortelle for de små når hun blir gammel om hvordan krigen i kroppen tok slutt? [...] Krigen er over, Vilde. [...] Hun går i terapi for posttraumatisk stress, der det brukes samme metode som for krigsofre.“

⁶⁰ Norw.: „to hoder tett inntil hverandre“.

Generation an die nächste weitergegeben wurde: „Der goldene Füller. Großvaters, Mutters und jetzt ihr goldener Füller.“ (331)⁶¹ Der Füllfederhalter, der „magisch“ (341)⁶² ist, da Vilde, die Schriftstellerin, das mit ihm Gezeichnete und Geschriebene lebendig machen kann, mit ihm beispielsweise Fuchs und Ratte erfindet (vgl. 6–7) und ihnen Leben einhaucht. Die Formel „schreiben ist atmen“ (38)⁶³ taucht gleich zu Beginn des Romangeschehens und danach immer wieder auf (vgl. 5, 83, 341, 399). Versteht man den Füller als eine Metonymie des Schreibens und Erzählens, so lässt sich diese auch als ein selbstreferenzielles Element des Romans verstehen, in dem das Erzählen von Wirklichkeit, von Krankheit, Altern und Tod mit dem Imaginieren fiktiver Welten verbunden ist. Aus posthumanistischer Perspektive und mit Donna Haraway gesprochen ließe sich Grimsruds Roman daher als eine jener „wahren Geschichten“ lesen, „die gleichzeitig spekulative Fabulationen und spekulative Realismen sind.“⁶⁴ Gegen das „Tick, tack“ (126) der leeren, sinnlos vergehenden Zeit hilft nur das Erzählen, die Lust am Fabulieren und das Entführen in andere Welten, wie es schon Vildes Großvater, ein „Märchenerzähler“ (33)⁶⁵, und Vildes Großmutter, die über „den Schreibtrieb“ (399)⁶⁶ verfügte, vormachten, und wie es dann auch deren Enkelin, die bereits als Kind ihre Freunde „in die Erzählung hinein und aus der Zeit heraus“ (60)⁶⁷ locken konnte, so virtuos beherrscht: „Die einzige Weise zu überleben ist, durch eine Erzählung gerettet zu werden.“ (191)⁶⁸

⁶¹ Norw.: „Gullpennen. Morfars, mors og nå hennes gullpenn.“

⁶² Norw.: „magisk“.

⁶³ Norw.: „det å skrive er å puste“. Vgl. auch ebd., S. 6–7, S. 328.

⁶⁴ Donna J. Haraway: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Übers. v. Karin Harrasser. Frankfurt/M., New York 2018. S. 20.

⁶⁵ Norw.: „eventyrforteller“.

⁶⁶ Norw.: „skrivedrivet“.

⁶⁷ Norw.: „inn i fortellingene, ut av tiden“.

⁶⁸ Norw.: „Den eneste måten å overleve på er å bli reddet av en fortelling.“

BIOGRAMME UND ANSCHRIFTEN

MARIE-THERES FEDERHOFER

Marie-Theres Federhofer, dr. philos., ist Professorin für deutsche Literaturwissenschaft und Kulturstudien an der Universität Tromsø – Norwegens Arktischer Universität. Von 2018 bis 2022 war sie Henrik-Steffens-Professorin an der Humboldt-Universität zu Berlin. Forschungsschwerpunkte: Medical Humanities, deutsch-skandinavische Beziehungen im 18. und 19. Jahrhundert, Dilettantismus und Wissenschaft. Aktuelle Publikationen: „Ein werdender Romantiker übersetzt einen Aufklärer. Henrik Steffens und Carl Ludwig Willdenow“. In: *Nordeuropaforum*. 2020. S. 15–32. Marie-Theres Federhofer / Sabine Meyer (Hg.): *Mit dem Buch in der Hand. Beiträge zur deutsch-skandinavischen Buch- und Bibliotheksgeschichte*. Berlin 2021.

E-Mail: marie-theres.federhofer@uit.no

Anschrift: Institutt for språk og kultur, UiT Norges arktiske universitet, Postboks 6050, Langnes, NO-9037 Tromsø

INGVILD FOLKVORD

Ingvild Folkvord, dr. philos., ist Professorin für deutsche Literatur an der NTNU Trondheim in Norwegen. Forschungsschwerpunkte: Literatur, Recht und Terrorismus, Ernst Cassirers Kulturtheorie, deutsch-norwegische Gegenwartsliteratur. Aktuelle Publikationen: *Stemmene etter 22. Juli [Die Stimmen nach dem 22. Juli]*. Oslo 2020; „The Fear of ‚das Volk‘. Karl Ove Knausgård’s Reactions to Terrorism“. In: *Scandinavian Studies*. 3, 2020. S. 390–410.

E-Mail: ingvild.folkvord@ntnu.no

Anschrift: Institutt for språk og litteratur, NTNU, Postboks 8900, Torgarden, NO-7491 Trondheim

MICHAEL GROTE

Michael Grote, dr. philos., ist Fachreferent für Germanistik, Literaturwissenschaft und Philosophie an der Universitätsbibliothek in Bergen. Literaturwissenschaftliche Forschungsschwerpunkte: Experimentelle Literatur, Hörspiel und akustische Kunst, autobiographische Praktiken in der Moderne. Aktuelle Publikation: *Von der Hörspielmusik zur Radiophonie. Ein Rückblick anlässlich des sechzigsten Wettbewerbs um den Karl-Sczuka-Preis*. SWR2 Ohne Limit: ars acustica, SWR2, 17.10.2021.

E-Mail: michael.grote@uib.no

Anschrift: Universitetsbiblioteket i Bergen, Bibliotek for humaniora, Haakon Sheteligss plass 7, NO-5020 Bergen

JING GUO

Jing Guo, M. A., ist Doktorandin am Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Stipendiatin des China Scholarship Council. Forschungsschwerpunkte: Raumsemantik, Wolfgang Koeppen, Nachkriegsliteratur. Aktuelle Publikationen: „Zur Funktion der Erinnerungsorte in W. G. Sebalds Roman *Austerlitz*“. In: Yalin Feng u. a. (Hg.): *Literaturstraße. Chinesisch-deutsche Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. 1, 2018. S. 111–130; mit Aihong Jiang: „Der Fremde kehrt heim – Zur Analyse der Sonderlingsfigur in *Pankraz, der Schmoller*“. In: *Journal of Beijing Institute of Technology*. 1, 2018. S. 4–7; „Erinnerung: Die unvergängliche Vergangenheit in der Novelle *Schweigeminute* von Siegfried Lenz“. In: *Focus on German Studies*. 2016. S. 51–66. E-Mail: jasmin113guo@gmail.com

Anschrift: Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Leibnizstraße 8, 24118 Kiel

SIMON HANSEN

Simon Hansen, Dr. phil., ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Forschungsschwerpunkte: Dramatik und Theater, Literatur des 20. Jahrhunderts, Gegenwartsliteratur. Aktuelle Publikationen: *Nach der Postdramatik. Narrativierendes Text-Theater bei Wolfram Lotz und Roland Schimmelpfennig*. Bielefeld 2021.

E-Mail: shansen@ndl-medien.uni-kiel.de

Anschrift: Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Leibnizstraße 8, 24118 Kiel

JULIA ILGNER

Julia Ilgner ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Zuvor war sie Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes und assoziiertes Mitglied des Promotionskollegs *Geschichte und Erzählen* an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Forschungsschwerpunkte: Klassische Moderne, Renaissancismus, Intertextualität und Intermedialität (insbes. Malerei, Photographie und Film) sowie Gegenwartsliteratur. Aktuelle Publikationen: Zus. mit Sonja Arnold u.a. (Hg.): *Geschichtstransformationen. Medien, Verfahren und Funktionalisierungen historischer Rezeption*. Bielefeld 2015; Zus. mit Svenja Frank (Hg.): *Ehrliche Erfindungen. Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Transmoderne*. Bielefeld 2017.

E-Mail: ilgner@ndl-medien.uni-kiel.de

Anschrift: Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Leibnizstraße 8, 24118 Kiel

CAROLINE NILSTAD

Caroline Nilstad, Master Lektor, unterrichtet derzeit an der Høgskolen i Østfold, Norwegen, und arbeitet als Senior Executive Officer in der Fakultätsadministration der Humanistischen Fakultät an Norwegens technisch-naturwissenschaftlicher Universität, NTNU in Trondheim. Zuvor war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Sprache und Literatur an der NTNU in Trondheim, und Mitarbeiterin an der Gesamtausgabe von Mascha Kalékos Werken und Briefen beim Deutschen Taschenbuch Verlag. Forschungsschwerpunkte: Gegenwartsliteratur, Literatur- und Fremdsprachendidaktik. Aktuelle Publikationen: „[Rezension zu:] *Krug, Nora (2018), Heimat. Ein deutsches Familienalbum.*“ In: *Zielsprache Deutsch. Zeitschrift für Unterrichtsmethodik und angewandte Sprachwissenschaft*. 2, 2019. S. 61–65 und „[Rezension zu:] *Abraham, Ulf; Lay, Tristan (Hrsg.) (2020), Graphic Novels.*“ In: *Zielsprache Deutsch. Zeitschrift für Unterrichtsmethodik und angewandte Sprachwissenschaft*. 3, 2021. S. 60–65.

E-Mail: caroline.nilstad@ntnu.no

Anschrift: Det humanistiske fakultetet, NTNU, Postboks 8900, Torgarden, NO-7491 Trondheim

THORSTEN PÄPLOW

Thorsten PäpLOW, Dr. phil., ist Associate Professor für deutschsprachige Literatur an der Universität Agder (Kristiansand). Neben seiner Dissertation „*Faltenwürfe*“ in *Heinrich Bölls Irischem Tagebuch* (2008) sind PäpLows Forschungsschwerpunkte deutschsprachige Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur, Ecocriticism und deutsch-irische (literarische) Beziehungen. Aktuelle Publikationen: PäpLOW u. a. (Hg.): *Perspectives on Ecocriticism: Local Beginnings, Global Echoes*. Cambridge 2019; „Verwandlungskünstler unter sich: Elias Canettis Konzept vom Dichter als ‚Hüter der Verwandlungen‘ in Silke Scheuermanns poetologischen Selbstaussagen und in *Die Stunde zwischen Hund und Wolf*“. In: Linda Karlsson Hammarfelt, Edgar Platen, Petra Platen: *Erzählen von Zeitgenossenschaft*. München 2018, S. 198–212.

E-Mail: thorsten.paplow@uia.no

Anschrift: IFO, Universitetet i Agder, Postboks 422, NO-4604 Kristiansand S

GURO SANDNES

Guro Sandnes, Ph. D., arbeitet als Referentin im Norwegischen Zentralamt für internationale Zusammenarbeit und Qualitätsentwicklung im Hochschulbereich (Diku), zuvor Mitarbeiterin an der Humanistischen Fakultät, Universität Bergen, Lehrerin und Übersetzerin. Von 2013 bis 2018 war sie Doktorandin am Institut für Fremdsprachen an der Universität Bergen. Forschungsschwerpunkte: Autobiographisches Schreiben, Thomas Bernhard und Erica Pedretti.

Dissertation: *Poetologie der Prozessualität und schreibendes Erinnern in Thomas Bernhards Die Autobiographie* (2019, <https://bora.uib.no/bora-xmlui/handle/1956/21410>).

E-Mail: guro.sandnes@hkdir.no

Anschrift: Diku – Direktoratet for høyere utdanning og kompetanse (HK-dir), Postboks 1093, NO–5809 Bergen

JUTTA SCHLOON

Jutta Schloon, Ph. D., arbeitet als Senior Research Advisor in der Division of Research and Innovation der Universität Bergen, Norwegen. Zuvor war sie Stipendiatin am Institut für Fremdsprachen an der Universität Bergen und Dozentin an der NTNU in Trondheim. Forschungsschwerpunkte: Literatur der Jahrhundertwende, Mediävalismus, Stefan George und George-Kreis, Friederike Mayröcker. Aktuelle Publikationen: *Modernes Mittelalter. Mediävalismus im Werk Stefan Georges*. Berlin/Boston 2019; „Image and Word in Post-modern Poetry“. In: Bakke, Jørgen u. a. (Hg.): *Writing the Image, Showing the Word*. De Gruyter Open Cultural Journal. 2022.

E-Mail: jutta.schloon@uib.no

Anschrift: Universitetet i Bergen, Forsknings- og Innovasjonsavdelingen, Jekteviken 31, NO–5020 Bergen

JENS EIKE SCHNALL

Jens Eike Schnall, promovierter Skandinavist und Germanist, ist Associate Professor für Altnordistik an der Universität Bergen. Forschungsschwerpunkte u. a. im Bereich der Mediävistik und Frühneuzeitforschung: Sagaliteratur, höfische Literatur, Literature and Science Studies, Wissensbilder und Kartographie, historische Essenskulturen sowie Mediävalismus und Nationenbildung in Skandinavien und Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Aktuelle Publikationen: „Halls Haunted by the Past: Old Germanic Heritage and ‚Völkisch‘ Architecture in the German Empire.“ In: *Quaestiones Medii Aevi Novae*. 2019. S. 97–109; mit Sabine Walther, Judith Meurer-Bongardt und Regina Jucknies (Hg.): *Res, Artes et Religio. Essays in Honor of Rudolf Simek*. Leeds 2021; „Visions of the Nation and Feelings of Loss in the Works of Steen Steensen Blicher“. In: Anna Bohlin, Tiina Kinnunen und Heidi Grönstrand (Hg.): *Nineteenth-Century Nationalisms and Emotions in the Baltic Sea Region*. Boston 2021. S. 50–79; „Age and Ethics in *Þorsteins þáttur stangarhöggs*.“ In: Anna Katharina Heiniger, Rebecca Merkelbach und Alexander Wilson (Hg.): *Þáttasyrpa – Studien zu Literatur, Kultur und Sprache in Nordeuropa. Festschrift für Stefanie Gropper*. Beiträge zur nordischen Philologie. Tübingen 2022. S. 189–198; mit Jørgen Bakke, Rasmus T. Slaattelid und Synne Ytre Arne (Hg.): *Writing the Image, Showing*

the Word: Agency and Knowledge in Texts on Images. De Gruyter Open Cultural Journal. 2022.

E-mail: eike.schnall@uib.no

Anschrift: Universitetet i Bergen, LLE, Postboks 7805, NO-5020 Bergen

MAIKE SCHMIDT

Maike Schmidt, Dr. phil., ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, zuvor Stipendiatin des DFG-Graduiertenkollegs *Imaginatio borealis* und Mitarbeiterin des DFG-Projekts *Kritische Neuedition der Tagebücher Friedrich Hebbels*. Forschungsschwerpunkte: Literatur des 21. Jahrhunderts, Kulturkontaktforschung, Friedrich Hebbel. Aktuelle Publikationen: *Grönland – Wo Nacht und Kälte wohnt. Eine imagologische Analyse des Grönland-Diskurses im 18. Jahrhundert.* Göttingen 2011; „Eine Geschichte voller unglaublicher Wendungen, abenteuerlicher Gefahren und exotischer Versuchungen.“ Gattungskonventionen und -innovationen in Jonas Lüschers *Frühling der Barbaren*“. In: Sascha Kiefer, Torsten Mergen (Hg.): *Gegenwartsnovellen. Literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Perspektiven im 21. Jahrhundert.* Hannover 2021. S. 229–251.

E-Mail: mschmidt@ndl-medien.uni-kiel.de

Anschrift: Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Leibnizstraße 8, 24118 Kiel

TORGEIR SKORGEN (BERGEN)

Torgeir Skorgen, dr. art., ist Professor für Deutsche Literatur und Kultur an der Universität Bergen. Forschungsschwerpunkte: Frühromantik (insbes. Hölderlin), deutsch-jüdische Literatur (Kafka, Zweig), Hermeneutik, Dialogphilosophie, die Poetik der Grenze, Toleranz, Gewalt, Rassismus, Nationalismus und verwandte Themen im Schnittpunkt zwischen Literatur und Anthropologie. Aktuelle Publikationen: *Undergang og utopi. Poesi i krisetider.* Bergen 2019 (hg. mit T. K. M. Aarvik und Eirik Vassenden); „The Poetics of Resentment: Jews and Europeans in Nietzsche, Arendt, Kafka and Roth.“ In: Viorel Vizureanu u. a. (Hg.): *Bordering Europe. Our Marginal Others: Old and New. Perspectives from Literature, Philosophy, Art.* Bukarest 2017. S. 80–96.

E-Mail: torgeir.skorgen@uib.no

Anschrift: Universitetet i Bergen, Institutt for Fremmedspråk, Postboks 7805, NO-5020 Bergen

PERSPEKTIVEN.
NORDEUROPÄISCHE STUDIEN ZUR
DEUTSCHSPRACHIGEN LITERATUR UND KULTUR

begründet von
Edgar Platen (Göteborg), Christoph Parry (Vaasa),
Beatrice Sandberg (Bergen), Wolf Wucherpennig (Roskilde)

herausgegeben von
Edgar Platen (Göteborg), Mirjam Gebauer (Aalborg),
Thorsten Pöplow (Kristiansand), Christoph Parry (Helsinki)

Platen, Edgar / Todtenhaupt, Martin (Hg.)
Mythisierungen, Entmythisierungen, Remythisierungen
Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger
Gegenwartsliteratur (IV) (Perspektiven, Band 1)
2007 · 978-3-89129-878-7 · 207 S., kt. · € 23,—

Parry, Christoph / Voßschmidt, Liisa (Hg.)
Europäische Literatur auf Deutsch?
Beiträge auf der 13. Internationalen Arbeitstagung *Germanistische
Forschungen zum Literarischen Text* Vaasa 18.–19.5.2006
(Perspektiven, Band 2)
2008 · 978-3-89129-864-0 · 225 S., kt. · € 20,—

Pöplow, Thorsten M.
„Faltenwürfe“ in Heinrich Bölls *Irischem Tagebuch*
Untersuchungen zu intertextuellen, poetologischen, stilistischen
und thematischen Aspekten als Momente einer textimmanenten Strategie
der „Bedeutungsvervielfältigung“ (Perspektiven, Band 3)
2008 · 978-3-89129-860-2 · 213 S., kt. · € 22,—

Hellström, Martin / Platen, Edgar (Hg.)
Zwischen Globalisierungen und Regionalisierungen
Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger
Gegenwartsliteratur (V) (Perspektiven, Band 4)
2008 · 978-3-89129-858-9 · 198 S., kt. · € 22,—

Kuschel, Anna

Transitorische Identitäten

Zur Identitätsproblematik in Barbara Honigmanns Prosa
(Perspektiven, Band 5)

2009 · 978-3-89129-857-2 · 198 S., kt. · €20,—

Parry, Christoph / Voßschmidt, Liisa (Hg.)

„Kennst du das Land ...?“ Fernweh in der Literatur

Beiträge auf der 14. Internationalen Arbeitstagung *Germanistische
Forschungen zum Literarischen Text* Vaasa 15.–16.5.2008

(Perspektiven, Band 6)

2009 · 978-3-89129-996-8 · 197 S., kt. · €20,—

Hellström, Martin / Platen, Edgar (Hg.)

Alter und Altern

Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger
Gegenwartsliteratur (VI) (Perspektiven, Band 7)

2010 · 978-3-86205-314-8 · 199 S., kt. · €22,—

Karlsson Hammarfelt, Linda

Praktiken im Zwischenraum

Transitorisches Schreiben bei Katja Lange-Müller (Perspektiven, Band 8)

2012 · 978-3-86205-313-1 · 205 S., kt. · €20,—

Platen, Edgar

Norden

Zu seinen Darstellungen in der Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur
(Perspektiven, Band 9)

2012 · 978-3-86205-312-4 · 203 S., kt. · €24,—

Hellström, Martin / Platen, Edgar (Hg.)

Armut

Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger
Gegenwartsliteratur (VII) (Perspektiven, Band 10)

2012 · 978-3-86205-309-4 · 310 S., kt. · €32,—

Laukkanen, Liisa / Parry, Christoph (Hg.)

Austausch und Anregung

Zu den Kulturbeziehungen zwischen Finnland und dem deutschsprachigen
Raum im 20. Jahrhundert (Perspektiven, Band 11)

2014 · 978-3-86205-454-1 · 179 S., kt. · €18,—

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

Der reisende Europäer

(Perspektiven, Band 12)

2014 · 978-3-86205-453-4 · 309 S., kt. · € 32,—

Hellström, Martin / Platen, Edgar (Hg.)

Leitkulturen und Wertediskussionen

Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger
Gegenwartsliteratur (VIII) (Perspektiven, Band 13)

2014 · 978-3-86205-452-7 · 186 S., kt. · € 19,—

Järventausta, Marja / Laukkanen, Liisa / Parry, Christoph (Hg./Toim.)

Kontextwechsel

Zur gegenseitigen Vermittlung finnischer und deutscher Literatur
durch Übersetzung

Kontekstinvaihto

Käännökset suomalaisen ja saksalaisen kirjallisuuden välittäjinä
(Perspektiven, Band 14)

2015 · 978-3-86205-451-0 · 223 S., kt. · € 26,—

Menke, André

Pop, Literatur und Autorschaft

Literarische Strategien und Inszenierungen bei Wolfgang Welt,
Rocko Schamoni und Rafael Horzon
(Perspektiven, Band 15)

2016 · 978-3-86205-450-3 · 381 S., kt. · € 38,—

Hellström, Martin / Karlsson Hammarfelt, Linda / Platen, Edgar (Hg.)

Umwelt – sozial, kulturell, ökologisch

Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger
Gegenwartsliteratur (IX) (Perspektiven, Band 16)

2016 · 978-3-86205-449-7 · 253 S., kt. · € 28,—

Laukkanen, Liisa / Parry, Christoph (Hg.)

Schreiben zwischen Sprachen

Ausgewählte Beiträge der 3. Internationalen Arbeitstagung *Germanistische
Forschungen zum Text*. Vaasa 19.–20.5.2016 (Perspektiven, Band 17)

2017 · 978-3-86205-595-1 · 134 S., kt. · € 19,—

Körkkö, Helmi-Nelli

FINNLAND.COOL – zwischen Literaturexport und Imagepflege

Eine Untersuchung zu Finnlands Ehrengastauftritt auf der Frankfurter
Buchmesse 2014 (Perspektiven, Band 18)

2018 · 978-3-86205-596-8 · 255 S., kt. · € 30,—

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

Erzählen von Zeitgenossenschaft

Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger
Gegenwartsliteratur (X) (Perspektiven, Band 19)

2018 · 978-3-86205-597-5 · 234 S., kt. · €28,—

Platen, Edgar

„... über Zeiten und Grenzen hinweg ...“

Transkulturelle Bewegungen in der deutschsprachigen Nachkriegs- und
Gegenwartsliteratur (Perspektiven, Band 20)

2019 · 978-3-86205-598-2 · 172 S., kt. · €21,—

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

Mauerfall und andere Grenzfälle

Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger
Gegenwartsliteratur (XI) (Perspektiven, Band 21)

2020 · 978-3-86205-599-9 · 188 S., kt. · €22,—

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

Krankheit und Gesundheit

Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger
Gegenwartsliteratur (XII) (Perspektiven, Band 22)

2022 · 978-3-86205-600-2 · 208 S., kt. · €23,—

Schloon, Jutta / Päplow, Thorsten / Schmidt, Maike / Ilgner, Julia /
Grote, Michael (Hg.)

Alter & Ego

(Auto)fiktionale Altersfigurationen in deutschsprachiger und nordischer
Literatur (Perspektiven, Band 23)

2022 · 978-3-86205-601-9 · 249 S., kt. · €28,—