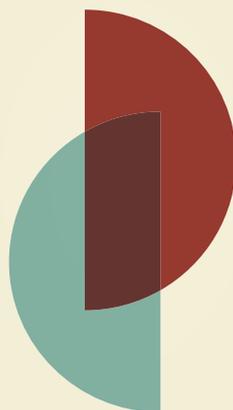


SCHREIBEN ZWISCHEN ZWEI WELTEN

*Zu ERICA PEDRETTIS
Harmloses, bitte & Engste Heimat*



Masterarbeit vorgelegt von GURO SANDNES
Beratung: PROF. DR. BEATRICE SANDBERG

INSTITUT FÜR FREMDSPRACHEN
UNIVERSITÄT BERGEN

MAI 2009



Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	5
1.1 EINLEITENDE BEMERKUNGEN, METHODISCHE VORGEHENSWEISE UND ZIELSETZUNG	5
1.2 ZUR REZEPTION	9
2. AUTOBIOGRAPHISCHES SCHREIBEN	13
2.1 ZUM BEGRIFF DER AUTOBIOGRAPHIE UND DER ENTWICKLUNG DES AUTOBIOGRAPHISCHEN SCHREIBENS	13
2.2 ZUR PROBLEMATIK VON ERINNERUNG, WIRKLICHKEIT UND FIKTION	16
2.3 THEMENKREISE SEIT DEN 1970ER JAHREN IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN LITERATUR	19
3. ERICA PEDRETTI: BIOGRAPHIE UND WERK	21
3.1 BIOGRAPHISCHE SKIZZE	21
3.2 DAS WERK	22
3.3 LITERARISCHE ZUGEHÖRIGKEIT	26
4. DIE WENDUNG ZUM ICH IN DER DEUTSCHSCHWEIZERISCHEN LITERATUR	31
5. ERICA PEDRETTIS TRANSITORISCHES SCHREIBEN ZWISCHEN ZWEI WELTEN	35
5.1 ANNÄHERUNGSVERSUCHE AN DIE VERGANGENHEIT	35
5.2 ZWISCHEN SUBJEKTIVER WIRKLICHKEIT UND FIKTIONALER IMAGINATION	38
6. HARMLOSES, BITTE	41
6.1 Kurze Wiedergabe der Handlung	41
6.2 Zur narrativen Bruchstückhaftigkeit und verfremdenden Erinnerungsarbeit	42
6.3 Das Erzähl-Ich und das erzählte Ich	46
6.3.1 Zur Erzählsituation	46
6.3.2 Erzählzeit und erzählte Zeit	49
6.3.3 Zur Erinnerungsproblematik der Ich-Erzählerin	50
6.4 Bildlichkeit und Metaphorik	55
6.4.1 Unheimliche Kindheitserfahrungen	55
6.4.2 Die Mauer um den Garten	59
6.4.3 Pompeji	63
6.5 Zusammenfassung	64
7. ENGSTE HEIMAT	67
7.1 Kurze Wiedergabe der Handlung	67
7.2 Zur Gattungsfrage	68
7.3 Die Erzählsituation – eine doppelte Brechung	70
7.3.1 Erinnernte Anna	70
7.3.2 Erinnernde Anna	72
7.3.3 „Der dritte Raum“	73

7.4 Die Annäherung an das Fremde.....	76
7.5 Gregor	81
7.5.1 Eine Neuinterpretation der Geschichte	81
7.5.2 Reflexionen über Kunst.....	85
7.5.3 „Mein Bild von K. G.“	86
7.6 Die Flucht aus der künstlerischen Tätigkeit.....	88
7.7 Die zweite Reise: „Die Zeit ist stehengeblieben in mir“	90
7.7.1 Annäherung an das Ich	90
7.7.2 Der Großvater	92
7.7.3 Engste Heimat?	95
7.8 Zusammenfassung	99
8. ZUSAMMENFASSUNG	101
SAMANDRAG	105
LITERATURVERZEICHNIS.....	107

Mein bester Dank gilt

- Prof. Dr. Beatrice Sandberg für die gute und kompetente Beratung
- dem DAAD für das 3-monatige Stipendium, das mein Forschungsaufenthalt in Berlin ermöglichte
- Prof. Dr. em. Hans Dieter Zimmermann an der TU Berlin für die Ermunterung und freundliche Hilfe während meines Aufenthalts in Berlin
- Øystein Vidnes für die Ausformung des Deckblatts.

1. Einleitung

1.1 Einleitende Bemerkungen, methodische Vorgehensweise und Zielsetzung

„Ich will nicht darüber belehren, was einer merken soll. Ich meine die genaue Sprache, nicht Sprachgewalt.“

„Ohne die Forderung eines Konzepts, ohne eine bis ins Detail festgelegte Planung entsteht ein Spannungsfeld zwischen Aufspüren und Finden.“
Erica Pedretti

”Dort: Vergessen, soweit man etwas vergessen kann.“¹ Mit dem Satz fängt *Harmloses, bitte* (1970), der Erstling der in Mähren geborenen Autorin Erica Pedretti an. Ein Strom von vagen, mit Angst verbundenen Gedanken folgt, den die Erzählerin vergeblich zu unterdrücken versucht: „Erinnertes, Gelesenes, Erzähltes, Geträumtes: übereinander projiziert, Bilder, die sich überschneiden, überdecken, nicht mehr auseinanderzulösen“ (HB: 7). In dreißig kleinen Kapiteln werden die Bilder projiziert, bestehend aus einer Mischung von Fiktion und Faktizität, damals und heute, Mähren und der Schweiz. Die Reflexionen und die stockende Schreibweise entlarven eine Sprach- und Schreibproblematik, die an das Proustsche Problem von abwechselnden willkürlichen und unwillkürlichen Erinnerungen erinnert. Die Poetologie der Wahrnehmung, die daraus entsteht, widerspiegelt Pedrettis Suche nach der verlorenen Vergangenheit.

„Dreißig Jahre, neun Monate und acht Tage nachdem ich das Land verlassen hatte, trug ich meine Personalien im einzigen Hotel meiner Geburtsstadt ein.“² Fünfundzwanzig Jahre nach der Erscheinung von *Harmloses, bitte*, geht Pedretti in dem 1995 erschienenen Buch *Engste Heimat* einen Schritt weiter: Durch die Protagonistin Anna kehrt sie zurück zu ihrer eigenen Geburtsstadt in Mähren, wo die Kindheitserinnerungen wieder ans Licht kommen. Die beiden behandelten Texte tragen die Funktion der „Geschichte von Unten“, in dem

¹ Pedretti, Erica: *Harmloses, bitte*. In: Erica Pedretti: *Harmloses, bitte & zwei Romane*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996 (*Harmloses, bitte* erschien 1970 in Suhrkamp Verlag), S. 7. Zitate aus *Harmloses, bitte* nach dieser Ausgabe künftig im Text unter der Sigle HB und mit Seitenzahl.

² Pedretti, Erica: *Engste Heimat*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995, S. 16. Zitate aus *Engste Heimat* nach dieser Ausgabe künftig im Text unter der Sigle EH und mit Seitenzahl.

sie durch persönliche Berichte von der Heimat und der Vertreibung der deutschsprachigen Tschechen nach dem Krieg wichtige historische Ereignisse in den Blick rücken. Im Vordergrund steht aber der persönliche Bericht einer Autorin, die dreißig Jahre nach der Flucht aus ihrer Heimat zwischen zwei Heimaten und zwei Welten schreibt. Die Suche nach der verlorenen Vergangenheit verläuft nicht nur in den eigenen erlebten Erinnerungen der Autorin, sondern wie auch in *Harmloses, bitte* kommen andere Erinnerungsräume hinzu: Gelesenes, Erzähltes und Geträumtes, was die zwei Bücher stofflich miteinander verknüpft. In beiden Büchern überschauen wir ein Geflecht aus mehreren Zeitebenen, ein Hinundhergerissensein zwischen der alten und der neuen Heimat, zwei Welten, die eine hell und bekannt, die andere dunkel und mit Ängsten überlastet.

Durch die narrative Auseinandersetzung mit den Kindheitserinnerungen schreibt sich Pedretti in die Tendenz des autobiographischen Schreibens ein. Die Siebziger Jahre wurden die „Renaissance des Erzählens“ genannt, als das autobiographische Schreiben an Bedeutung gewann. Mehr als dreißig Jahre später ist es immer noch eine der häufigsten Erzählformen in der Belletristik. Nach Michaela Holdenried kann die „Reflexion auf Bedingungen der Erfahrungsbildung und der Versuch, neue Dimensionen von Erfahrung zu erschließen“³ als Gemeinsamkeit der Autoren dieser Richtung gelten. Was Pedrettis Schreiben auszeichnet, ist ihr stockendes Schreiben und das spielerisch unwillkürliche Aufkommen von Bildern der Vergangenheit. Das macht ihre Texte anspruchsvoll zu lesen, da die Bilder teilweise schwierig einzuordnen sind, was dem Leser einen Hinweis auf die biographische Komplexität gibt, auf die sich die Texte beziehen.

So soll zunächst die Rezeption in den Blick gerückt werden. Hier sollen die wichtigsten Schwerpunkte festgelegt werden, mit denen sich die Interpreten beschäftigen, was insbesondere wegen der Vieldeutigkeit der Bücher von Interesse ist. Pedretti ist in der germanistischen Forschung relativ wenig behandelt worden, weshalb Buchrezensionen und kleinere Artikel in der Untersuchung der Rezeption herangezogen werden.

Als Einführung in das Hauptthema sollen theoretische Vorüberlegungen zum autobiographischen Schreiben dienen. Dieser theoretische Ansatz wird einen Einblick in die Möglichkeiten sowie die Vielfalt des autobiographischen Schreibens geben, worin die Erinnerung und deren Möglichkeiten und Grenzen eine wichtige Rolle spielen. Die Untersuchung der Grenzüberschreitungen zwischen Faktizität und Fiktionalität sind wichtig in der derzeitigen Autobiografieforschung. Sie bilden außerdem ein wichtiges Element in Pedrettis Texten.

³ Holdenried, Michaela: *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam, 2000, S. 252.

Dabei beziehe ich mich vorwiegend auf die theoretischen Ansätze bei Michaela Holdenried und Martina Wagner-Egelhaaf. Zur Fragen der Erinnerung und Vergangenheits(re-)konstruktion, die mit dem autobiographischen Erzählen eng verbunden ist, sollen hauptsächlich Theorien aus dem Bereich der Narrativität und Kulturwissenschaft von Birgit Neumann und Ansgar Nünning erörtert werden. Auch wenn Pedretti vielleicht in keinen genaueren Literaturraum eingeordnet werden kann, was später erörtert werden soll, werde ich als literarischen Kontext einen Rückblick auf die derzeitigen Schweizer Literatur machen, in dem insbesondere die Frage nach dem Ich als thematischer Schwerpunkt in den Siebziger Jahre aufgenommen wird. Hier basiere ich mich u.a. auf Marc Aeschbacher und Beatrice von Matt. Darüber hinaus soll eine Einführung zu der Autorin und ihrem Werk gegeben werden. Viele der Bücher Pedrettis enthalten sowohl biographische Elemente als auch einen stofflichen Zusammenhang, weshalb es eine kurze Präsentation ihrer Werke gegeben werden soll.

Die formalen und inhaltlichen Aspekte der Texte sollen im Rahmen der Erzähltheorie bzw. Narratologie behandelt werden. Da das Thema der Texte um die sprachliche Darstellung der eigenen Vergangenheit kreist, eignet sich eine erzähltheoretische ausgerichtete Vorgehensweise für meine Untersuchung. Die Narratologie bzw. Erzähltheorie versteht sich nicht als eigenständige wissenschaftliche Disziplin, sondern als eine Art von „Querschnittsdisziplin“,⁴ die nach dem Organisationsmuster des Textes fragt. Die Leistung der Narratologie ist dementsprechend, eine systematische „Darstellung der wesentlichsten Elemente des Erzählens und ihrer strukturellen Zusammenhänge“ zu geben.⁵ Die Narratologie nimmt zwei wichtige Fragen auf, nämlich *was* und *wie* vermittelt wird, die mit den Begriffen „histoire“ und „discours“ deckungsgleich sind. Diese Begriffe sind wiederum von Gérard Genette erweitert worden: Das *Wie* oder den „discours“ unterteilt Genette in „récit“ und „narration“, d.h. „Erzählung“ und „Akt des Erzählens“.⁶ Damit unterscheidet er u.a. die Wahrnehmungen der Figur von derjenigen des Erzählers; die Sicht, aus der vermittelt wird, nennt Genette Fokalisierung. Er beschreibt die Analyse eines narrativen Textes folgenderweise:

[...] narrative discourse, [...] happens to be a narrative *text*. But, as we will see, analysis of narrative discourse as I understand it constantly implies a study of relationships: on the one hand the relationship between a discourse and the events that it recounts (narrative in its second meaning), on the other hand the

⁴ Vgl. Schönert, Jörg: „Was ist und was leistet Narratologie? Anmerkungen zur Geschichte der Erzählforschung und ihrer Perspektiven“. In: *Literaturkritik.de*. Nr. 4, 2006.

⁵ Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*. 3., durchgesehene Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985, S. 13f.

⁶ Vogt, Jochen: *Einladung zur Literaturwissenschaft*. München: Fink, 2001. „histoire und discours“. In: <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/epik/histdisc.htm>, 02.04.2009.

relationship between the same discourse and the act that produces it, actually (Homer) or fictively (Ulysses) (narrative in its third meaning).⁷

Hierunter unterscheidet Genette zwischen „order“, „duration“, „frequency“, „mood“ und „voice“.⁸ Ich werde hauptsächlich Genettes Terminologie zur narrativen Technik in den Texten verwenden. Zur Klassifikation der Erzählerinstanzen, also das Verhältnis des Erzählers zur erzählten Welt, gehe ich vom Begriff „diégèse“ aus.⁹ Die Diegese umfasst das ganze „Universum“ des Erzählten, laut Genette „alles, was zur erzählten Welt gehört“.¹⁰ Die verschiedenen Erzählebenen eines Textes werden wiederum mit Hilfe relationaler Begriffe getrennt.

Die Besonderheiten von Pedrettis Erzählweise stehen im Zentrum meines Untersuchungsinteresses. Zentrale Aspekte darin sind die Art und Weise, wie Pedretti die Erinnerungs- und Erzählproblematik auf subtile Weise auf den Text projiziert und wie sich daraus die Identitätskonstitution entwickelt. Ziel der vorliegenden Arbeit ist dementsprechend zu klären wie sich die Autorin in den zwei Büchern narrativ mit der eigenen Vergangenheit auseinandersetzt und die Suche als ästhetisches Moment darstellt. Die Erzählstrukturen und –muster, die sie in ihrem Schreibprozess entwickelt, sollen dabei behandelt werden. Die Erzählweise zeugt von der Art und Weise, wie sich die Autorin zwischen der vergangenen und vergänglichen und der gegenwärtigen Heimat positioniert und dies selbstreflexiv hinterfragt. Pedrettis Schreiben verläuft nicht narrativ linear, sondern die Texte sind ebenso sehr von sprachlicher Genauigkeit wie von Grenzüberschreitung und Sprachspiel gekennzeichnet. Ich nehme meinen Ausgangspunkt in den genannten Werken als autonome Texte und werde sie daher getrennt und je in ihrer Besonderheit analysieren. Der Umgang mit den verschiedenen Erinnerungsräumen sowie das Überblenden des Biographischen mit fiktiven Elementen sind in den beiden Büchern zentral. In der Untersuchung von *Harmloses, bitte* ergibt sich als Befund eine starke narrative Bruchstückhaftigkeit, in *Engste Heimat* ein grenzüberschreitendes Hin und Her zwischen unterschiedlichen Zeitebenen und Erzähler- und Figurenkonstellationen. Meine Untersuchung wird dementsprechend primär eine textimmanente Analyse sein, worin insbesondere die Erzählerinstanzen und ihr Verhältnis zur erzählten Welt eine wichtige Rolle spielen. Weiterhin schien es sinnvoll, eventuelle Wirkungen der zeitlichen Distanz für

⁷ Genette, Gérard: *Narrative discourse. An Essay in Method*. Ins Englische übersetzt von Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press, 1980, S. 26f.

⁸ Genette, Gérard: 1980.

⁹ Zeller, Rosmarie: „Erzähler“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 1 A-G.*: 1997, S. 502-505, hier S. 502f.

¹⁰ „Diegese“. In: www.wikipedia.de, 09.03.09.

die Entwicklung des Schreibens und des Umgangs mit dem Thema zu untersuchen. Der Verdacht ist, Almut Fincks Theorie entsprechend,¹¹ dass die Erzählerinstanzen eine dynamische Positionierung einnehmen – die Identität konstituiert sich *mit* dem Schreiben und verortet sich nicht, sondern bleibt in Bewegung. Aus der Problematik „Heimat als Fremde“, oder Positionierung im „dritten Raum“, ergibt sich meine Behauptung, dass man von einer hybriden Identität sprechen kann, die sich nicht fest verortet.¹²

1.2 Zur Rezeption

Die Rezensionen zum Werk Erica Pedrettis kann man in groben Umrissen in zwei Gruppen unterteilen: Die erste Gruppe besteht aus jenen Besprechungen, die sich mit der Vertreibung und dem Heimatverlust beschäftigen. Zur zweiten Gruppe gehören diejenigen, die sich mit der persönlichen Erinnerungsproblematik beschäftigen. Allen Rezensionen gemeinsam ist ihr Interesse am Autobiographischen sowie an Pedrettis eigenen Erfahrungshintergrund als Vertriebene, und sie orientieren sich somit um eine teils geschichtsorientierte, teils textimmanente Lesart. Das Autobiographische an den Texten wird von Pedretti in Interviews u.ä. bestätigt.

Zusammen mit Gertrud Leutenegger gehört Erica Pedretti zu den am häufigsten rezensierten Schriftstellerinnen in der Schweiz.¹³ Im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen werden jedoch die schreibenden Frauen in der Schweiz bis in die neunziger Jahre wenig behandelt – kaum liegen größere wissenschaftliche Arbeiten über Pedrettis Werk vor. Auch im Ausland hat Pedretti vielleicht unrechtmäßig wenig Aufmerksamkeit erhalten, außer Zeitungsrezensionen und –Interviews in deutschen Zeitungen und diversen Artikeln in einigen osteuropäischen Literatursammelwerken und Zeitschriften.¹⁴

1973 weist Heinz Schafroth in einer Zeitungsrezension von *Heiliger Sebastian* auf Marcel Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit* und dessen experimentelle Erzählweise hin, die in beiden Romanen Pedrettis zu finden ist. Auch das Thema der (un-)willkürlichen Suche

¹¹ Finck, Almut: *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*. Berlin: Erich Schmidt, 1999, S. 137. Siehe auch S. 18.

¹² Vgl. Ette, Ottmar: *Zwischenweltens Schreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos, 2005, S. 11. und Horvat, Vesna Kondrič: „Der ‚dritte Raum‘ in Erica Pedrettis Roman *Engste Heimat*“. In: *Primerjalna Književnost*. Ljubljana: Universität Maribor, 30.02.2007, S. 37-50.

¹³ Horvat, Vesna Kondrič: *Der eigenen Utopie nachspüren. Zur Prosa der deutschsprachigen Autorinnen in der Schweiz zwischen 1970 und 1990, dargestellt am Werk Gertrud Leuteneggers und Hanna Johansens*. Bern: Peter Lang, 2002, S. 67.

¹⁴ In Tschechien haben Kunstaustellungen, Preisverleihungen und erneute Aufmerksamkeit der mährischen deutschsprachigen Literatur durch Veröffentlichungen der Universität Olmütz dazu beigetragen, dass Pedretti in Tschechien Anerkennung bekam. U. a. hat Pedretti ihre bildende Kunst in Šternberk ausgestellt. 2005 wurde sie Ehrenbürgerin der Stadt Šternberk. Vgl.: *Prager Zeitung*, 18.05.2005.

nach der Vergangenheit auf Prämissen der Gegenwart liegt diesem Vergleich zu Grunde. Die mosaikartige Form von Pedrettis Schreiben erklärt er als „Träume, die infolge der grausamen sprachlichen Präzision, mit der sie erzählt sind, sich ganz nahe der Realität abspielen und da, wo sie darüber hinausgehen, eher ins Suprareale als ins Surreale führen, weniger ins Unter- als ins Ueberbewusstsein“.¹⁵ Das Proustsche Spielen mit der Erinnerung in Pedrettis Schreiben bestätigen noch mehrere Rezipienten, wie z.B. Gerda Zeltner in *Das Ich ohne Gewähr*.¹⁶ Mit ihrer relativ tiefgreifenden Analyse der besonderen Erzählperspektive in den Romanen *Heiliger Sebastian* und *Veränderung* zeigt sie, wie die Autorin – ähnlich wie die fünf anderen, zeitgenössischen Autoren und Autorinnen ihrer Untersuchung -

mit der Erkenntnis [ernst machen], daß die Probleme des einzelnen Menschen, seine Liebe, seine Ängste, sein Suchen nach Identität oder sein Leiden unter Identitätszwängen, in der heutigen Weltstunde nur für sich steht, weil dem Individuum keinerlei Repräsentanz noch Allgemeingültigkeit mehr zukommt.¹⁷

Somit wirft Zeltners Beschreibung des Ich-ohne-Gewähr einerseits Assoziationen zur zeitgenössischen Schweizer Literatur auf, und andererseits zum *nouveau roman*. In einem tiefgehenden Vorwort verweist sie auf die wichtigsten Vertreter des *nouveau roman*, wie Alain Robbes-Grillet, Nathalie Sarraute und Michel Butor, sowie auf deren Vorbilder, z. B. Marcel Proust und Alfred Döblin. Die Autoren und Autorinnen weichen von der neuen „Innerlichkeit“ ab, in dem sie, so Zeltner, „das Schreiben-über-mich durch formale und strukturelle Erfindungen ins Überprivate umzugestalten [versuchen]“.¹⁸ Auffällig ist damit die Übereinstimmung dieser Einsicht mit den Theorien vom autobiographischen Schreiben. Dementsprechend kreist das Interesse in der Kritik vor allem um das Motiv der teils willkürlichen, teils unwillkürlichen Erinnerung in Pedrettis Schreiben – beruhend auf eine wechselnde Positionierung und motiviert von der Identitätskonstruktion. Viele betonen die thematische Verbindung zwischen *Harmloses, bitte, Heiliger Sebastian, Veränderung*, und *Engste Heimat*, die als eine Art Tetralogie gelesen werden können. Das „eigentliche“ Thema, so die Rezensenten, nämlich die Erinnerungsproblematik und die eigene Vergangenheit, mit denen sich die Autorin in fast jedem Buch beschäftigt ohne es genau aussprechen zu können, kommt jedoch in *Engste Heimat* vollständiger zum Ausdruck, so Beatrice Sandberg: „*Engste Heimat* ist der Versuch,

¹⁵ Schafroth, Heinz F.: „Wie schreit man? Heinz F. Schafroth über Erica Pedrettis Roman ‚Heiliger Sebastian‘“. In: *Die Weltwoche*, 12.12.1973.

¹⁶ Zeltner, Gerda: *Das Ich ohne Gewähr. Gegenwartsautoren aus der Schweiz*. Zürich/ Frankfurt: Suhrkamp, 1980.

¹⁷ Ebenda, S. 7.

¹⁸ Ebenda.

das Problem der Annäherung an die von Ängsten besetzte engste Heimat [...] diesmal frontal anzupacken“.¹⁹ Er wird wegen seiner Eigenständigkeit und seiner künstlerischen Besonderheit gelobt, so z.B. Vesna Kondrič Horvat: „Es handelt sich um ihren besonderen Blick auf die Lebenswelt, der von ihr selbst auf unnachahmliche Weise poetisch stilisiert wird“.²⁰

Valentina Glajar ist eine von wenigen Literaturwissenschaftlern und Literaturwissenschaftlerinnen, die sich an einem geschichtstheoretischen Einfallswinkel orientiert: „Whereas the author thematized her personal trauma in *Harmloses, bitte* (1970) [...], *Engste Heimat* addresses the expulsion of Sudeten Germans and questioning the Czech decision to expel the German minority in light of the failed Czech Communist era“.²¹ Glajar beleuchtet in ihrer Analyse von *Engste Heimat* den geographischen Hintergrund Pedrettis und nimmt dabei Bezug auf die komplexe Geschichte des Sudetenlands, die mit der Vertreibung der Sudetendeutschen nach dem Zweiten Weltkrieg kulminiert.

Elsbeth Pulver, die das Buch *Engste Heimat* das Opus magnum der Autorin nennt, akzentuiert die besondere Fähigkeit der Autorin, ohne ein politisches Anliegen die kindliche Wahrnehmung von Krieg und Vertreibung wiederzugeben: „Dass ein Buch wie dieses gelingen konnte, ohne dass auch nur ein Schatten des Revanchismus ins Spiel kommen oder die sich anbietenden politischen und erzählerischen Klischees berührt wurden, das ist dennoch alles andere als selbstverständlich“.²² Pulver betont insofern den Geschichtspessimismus und die Trauer, die – im poetologischen Programm – das Buch charakterisieren: „Weisheit? Trauer, das ganz gewiss. Vor allem gegen Schluss gewinnt das Buch den Tonfall und den großen Atem einer Elegie“.²³ Die meisten Rezensenten betonen gerade die Bearbeitung des Kindheitstraumas: Beispielsweise lobt Lucy Topol'ská Erica Pedretti für ihre besondere, apolitische Auseinandersetzung mit einer politisch komplexen Geschichte:

Über die tschechisch-deutschen Beziehungen wurde bereits vieles gesagt – in verschiedenen Tonarten und Tonlagen. Es scheint inzwischen, dass jede neue Stimme nur

¹⁹ Sandberg, Beatrice: „Erinnerung und Gegenwart. Erica Pedrettis autobiographisches Schreiben im Spannungsfeld von verlassener und verfügbarer Heimat“. In: *Partir de Suisse, revenir en Suisse. Von der Schweiz weg, in die Schweiz zurück*. Textes réunis par Gonçalo Vilas-Boas. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2003, S. 171-185, hier S. 180.

²⁰ Horvat, Vesna Kondrič: „Schreiben – Ort der Sicherung in einer von Fragen und Zweifeln durchdrungenen Zeit. Zu Erica Pedretti“. In: Marek Halub/ Dariusz Komorowski/ Ulrich Stadler (Hrsg.): *Die Schweiz ist nicht die Schweiz. Studien zur kulturellen Identität einer Nation*. Wrocław: Acta Universitatis Wratislaviensis No 2658, 2004, S. 125-137, hier S. 125.

²¹ Glajar, Valentina: „Narrating History and Subjectivity: *Vergangenheitsbewältigung* in Pedretti's *Engste Heimat* (1995)“. In: Glajar, Valentina: *The German Legacy in East Central Europe. As recorded in Recent German-Language Literature*. New York: Camden House, 2004, S. 72-114, hier S. 73.

²² Pulver Elsbeth: „Das ‚allervornehmste Werkstück Gottes‘. *Engste Heimat*, das Opus magnum von Erica Pedretti“. In: *Schweizer Monatshefte*, Heft 6, 1995, S. 35.

²³ Ebenda, S. 35.

die chaotische Disharmonie des Chors steigern, in dem jeder – oder zumindest jede Gruppe – so stark wie möglich den eigenen Part singt. Der neue Roman von Erica Pedretti [...] ist aber eine angenehme Überraschung: *Engste Heimat* [...] thematisiert mit leiser, aber eindringlicher Stimme, sehr persönlich und sehr eigenartig, die Vergangenheit und ihre Eingriffe in die Gegenwart.²⁴

Topol'ska beharrt auf der subjektiven, individuellen Seite, die im Vordergrund der Texte steht, und impliziert zugleich ihre Ermüdung bei der Debatte über die Vertreibung, bei der eine mangelnde Übereinstimmung bestehe. So Irena Šebestova, ermöglichen die Bücher Pedrettis „der heutigen Generation selbstständig [sic] und unabhängig ihr Denken zu entwickeln“.²⁵ Letztendlich ermögliche Pedretti eine Neu-Interpretation der Geschichte und konzentriere sich dabei auf ihren persönlichen Erfahrungshorizont, ohne dass ein „Schatten von Revanchismus“²⁶ in den Büchern vorkommen. Mit Ausgangspunkt in den beiden Büchern *Harmloses, bitte* und *Engste Heimat* werde ich in meiner Untersuchung gerade die Subjektivität und die für Pedretti besondere Positionierung näher in den Blick zu rücken.

²⁴ Topol'ská, Lucy: „Erica Pedretti und ihr Roman vom Erinnern und Vergessen“. In: Lucy Topol'ská/ Ludvik Václacek (Hrsg.): *Beiträge zur deutschsprachigen Literatur in Tschechien. Bd. 3. Beiträge zur mährischen deutschsprachigen Literatur*. Olmütz: Universität Palackého, 2000, S. 207-211, hier S. 207.

²⁵ Šebestová, Irena: „Heimatverlust – Heimatgewinn: Das Hauptthema der Schweizer Schriftstellerin Erica Pedretti“. In: Edward Bialek/ Jacek Rzeszotnik (Hrsg.): *Briefe in die europäische Gegenwart. Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur*. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum 70. Geburtstag. Wrocław 2004, S. 279-289, hier S. 287.

²⁶ Pulver, Elsbeth: 1995, S. 33.

2. Autobiographisches Schreiben

2.1 Zum Begriff der Autobiographie und der Entwicklung des autobiographischen Schreibens

Geschriebenen Beschreibungen eines eigenen Lebens existieren schon seit der Antike – der Begriff „Autobiographie“ ist in Europa jedoch erst auf das Ende des 18. Jahrhunderts zurück zu führen. Es bestehen mehrere Definitionen vom Begriff „Autobiographie“, doch ist – trotz einer gewissen Entwicklung im Bereich des autobiographischen Schreibens – die treffendste Definition, die vom griechischen Ursprung des Wortes her ausgeht, meiner Meinung nach auch heute noch gültig. Georg Misch definiert 1907 die Autobiographie als: „[...] die Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bios*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*)“.²⁷ In Laufe seiner Geschichte ist der Begriff Autobiographie terminologisch erweitert worden. Die früheren Autobiographien sind hauptsächlich von „vorbildhaften“ und exemplarischen Persönlichkeiten verfasst: Das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* schätzt u.a. Augustinus’ *Confessiones* um 400 n. Ch. und Goethes *Dichtung und Wahrheit* am Anfang des 19. Jahrhunderts als „gattungsgeschichtlich bedeutsam“ ein.²⁸ Dementsprechend plädiert Ansgar Nünning für die These, dass Autobiographien auf ein innerliterarisches Gedächtnis rekurrieren, und zugleich das außerliterarische Gedächtnis prägen. Darin wurzelt der Begriff „Gattungsgedächtnis“ in den Nünning alle Typen Biographien und Autobiographien einbezieht. Denn, so Nünning: Biographen und Autobiographen prägen das kollektive Gedächtnis einer Gesellschaft, indem sie festlegen, welche Leben nicht nur als „erfolgreiche“, sondern zugleich als „erinnerungswürdige“ Leben in einer (Auto)Biographie festgehalten werden“.²⁹ Darin zeigt sich auch das Bedeutungspotential der Autobiographie: Die kollektive und individuelle Ebene gehen ineinander über und formt das kulturelle Gedächtnis mit. Obwohl keine plausibel abgegrenzten Phasen der Entwicklung vorhanden sind, zeigt die Tendenz in der Autobiographie sowohl „erzählerische Gestaltung des eigenen Lebens“ als auch historiographische Berichte. Ab den Zwanziger Jahren zeigt die Tendenz eine Hinwendung zum Fragmentarischen.³⁰ Allerdings sind die Wurzeln immer noch da: Das

²⁷ Misch, Georg: *Geschichte der Autobiographie. Erster Band. Das Altertum. Erste Hälfte. Dritte stark vermehrte Auflage*. Bern: Francke Verlag, 1949 (1. Auflage 1907), S. 7.

²⁸ Lehmann, Jürgen: „Autobiographie“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 1 A-G.*: 1997, S. 169-173, hier S. 170.

²⁹ Nünning, Ansgar: „‘Memory’s Truth’ and ‘Memory’s fragile power’. Rahmen und Grenzen der individuellen und kulturellen Erinnerung“. In: (Hrsg.) Christof Parry/ Edgar Platen: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München: Iudicium, 2007, S. 39-60, hier S. 55.

schen.³⁰ Allerdings sind die Wurzeln immer noch da: Das verbindende Element ist – in unterschiedlichem Grade – die schriftliche Auseinandersetzung mit dem eigenen Leben.

In der Nachkriegszeit und bis in die siebziger Jahre wurde an der Trennung zwischen Fiktion und Wirklichkeit bzw. Romanen und Autobiographik festgehalten: Neokonservative Literatur neben der Trümmerliteratur prägte die Nachkriegsjahre, während die Dokumentarliteratur und das Beharren auf Authentizität die sechziger Jahre dominierten.³¹ Die bereits angedeutete Ausbreitung der Gattung kulminierte nach der „Wiedergeburt des Erzählens“ um die siebziger Jahre, als sich die Auffassung durchsetzte, dass jeder schreiben könne und impulsives Erzählen Aktualität erwarb. Denn, so Holdenried: „[...] von einer „Tendenzwende“ ist die Rede, deren wichtigstes Charakteristikum im Zurückschwingen des Pendels zur subjektiven Seite gesehen wird“.³² Sie unterstreicht jedoch, dass das Verlangen nach Realität bis Mitte der Siebziger Jahre beibehalten wird: „[...] Authentizität und Subjektivierung von Erfahrung [münden] in einen gesteigerten Kult persönlicher „Betroffenheit“. Erst die um 1975 einsetzende Rückkehr zum Literarischen stoppt diesen Trend“.³³ Die Auffassung schien zu sein, dass die siebziger Jahre das Ende der Idealform der Autobiographie bedeuteten und dass die früher vermeintlich scharfen Grenzen zwischen Fiktion und Wahrheit, im neuen autobiographischen Schreiben sich verwischten.³⁴ Infolgedessen sind „neue“ Typologisierungen wie Autofiktion, Metafiktion und Annäherungsautobiographie Ausdruck sowohl für die neue Aktualität des autobiographischen Schreibens als auch für deren narrative Freiheit. Der Wandel umfasst sowohl das autobiographische Schreiben als auch die nachfolgende Theorie. Ansgar Nünning spricht hier von einem Paradigmenwechsel:

Nicht nur hat die poststrukturalistische Autobiographietheorie „eine grundlegende Neubestimmung des Autobiographischen vorgenommen“³⁵, die das Interesse auf die Prozesse der sprachlichen Erzeugung bzw. Konstruktion des autobiographischen Textes und Subjekts gelenkt hat. Vielmehr ist es ebenso unverkennbar, dass auch die Gattung der Autobiographie und die Praxis des autobiographischen Schreibens sich zunehmend durch eine selbstreflexive Auseinandersetzung mit den Konventionen und Traditionen der eigenen Gattung, d.h. durch jene Tendenz zur Metaisierung auszeich-

³⁰Lehmann, Jürgen: „Autobiographie“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 1 A-G.*: 1997, S. 171.

³¹ Holdenried, Michaela: 2000, S. 242ff.

³² Ebenda, S. 250.

³³ Ebenda, S. 251.

³⁴ Ebenda, S. 250.

³⁵Martina Wagner-Egelhaaf. Zit. nach: Nünning, Ansgar: „Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver, fiktionaler Autofiktionen“. In: (Hg.) Christoph Parry/ Edgar Platen: 2007, S. 269-292, hier S. 269.

net, die als eines der Markenzeichen der Literatur in der Postmoderne gilt, aber auch in früheren Epochen schon zu beobachten ist.³⁶

Infolge dieser Neuorientierung offenbarte sich das Problem der Gattungszugehörigkeit. Philippe Lejeune setzte sich zum Ziel, diese Problematik zu erhellen und mit seinem 1975 erschienenen *Le pacte autobiographique*³⁷ rückte er das Problem der Erzählsituation in der Autobiographie in den Mittelpunkt. Dieser Pakt setzt als Regel für die Autobiographie die Übereinstimmung zwischen den Identitäten des Autors, des Erzählers und des Protagonisten voraus.³⁸ Dementsprechend folgt der Pakt zwischen Erzähler und Leser entweder paratextuell durch eine Gattungsbeschreibung auf dem Umschlag oder dadurch, dass der Ich-Erzähler des Textes sich zugleich als der Autor des Textes zu erkennen gibt, was beim Leser gewisse Erwartungen auslöst.³⁹ Entsprechend gibt es für die fiktive Literatur einen „fiktiven Pakt“, welche die Nichtübereinstimmung zwischen Autor, Erzähler und Protagonisten betrifft. Auf den autobiographischen und den fiktiven Pakt soll nicht weiter eingegangen werden, denn im Bezug auf das autobiographische Schreiben könnten sie falsche Hinweise geben, weil die meisten autobiographischen Texte der Gegenwartsliteratur fiktional sind. Der autobiographische bzw. fiktionale Pakt kann aber als ein Hinweis für folgende Probleme gelten: Erstens stellt sich bei den vielfältigen Formen autobiographischer Literatur ein Authentizitätsproblem und zweitens ergibt sich ein Problem der Gattungszugehörigkeit. Ich gehe in meiner Untersuchung von Misch's Definition der „Autobiographie“ aus, die auch für den Sammelbegriff des autobiographischen Schreibens verwendbar ist. Den Sammelbegriff „autobiographisches Schreiben“ werde ich für meine Arbeit verwenden, denn erstens hat er im Laufe der letzten Jahrzehnte in den wissenschaftlichen Arbeiten mehr oder weniger den Begriff „Autobiographie“ ersetzt: Der Begriff entspricht der Entwicklung in der autobiographischen Literatur seit den siebziger Jahren und beschreibt die autobiographisch gefärbten Texte, die nicht mehr eigentlich zur Gattung der klassischen „Autobiographie“ gehören. So kann man die Frage aufwerfen, inwiefern der Begriff „autobiographisches Schreiben“ die Gattungsmerkmale der klassisch definierten Autobiographie voraussetzt. Holdenried zieht das Fazit,

eine Idealform der Autobiographie im Sinne „eigentlicher“ oder „echter“ Autobiographie gibt es nicht. Diese wäre angesichts höchst unterschiedlicher autobiographischer

³⁶ Nünning, Ansgar: „Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver, fiktionaler Autofiktionen“. In: (Hg.) Christoph Parry/ Edgar Platen: 2007, S. 269-292, hier S. 269f..

³⁷ Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Ins Deutsche übers. von: Wolfram Bayer/ Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994. Originalausgabe 1974.

³⁸ Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographie*. Stuttgart: Metzler, 2005, S. 68.

³⁹ Ebenda, S. 71.

Schreibweisen der Gegenwart nur mehr denkbar als das Skelett einer lebensgeschichtlichen Konstruktion [...].⁴⁰

Sandberg/ Breuer hingegen ziehen das Fazit, dass „der Begriff des autobiographischen Schreibens den Gattungsbegriff der Autobiographie zugleich einschließt, überschreitet und auflöst“.⁴¹ In der Tat sind die meisten autobiographischen Texte Romane und ihr gemeinsames Merkmal ist, dass sie Fragmente wirklicher Erfahrungen des eigenen Lebens enthalten. Diese Erfahrungen hängen von der Erinnerung ab, die, wie unten erörtert werden soll, in sich unzuverlässig ist. Außerdem ist Fiktionalität ein Gattungskriterium der fiktionalen Literatur, beispielsweise des Romans, und damit stellt sich auch das Problem der Authentizität. Damit kann man die Frage aufnehmen, inwiefern der Begriff des autobiographischen Schreibens im Bezug auf Gattung und das Verhältnis Fiktion/ Wirklichkeit offen ist: Nicht nur schließt er viele Formen von Literatur und Nicht-Literatur ein, sondern er überschreitet Grenzen, was sowohl Gattungsgrenzen als auch diejenige zwischen Wirklichkeit und Fiktion betrifft. Das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* definiert die „Autobiographie“ als eine „Gattung nichtfiktionalen Erzählens lebensgeschichtlicher Fakten des Autors“.⁴² Mit der Ausbreitung neuer Formen autobiographischen Schreibens hat sich die Gattungsbeschreibung wesentlich geändert – einerseits spricht man nicht mehr von *einer* Gattung, andererseits hat sich aber auch deren gattungskritischer Wert durchgeschlagen, in dem die Erinnerungsproblematik zum Thema bzw. zur ästhetischen Grenzüberschreitung in der (auto-)fiktionalen Literatur wird.

2.2 Zur Problematik von Erinnerung, Wirklichkeit und Fiktion

Die Befunde der aktuellen Autobiographietheorie gehen laut Holdenried in zwei Richtungen. Die eine betont die „sprachlich-ästhetische Selbsterzeugung“ durch das Biographische an dem autobiographischen Text, die andere hingegen betont die Fiktionalisierung des „Lebensmaterials“ durch ästhetische Grenzüberschreitungen. Die Autobiographietheorie, für die u. a. Holdenried plädiert, zeigt eine Vermittlerposition zwischen den Bewertungen jener Richtungen und hat die Subjektivität als Schwerpunkt.⁴³ Die autobiographische Gegenwartsliteratur zeigt, wie oben angedeutet, eine starke Neigung zu ästhetischen Grenzüberschreitungen. Grenzüber-

⁴⁰ Holdenried, Michaela: 2000, S. 50.

⁴¹ Beatrice Sandberg/ Ulrich Breuer: „Einleitung“. In: Sandberg/ Breuer: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. München: Iudicium, 2006, S. 9-16, hier S. 11.

⁴² Lehmann, Jürgen: „Autobiographie“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 1 A-G.*: 1997, S. 169.

⁴³ Holdenried, Michaela: 2000, S. 56.

schreitungen und ästhetische Reflexionen zwischen Erinnern und Vergessen, Wirklichkeit und Fiktion sind Merkmale vieler autobiographische Romane der Gegenwartsliteratur und es ist deshalb sinnvoll, die Möglichkeiten wie auch die Probleme, die diese Form kennzeichnet, genauer zu erörtern.

Der Stoff des autobiographischen Schreibens ist die Erinnerung. Die allgemeine Auffassung, sowohl was das autobiographische Schreiben als auch was die Erinnerung angeht, ist deren enger Zusammenhang mit der Identität bzw. der Identitätsbildung. Laut Neumann ermöglicht die Erinnerung das „Bewusstsein von der Kontinuität und Einheit des Ich“⁴⁴ und gilt damit als die Voraussetzung einer Identitätsbildung: „Erst die Erinnerung an Vergangenes ermöglicht die Bearbeitung temporaler Differenz und damit die Stiftung von Kontinuität“.⁴⁵ Das Ziel der Narration bzw. des autobiographischen Schreibens ist damit oft Identitätsbildung, das bedeutet eine Suche nach dem Ich. Mit anderen Worten bilden die Begriffe „Identität“, „Erinnerung“ und „Narration“, indem sie wechselseitig ineinander übergehen ein kompliziertes, gegenseitig abhängiges Zusammenspiel. Birgit Neumann beschreibt den Erinnerungsvorgang als „Akt der Vergegenwärtigung spezifischer Gedächtnisbestände“, und meint damit „den Prozess der Aktivierung von bestimmten Erlebnissen, Erfahrungen und erworbener Wissensbestände, die nicht dem jeweils aktuellen Handlungszusammenhang entstammen“.⁴⁶ Bereits hier zeigt sich die Authentizitätsproblematik, denn die Gedächtnisbestände sind relativ begrenzt und der Erinnerungsvorgang besitzt eine eigene Gesetzmäßigkeit, wie Ingrid Aichinger im Folgenden zusammenfasst:

1. Kein Erlebnis ist so, wie es erlebt wurde, zu wiederholen, die frühere Erlebniswirklichkeit daher niemals adäquat reproduzierbar. 2. Was bewahrt wird, ist nicht das Erlebnis selbst, sondern nur die Vorstellung davon, die keineswegs die Fülle des Damaligen umschließt. 3. Nicht nur diese Vorstellungen, auch die mit ihnen verbundenen Bedeutungsgefühle unterliegen einer ständigen Wandlung.⁴⁷

Die Erinnerung ist demzufolge als etwas Unzuverlässiges zu verstehen, und was man im Erinnerungsprozess reproduziert, hängt von der Lage und den Gefühlen des „Jetzt“ ab – mit

⁴⁴Astrid Erll/ Marion Gymnich/ Ansgar Nünning: „Einleitung: Literatur als Medium der Repräsentation und Konstruktion von Erinnerung und Identität“. In: Astrid Erll/ Marion Gymnich/ Ansgar Nünning (Hrsg.): *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, 2003. Vorwort.

⁴⁵Neumann, Birgit: „Literatur, Erinnerung, Identität“. In: Astrid Erll/ Ansgar Nünning (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. New York/ Berlin: Walter de Gruyter, 2005, S. 149-178, hier S. 150.

⁴⁶Neumann, Birgit: 2005, S. 22f.

⁴⁷Aichinger, Ingrid: „Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk“. In: Niggel, Günter (Hrsg.): *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: WBG, 1989, S. 170-199, hier S. 181.

anderen Worten beruht die Erinnerung auf den Prämissen der Gegenwart und nicht auf denen der Vergangenheit und ist deshalb im Großen und Ganzen der eigenen Subjektivität unterworfen. Weil die Identität und damit die Subjektposition nicht fest verortet, sondern in ständiger Bewegung ist, wird sich die Sinnstiftung immer ändern und nachträglich eine neue Position einnehmen.⁴⁸ Daher kann ein Ereignis auf zwei verschiedenen Zeitebenen nachträglich anders wahrgenommen werden, denn man befindet sich in anderen Positionen. Ansgar Nünning plädiert für den Begriff „fictions of memory“, der auf die „fiktionale Erinnerung“ und die damit einhergehenden Grenzen der Erinnerung hinsichtlich des autobiographischen Erzählens hinweist.⁴⁹ In der „Fiktion der Selbstnarration“, um die es also im autobiographischen Schreiben geht, muss man die Diskrepanz zwischen Erinnerndem und Erinnertem beachten: Lejeunes autobiographischer Pakt gilt paradoxerweise für viele Formen autobiographischen Schreibens nicht; d.h. die Erzählsituationen zwischen dem erzählenden Ich und dem schreibenden Ich sind meistens nicht kongruent und man muss davon ausgehen, dass es in den meisten Formen um Fiktion oder eine „fiktionale Wahrheit“ geht.⁵⁰

„Jenseits der Tatsachenwahrheit, jenseits der ‚Ähnlichkeit‘ liegt jene einzigartige Wahrheit des von innen gesehenen Lebens, die die Autobiographie geben muss; und in dieser Hinsicht ist sie unersetzlich und ohne Rivalen.“⁵¹ Mit diesem Satz erklärt Roy Pascal die Art Wahrheit, auf der das autobiographische Schreiben beruht. Im Vorgang des Erzählens offenbart sich aber das wechselseitig abhängige und teils problematische Verhältnis zwischen Erinnerung, Identität und Narration: denn es geht um eine höchst subjektive Wahrheit - das autobiographische Erzählen beinhaltet oft eine Vielzahl intertextueller Referenzen, welche die Faktizität unterminieren, und muss dementsprechend in erster Linie als persönlicher Bericht eingeordnet werden. Dabei füllt die Fiktionalisierung im Text einerseits die Lücken der mangelhaften Erinnerung, andererseits trägt sie zur ästhetischen Grenzüberschreitung bei. Darüber hinaus zeigt das moderne autobiographische Erzählen ein gesteigertes Maß an grenzüberschreitender Selbstreflexivität, die in poetologischer Weise die Gattung der Autobiographie ebenso sehr wie die eigene Erinnerung in Frage stellt. Frank Zipfel vergleicht diese Form des Erzählens mit Genettes Kriterien von Literatur als Kunstwerk: „Poetizität als ein formales

⁴⁸ Vgl. Finck, Almut: 1999, S. 137.

⁴⁹ Nünning, Ansgar: „Memory’s truth’ and ‚memory’s fragile power’: Rahmen und Grenzen der kulturellen und individuellen Erinnerung“. In: Edgar Platen/ Christoph Parry (Hrsg.): 2007, S. 42f.

⁵⁰ Vgl. Zipfel, Frank: „Fiktionales homodiegetisches Erzählen ist in der Regel dadurch gekennzeichnet, dass es die Unterscheidung von Autor und Erzähler und damit die für fiktionales Erzählen charakteristische Verdoppelung der Sprachhandlungssituation an der Oberfläche des Textes durch die Nicht-Identität von Autor- und Erzähler-Name anzeigt.“ In: Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktionalität, Fiktivität*. Berlin: Schmidt, 2001, S. 143.

⁵¹ Roy Pascal: (Design and Truth in Autobiography: 1965, S. 229). Zit. nach: Wagner-Egelhaaf, Martina: 2005, S. 42.

Kriterium einerseits und Fiktionalität als ein thematisches oder inhaltliches Kriterium andererseits“ seien Genettes zwei Bedingungen, nach denen eine verbale Botschaft als ein Kunstwerk zu definieren ist, so Zipfel.⁵² In der Rezeption von autobiographischer Literatur und in der Autobiographieforschung geht es deshalb vielmehr um die subjektive, ästhetische Darstellung der Lebensrealität und eine gesteigerte Selbstreflexivität, als um die faktische Lebensrealität an sich.⁵³ Deswegen spricht man heute eher von autofiktionalen Texten, in denen man sich, so Wagner-Egelhaaf, „nicht mehr an der Grenze abarbeiten [muss], die vermeintlich zwischen fiktionaler und autobiographischer Darstellung besteht“. ⁵⁴ Zusammenfassend kann man also feststellen, dass man bei der Beschäftigung mit dem autobiographischen Schreiben sowohl dessen Grenzen als auch dessen Möglichkeiten und seiner Vielfalt Beachtung schenken muss.

2.3 Themenkreise seit den 1970er Jahren in der deutschsprachigen Literatur

Holdenried unterteilt die Themenkreise, die symptomatisch für die siebziger Jahre waren, in drei Kategorien. Zum ersten Themenkreis zählt sie Existenzkrisen, Krankheit und Tod. Der zweite Themenkreis betrifft den Körper. Beispiel dafür ist Verena Stefans *Häutungen* (1975), das ein lesbisches „Coming out“ thematisiert. Dritter Themenkreis ist der Konflikt mit der Elterngeneration. Etwa dreißig Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg kommt eine Abrechnung mit der Elterngeneration und dem Faschismus in der Literatur zum Ausdruck, die in den 80er- und 90er-Jahren eskaliert. Typisch sind Kindheitserinnerungen, darunter die sogenannten Vater-Sohn-Konflikte, sowie die „Hassbücher“⁵⁵, deren Probleme erst nach einer auffälligen zeitlichen Distanz ausgesprochen werden dürfen. Fritz Zorns *Mars* (1977), das des Autors eigene Krebskrankheit darstellt, und sich zugleich mit der elterlichen Generation kritisch auseinandersetzt, gilt als Beispiel sowohl für den ersten als auch für den dritten Themenkreis. Christa Wolfs *Kindheitsmuster. Roman* (1976), der sich mit der Kindheit und den Kriegserlebnissen in Polen beschäftigt, kann als Beispiel der „Geschichte von Unten“ gelten, d.h. die „Abwendung von der ‚großen Politik‘ zur ‚privaten Politik‘“. ⁵⁶ Die neue meta-autobiographische Subjektivität ist mit anderen Worten nicht als apolitisch zu bezeichnen,

⁵² Zipfel, Frank: 2001, S. 315.

⁵³ Vgl. Wagner-Egelhaaf, Martina: 2005, S. 41.

⁵⁴ Wagner-Egelhaaf, Martina: „Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar“. In: (Hg.) Ulrich Breuer/ Beatrice Sandberg: 2006, S. 353-368, hier S. 368.

⁵⁵ Vgl. Holdenried, Michaela: 2000, S. 254.

⁵⁶ Holdenried, Michaela: 2000, S. 251.

sondern als politisch, als ein Medium zur sowohl individuellen als auch zur kollektiven Erinnerung. Ähnliche Tendenzen zeigen die Jahrzehnte nach den siebziger Jahren: Nach der Rückkehr von einer Vielfalt der Gattungsformen des autobiographischen Schreibens zur Dominanz des Romans erfolgte experimenteller und grenzüberschreitender Literatur. Holdenried nennen hier Themenkreise wie schmerzhaften Erinnerungen von der eigenen Kindheit sowie Thanatographie, also Todesthematik, wie bei Thomas Bernhard. Grenzüberschreitendes Schreiben und Kindheitsproblematik sind auch in den Romanen und Prosatexten Erica Pedretti zentrale Elemente: Mit ihrem schon 1970 erschienenen Prosatext *Harmloses, bitte*, kann Pedretti als Wegbereiterin der neuen Wendung in der deutschsprachigen Schweizerliteratur betrachtet werden. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass Heinz Schafroth 1973 in den Basler Nachrichten die Frage stellte, ob Erica Pedretti die erste und einzige Schweizer Autorin sei, die „modern“ schreibe.⁵⁷

⁵⁷ Schafroth, Heinz: „Landschaftsgärtnerin“. In: Basler Nachrichten, 09.09.1973. Zit. nach: Horvat, Vesna Kondrič: „Schreiben – Ort der Sicherung in einer von Fragen und Zweifeln durchdrungenen Zeit. Zu Erica Pedretti.“ In: (Hrsg.) Marek Hałub/ Dariusz Komorowski/ Ulrich Stadler: Wrocław 2004.

3. Erica Pedretti: Biographie und Werk

3.1 Biographische Skizze⁵⁸

Erica Pedretti, geb. Schefter, wurde 1930 in der mährischen Stadt Sternberg (heute Šternberk) geboren. Die ersten fünfzehn Jahre ihres Lebens verbrachte sie, mit Ausnahme eines dreijährigen Aufenthalts in Berlin, in Hohenstadt und Sternberg, Mähren. Bis zum Anschluss Sudetenlands an Deutschland 1938 war sie tschechische Staatsangehörige mit deutscher Sprache, danach bis Ende des Krieges Deutsche. Dann wurde sie, ähnlich wie zehntausende Andere in Böhmen und Mähren und noch hunderttausende Deutschsprachige im Ostgebiet, wegen ihrer Verbindung mit dem deutschen Reich aus dem Land vertrieben. Die Heimat wurde von russischen Soldaten besetzt, wobei sich Erica mehrere Wochen zusammen mit einigen Verwandten unter dem Flachdach versteckte, bis sie schließlich von den Russen entdeckt wurden. Weil die elterliche Wohnung verloren war, wurde die jetzt fünfzehnjährige Erica von einem tschechischen Bauern, Musil, als Hilfeleistung aufgenommen, bevor sie eine Zeit lang bei einem Schuster arbeitete. Kurz vor Weihnachten 1945 wurde sie zusammen mit den Geschwistern mit einem Rot-Kreuz-Transport zu Verwandten in die Schweiz verschickt. Die Eltern kamen nach. Als dann die Familie vier Jahre später keine Aufenthaltserlaubnis erhielt und in die USA emigrieren musste, hatte Erica Pedretti schon die vierjährige Kunstgewerbeschule in Zürich abgeschlossen. Sie arbeitete als Gold- und Silberschmiedin in New York, zog aber auf Grund eines Heiratsantrags von dem Künstler Gian Pedretti 1952 in die Schweiz zurück, heiratete, bekam fünf Kinder und lebte 22 Jahre in Engadin, das zum rätoromanischen Sprachgebiet gehört. Seit 1974 lebt sie mit ihrer Familie in La Neuveville (Kanton Bern) und arbeitet als Schriftstellerin, Malerin und Bildhauerin. In Laufe ihrer schriftstellerischen Tätigkeit hat sie verschiedene Preise erhalten, u. a. den Prix Suisse 1970, den Ingeborg Bachmann-Preis 1984, den Großen Literaturpreis des Kantons Bern 1990, den Berliner Literaturpreis mit der Bobrowski-Medaille 1994 und den Marie Luise Kaschnitz-Preis 1996 für ihren Roman *Engste Heimat*.

⁵⁸ Biographische und bibliographische Angaben nach Beatrice von Matt: *Frauen schreiben die Schweiz. Aus der Literaturgeschichte der Gegenwart*. Frauenfeld: Huber, 1998, S. 230f.
Sowie: Jürgen Serke: *Frauen Schreiben. Ein neues Kapitel deutschsprachiger Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982, S. 265-281.

3.2 Das Werk

Wegen ihres besonderen Erfahrungshintergrunds, der das Thema aller ihrer Bücher bestimmt, nimmt Erica Pedretti innerhalb der Schweizer Literatur eine besondere Position ein. Ungleich ihren schweizerischen Schriftstellerkollegen, die im allgemein von den Weltkriegen verschont wurden, ist Pedrettis Gedächtnis von Krieg und Vertreibung geprägt, was von innen heraus in ihre Texte hinein kommt. Allem Anschein nach ist das Schreiben für sie der Ort, wo sie sich mit ihren Erinnerungen auseinandersetzen kann. Einleuchtend ist das in mehreren ihrer Bücher, obgleich es nicht immer direkt ausgesprochen wird. Deshalb werde ich zunächst auf das Werk eingehen und darin einige Beispiele dafür zeigen, wie die Autorin mit ihren schmerzhaften Erinnerungen in den Texten umgeht. Darüber hinaus werde ich einige Besonderheiten des Werkes zusammenfassen, die für das Thema meiner Untersuchung von Bedeutung sind.

Erica Pedretti fing ihre schreibende Karriere mit Hörspielen an und wurde bereits dadurch in der Öffentlichkeit entdeckt. *Catch as Katz can* ist der Titel des vielleicht bekanntesten Hörspiels, das 1982 in einem Sammelband mit sieben anderen Hörspielen von deutschsprachigen Autorinnen mit dem Titel „Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte?“ im Deutschen Taschenbuch Verlag erschien.⁵⁹ Wie der Titel andeutet, ist Pedrettis Hörspiel ein Spiel mit der Sprache.

Der erste veröffentlichte Prosatext erschien 1970, als Pedretti vierzig Jahre alt war. Ab dem ersten Satz thematisiert die Autorin in *Harmloses, bitte* ihr schwieriges Verhältnis zur Erinnerung. Die dreißig kleinen Kapitel, oder Bilder, die nicht-chronologisch und bruchstückhaft in „Hier“ und „Dort“ gegliedert sind, entlarven das Hinundhergerissensein einer Autorin, deren Erzählen sich zwischen zwei Welten bewegt.

Der erste veröffentlichte Roman *Heiliger Sebastian*⁶⁰ projiziert in ähnlicher Weise Bilder, in denen sich die eigenen Erfahrungen spiegeln. Der Roman stellt Fragen zu den wiederholten menschlichen Aufbrüchen, den fehlenden Wahlmöglichkeiten und den daraus fragilen Wahrnehmung der Wirklichkeit:

⁵⁹ Erica Pedretti: „Catch as Katz can“. In: Geyer-Ryan, Helga (Hrsg.): *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte?* Acht Hörspiele von Elfriede Jelinek, Ursula Krechel, Friederike Mayröcker, Inge Müller, Erica Pedretti, Ruth Rehmann und Gabriele Wohmann. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, dtv, 1982, S. 132-144. Das Hörspiel sei ein Forum für die „Auseinandersetzung mit Stellung und Aufgaben der Frau in unserer Gesellschaft“, im Sammelband ist die Problematik durch ausgewählte Hörspiele angenähert.

⁶⁰ Erica Pedretti: *Heiliger Sebastian*. In: *Harmloses, bitte und zwei Romane*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1996. Zitate aus *Heiliger Sebastian* nach dieser Ausgabe künftig im Text unter der Sigle HS und mit Seitenzahl. Erste Auflage Suhrkamp Verlag 1973.

Immer wieder geschieht ihr das: *sie sitzt in einem Zug, der fährt von Osten nach Westen, sie wird von Zábřeh nach St. Margrethen gebracht. Niemand hat sie vorher gefragt, willst du oder willst du nicht, man fährt doch gern ins gelobte Land, besonders unter den herrschenden Umständen, warum sollte jemand eine Ausnahme machen, macht sie eine Ausnahme?* (HS: 83)

Themen wie Aufbruch und Reisen sind im Roman zentral. Nicht nur Mähren und die Schweiz werden von der Erzählerin Anne in den Blick gerückt, sondern sie setzt sich mit einer Vielzahl verschiedener Städte und Orte auseinander, welche zu den verschiedenen Wohnorten der Autorin gehören. Ähnlich wie in *Harmloses, bitte*, überlappen sich die Bilder in einem unrealistischen Sammelsurium und fordern die volle Aufmerksamkeit des Lesers. Auffällig ist, wie im Erstling, die unchronologische und suchende Erzählweise, mit der die Autorin die eigenen Erinnerungen darstellt. Außerdem gibt es zwischen der Protagonistin Anne in *Heiliger Sebastian* und der Protagonistin Anna in *Engste Heimat* auffällige Übereinstimmungen.

Der Roman *Veränderung*⁶¹ (1977), oder *Die Zertrümmerung von dem Kind Karl und anderen Personen*. *Veränderung* wie er im Sammelband *Harmloses, bitte und zwei Romane* erschien, umfasst die Geschichte einer Bootsvermieterin, die sich, nachdem sie ihr Heimatland Russland verlassen musste, in der Schweiz niederließ, und welche der Erzählerin ihre Geschichte aufdrängt, damit sie sie aufschreibe. Hintergrund des Romans ist der Umzug der Familie Pedretti vom Engadin nach La Neuveville am Bielersee. Die Geschichte der Bootsvermieterin lässt Assoziationen zur eigenen Geschichte der Erzählerin aufsteigen, welche sich zugleich als parallele Abbrüche und Konfrontationen zur Geschichte der Bootsvermieterin manifestieren. Ein Gedicht von Pablo Neruda macht den Einstieg in den Roman und gibt gleich einen Hinweis darauf, dass die Erzählerin ihre Themen von Erinnerung und Veränderung nicht verlassen hat: „Da saß ich, und der Zug fuhr, meine Grenzen vernichtend, tief durch meinen Körper, plötzlich war er der Zug der Kindheit, der Dunst der Morgenfrühe, der heitere und bittere Sommer“.⁶²

Eine Sammlung von Erzählungen erschien 1984 unter dem Namen *Sonnenaufgänge, Sonnenuntergänge*.⁶³ Hier liegt die Konzentration auf der Hervorbringung der Texte durch die Sätze, indem der eine Satz den anderen auf poetologische Weise hervorbringt und sich dadurch „eine Erzählung erzählen lässt“. Das heißt, nicht die Handlung bringt die Erzählung voran, sondern die Sätze selber. Ein Wechselspiel von Gedankenströmen, begleitenden Re-

⁶¹ Erica Pedretti: *Veränderung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

⁶² Erica Pedretti: *Die Zertrümmerung von dem Kind Karl und anderen Personen*. *Veränderung*. In: *Harmloses, bitte und zwei Romane*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. Erstausgabe 1977 im Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, unter dem Titel *Veränderung*, S. 220.

⁶³ Erica Pedretti: *Sonnenaufgänge Sonnenuntergänge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

flexionen und Assoziationen treten als zentrales Element in den Erzählungen auf. Themen sind Alltagsprobleme, aber auf unkonventionelle Weise dargestellt, und wegen der Erzählweise erhalten die Erzählungen unerwartete Wendungen. Zwischendurch kommt wieder die Schreibproblematik zur Oberfläche, wie in der Erzählung „Über Dittersdorf fliegen“: „Warum denn etwas schreiben, was ich verschweigen und vergessen möchte? Das habe ich früher bereits einmal, vielleicht mehrmals gesagt. Und nicht nur ich“.⁶⁴

Ein neuer Roman erschien 1986: *Valerie oder Das unerzogene Auge*⁶⁵. Nach einer Aufforderung von Max Frisch erzählt Pedretti die Geschichte von dem Maler Franz und seiner Geliebten, dem Modell Valerie. Den Schreibimpuls gibt eine Malerei von dem schweizerischen Maler Ferdinand Hodler und seiner Geliebten Valentine, von dem Maler selber gemalt. Der Roman thematisiert die Krankheit und die Kunst – die Krankheit verkörpert durch die krebserkrankte Valerie, welche ihre eigenen Notizen versteckt, denn „ihre Augen sind unerzogen“. Gleichzeitig lässt sie sich schweigend abbilden. Bis zum Tod trägt sie die Rolle des Modells ihres Geliebten und ärgert sich zugleich, dass sie von Franz als künstlerisches Objekt betrachtet wird. Bemerkenswert ist hier die Abwesenheit autobiographischer Elemente. Man darf den Roman auch nicht als ein Abbild des Lebens von Hodler und Valentine lesen, obgleich er biographische Elemente dieser beiden enthält. Vor allem geht es um die Funktion der Kunst – sowohl um die Rolle des Rezipienten als auch um die des Künstlers und die Rolle der Frau als Objekt des Künstlers.

Im Kinderbuch *mal laut und falsch singen*⁶⁶ (1992) verbindet Erica Pedretti zwei ihrer beruflichen Tätigkeiten, nämlich die bildende Kunst und das Schreiben. Das Büchlein besteht aus 21 selbst gezeichneten Bildern mit Text und handelt von einem Engel, der sich im Himmel, wo alles so schön und harmlos ist, langweilt und sich zur Erde wünscht, wo er „mal laut und falsch singen“ kann. Aufbruch und Reisen ist auch Thema im Roman *Engste Heimat*, von 1995, in dem die Autorin zum Thema vom *Harmlosen, bitte* zurückkehrt: zur Auseinandersetzung mit der eigenen Kindheit in Mähren, zur engsten und Ängsten herstellenden Heimat.

Im *Kuckuckskind oder Was ich ihr unbedingt sagen wollte*⁶⁷ (1998) lässt die Autorin eine Geschichte über das Schicksal des menschlichen Lebens erzählen: die Erinnerungen einer alten sterbenden Frau, die durch eine Rückschau auf das eigene Leben feststellen lässt, dass sie sich ihr erwachsenes Leben hindurch schweigend für jedermann, und besonders für

⁶⁴ Erica Pedretti: „Über Dittersdorf fliegen“. In: Pedretti, Erica: *Sonnenaufgänge Sonnenuntergänge*. 1984, S. 88.

⁶⁵ Erica Pedretti: *Valerie oder das unerzogene Auge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

⁶⁶ Erica Pedretti: *mal laut und falsch singen*. Düsseldorf: Verlag Eremiten-Press, 1986.

⁶⁷ Erica Pedretti: *Kuckuckskind oder Was ich ihr unbedingt sagen wollte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

das jammernde Waisenkind Trude geopfert hat. Widersprüchlich ist die Tatsache, dass sie, obgleich sie gesteht, dass sie Trude nicht lieb habe, trotzdem immer auf sie wartet. Das Buch handelt aber vor allem vom Alter und von der Senilität; die vielen Erinnerungen eines langen Lebens und die Unfähigkeit, sich an die letzten Monate zu erinnern, die Bitterkeit und die Sorge manifestieren sich durch die Perspektive Sophie Morlangs.

Ein Buch mit dem Titel *Heute. Ein Tagebuch*⁶⁸ wurde für die Erstveröffentlichung des Basler Literaturhauses hergestellt und erschien 2001 im Suhrkamp Verlag. Wie im Kinderbuch *mal laut und falsch singen*, verbindet die Autorin auch hier ihre verschiedenen künstlerischen Tätigkeiten, indem sie ihre Aufzeichnungen auf weiß grundierten Seiten von der Basler Zeitung entstehen lässt. Dabei entsteht eine Komposition aus gedruckten Weltgeschehnissen und Nachrichten, vermischt mit eigenen Tagebuchnotizen. Auch im letzten Buch ist also das Thema der Erinnerung ein zentrales Element, aber sie greift damit eine andere, direktere Form des autobiographischen Schreibens auf als in den anderen Büchern.

Viele der Werke von Erica Pedretti sind mit biographischem Material angereichert; Die Texte schließen „wirkliche“ Namen und Orte ein, setzen sich mit offensichtlich wirklichen Erfahrungen auseinander, und zugleich stellt sich die Autorin die leitmotivische Frage, ob es damals wirklich so war, wie es dargestellt wurde. Dennoch sind die Texte, so Pedretti, Fiktion. In einem Interview erklärt Pedretti ihre Erzählweise folgendermaßen:

Was mir selbst eine Frage ist, die ich nicht oder nicht ohne weiteres beantworten kann, wird mir zum „Stoff“. Das zeichne ich auf, versuche ich schreibend einzukreisen und zu präzisieren, allerdings ohne große Hoffnung, durch die Beschreibung zur Antwort, zu einer Lösung zu kommen.⁶⁹

Die Fragen, die sich die Autorin stellt, tauchen in vielen ihrer Texte und Bücher auf und deuten darauf hin, dass sie erstmal eben nicht eine Antwort findet. Das sieht man auch in den oben zitierten Beispielen; die gleichen angstbeladenen Themen und Motive, oft Kindheitserinnerungen, sowie die charakteristische poetologische Schreibweise tauchen wiederholt auf, allerdings oft in verschiedener Form und mit verschiedenem Schwerpunkt. Ebenso kann man daraus feststellen, dass die Erinnerung an sich sowie die erinnerten Erfahrungen in den Erzählungen in immer veränderten Positionen erscheinen. Bilder und Bruchstücke in einem Buch erinnern an ähnliche Bilder in einem anderen Buch, aber von einer anderen Figur und von

⁶⁸ Erica Pedretti: *Heute. Ein Tagebuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

⁶⁹ Interview mit Erica Pedretti. In: Peter André Bloch (Hrsg. in Zusammenarbeit mit einer studentischen Arbeitsgruppe aus der Universität Basel): *Gegenwartsliteratur. Mittel und Bedingungen ihrer Produktion. Eine Dokumentation. Über die literarisch-technischen und verlegerisch-ökonomischen Voraussetzungen schriftstellerischer Arbeit*. Bern/ München: Francke Verlag, 1975, S. 173.

einer anderen Zeit her betrachtet, so wie die Zeit die Erinnerungen verzerrt und umgestaltet. Ebenso kommt sie auf das Leitmotiv der sich wiederholenden Geschichte zurück, obgleich dann in anderen, oder mehreren Bedeutungszusammenhängen: mit Hinweis auf die Kriege oder die wiederholten Aufbrüche. Diese Fragen manifestieren sich auf mehreren Ebenen der Erzählungen.

Bemerkenswert für das Werk Pedrettis ist das stockende Schreiben, das auf dem ersten Blick als surrealistisch erscheint. Aber ist das menschliche (Unter-)bewusstsein nicht auf ähnliche Weise unchronologisch, träumerisch und bruchstückhaft? Insofern ist die Schreibweise von Erica Pedretti nicht nur surrealistisch, sondern auch, um Heinz Schafroths Beschreibung zu benutzen, „suprareal“.⁷⁰ Zweitens kann man die Bruchstückhaftigkeit als eine Kritik gegen die Macht des Verfassers lesen, die er durch die Sprache ausübt: die autoritäre belehrende Sprache, kurz Sprachgewalt⁷¹, auf ähnliche Weise wie die Kritik gegen die Macht, die der Künstler in *Valerie oder das unerzogene Auge* ausübt. Pedretti fordert damit die Eigenständigkeit des Lesers oder Rezipienten, eigene Interpretationen zu machen. Sie möchte durch die Literatur die „Denkgewohnheiten des Lesers oder Rezipienten in Frage stellen“ und eine „Anregung zu eigenen Überlegungen“ leisten.⁷² Vor allem deutet aber die Sprache auf ein Hin- undhergerissensein der Autorin, die im Erzählen zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Reflexion und Erinnerung pendelt, in ihrem Versuch, Antworten auf ihren Fragen zu finden.

3.3 Literarische Zugehörigkeit

In fast jedem Buch sucht Erica Pedretti nach ihren Wurzeln in Mähren, wo sie aufwuchs. Deshalb könnten ihre Bücher nahezu zur deutschsprachigen mährischen Literatur zählen, wie Gabriela Scherer in ihrem Beitrag zur Mährischen deutschsprachigen Literatur vorschlägt. Die Literatur von deutschsprachigen Schriftstellern in Mähren stand jahrzehntelang „am Rande“ infolge der Einstellung des kommunistischen Regimes, und steht immer noch im Schatten der tschechischen Literatur.⁷³ Viele deutschsprachige Schriftsteller, die ein besonderes Verhältnis zu Mähren haben, betrachten sich allerdings nicht als „mährische Autoren“. So wird

⁷⁰ „Wenn solche Szenen traumhaft sind, dann sind es Träume, die infolge der grausamen sprachlichen Präzision, mit der sie erzählt sind, sich ganz nahe der Realität abspielen und da, wo sie darüber hinausgehen, eher ins Suprareale als ins Surreale führen, weniger ins Unter- als ins Ueberbewusstsein“. Zit.: Schafroth, Heinz F.: „Wie schreit man?“ In: *Die Weltwoche*, 12.12.1973.

⁷¹ Erica Pedretti. In: Franchini, Patrizia N. u.a. (Hrsg.) 1984, S. 107.

⁷² Ebenda, S. 111.

⁷³ Václavěk, Ludvík E.: „Vorrede“. In: (Hrsg.) Univerzita Palackého: *Mährische deutschsprachige Literatur. Eine Bestandaufnahme. Beiträge der internationalen Konferenz Olmütz*, 25.-28.4.1999. Olmütz: Univerziti nakladatelstvi, 1999, S. 7.

auch in der Forschung zur mährischen Literatur betont, dass das, was man unter mährischer Literatur versteht, oft nicht einseitig als „mährisch“ zu betrachten ist.⁷⁴ Darüber hinaus hat Pedretti eine auffällige thematische Verwandtschaft mit der tschechischen Autorin Libuše Moníková: Die beiden bieten alternativen Geschichten von der Tschechoslowakei während und nach dem Zweiten Weltkrieg.⁷⁵ Die meisten Literaturwissenschaftler, so Scherer, überlegen sich allerdings nicht die Frage des zweiten Kulturraums, in den Pedretti eingeordnet werden könnte, sondern fügen Pedretti je nach Kontext entweder in die Schweizer Literatur oder in die Frauenliteratur ein.⁷⁶ Inzwischen gibt es dank des germanistischen Instituts der Universität Olmütz eine erneuerte Forschung zum Thema deutschsprachiger mährischer Literatur, u.a. ist ein Lexikon der deutschsprachigen mährischen Autoren erschienen, welches einen ausführlichen Artikel über Pedretti enthält. Außerdem ist ein gewisses Interesse an sie in verschiedenen osteuropäischen Zeitschriften zu beobachten.⁷⁷

Wenn man von der Tatsache ausgeht, dass Erica Pedretti als Flüchtling in die Schweiz kam, welches in mehreren ihrer Bücher Gegenstand des Schreibens ausmacht, könnte Pedretti auch unter die sogenannte Migrantenliteratur eingeordnet werden. Elsbeth Pulvers Benennung ihrer Sprache als eine „Sprache des Exils“ unterstützt diese Einordnung. Denn die Sprache sei „ihre eigene“, die sowohl ungleich dem schweizerischen Hochdeutsch als auch dem heutigen mährischen Deutsch ist. Ihre Sprache wurzelt in Pedrettis Kindheit, wobei die Sprache in Mähren sich seitdem geändert hat. Wie die meisten Literaturwissenschaftler, die sich mit Pedretti beschäftigt haben, ordnet Pulver Pedretti jedoch in die Schweizer Literatur ein. Diese Kategorisierung begründet sie indem sie die Nichtzugehörigkeit Pedrettis zu anderen Literaturräumen behauptet: „*Sie gehört in den Bereich der deutschschweizerischen Literatur schon aus dem Grund, dass sie in keiner anderen zu Hause ist.*“ Zugleich stellt Pulver fest, dass Pedretti in Bezug auf nationale Zugehörigkeit nirgendwo richtig zu platzieren sei.⁷⁸

⁷⁴ Václavek, Ludvík: „Mährens deutschsprachige Literatur im 19. und 20. Jahrhundert“. In: Lucy Topol'ská/ Ludvík Václavek: *Beiträge zur deutschsprachigen Literatur in Tschechien*. Olmütz: Universität Palackého, 2000, S. 69-86, hier S. 85f.

⁷⁵ Vgl. Glajar, Valentina: „Die wunde Naht der Grenze'. Czechs and Germans in Libuše Moníková's *Treibeis and Verklärte Nacht* and Erica Pedretti's *Engste Heimat*“. In: Brigid Haines/ Lyn Marven: *German Monitor* No. 62. *Libuše Moníková in memoriam*. Amsterdam/ New York: Rodopi Verlag, 2005.

⁷⁶ Scherer, Gabriela: „Erica Pedrettis Prosa – deutschsprachige mährische und/oder deutschsprachige Schweizer Literatur“. In: (Hrsg.) Univerzita Palackého: *Mährische deutschsprachige Literatur. Eine Bestandaufnahme*. Beiträge der internationalen Konferenz Olmütz 1999, S. 215-222, hier S. 221.

⁷⁷ Z.B. Norbert Langers Artikel „Phantomschmerzen“ in *Sudetenland* 26 (1985) und die tschechische Übersetzung von *Harmloses, bitte* in der Zeitschrift *Světová literatura* (1994). Außerdem Ausstellungen von Bildern und Installationen in Šternberk 1994.

⁷⁸ Pulver, Elsbeth: „Die deutschsprachige Literatur der Schweiz seit 1945“. In: Gsteiger, Manfred (Hrsg.): *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz*. München: Kindler, 1974, S. 298.

Letztendlich verließ Pedretti Mähren in relativ jungem Alter und ist heute in Tschechien wenig bekannt, während sie in der schweizerischen literarischen Landschaft seit den siebziger Jahren eine zentrale Rolle spielt und die Entwicklung sowohl durch ihre Prosa als auch durch kulturelles Engagement angereicht hat.⁷⁹ Wenn man bedenkt, dass Erica Pedretti mit nur kürzeren Abbrüchen seit 1945 in der Schweiz wohnt, gehört ihr Werk meines Wissens, und in Übereinstimmung mit der Ansicht vieler Literaturwissenschaftler, zweifellos zur deutschsprachigen Literatur in der Schweiz.

Doch immer wieder hat eine Debatte über die Frage, ob es überhaupt eine Schweizer (National-)Literatur gebe, die schweizerischen Schriftsteller und Literaturwissenschaftler beschäftigt. Sowohl Gottfried Keller im 19. Jahrhundert als auch Gegenwartsautoren wie Urs Widmer und Peter Bichsel lehnen die Bezeichnung „Schweizer Literatur“ im Sinne einer Nationalliteratur streng ab, mit derselben Erklärung, dass jeder zu seinem Sprachgebiet gehöre.⁸⁰ Beatrice von Matt schließt dagegen jene Autoren und Autorinnen in die Schweizerliteratur ein, die in der Schweiz schriftstellerisch tätig sind, und deshalb in unterschiedlichem Grad vom Schweizerischen beeinflusst werden. Sie macht aber klar, dass sie in Bezug auf die Schweizerliteratur die Schweiz eine territoriale und nicht eine nationale Bedeutung beilegt.⁸¹ Otto F. Walters stellt die ironische Frage nach einer Verbundenheit der Schweizer in seinem Beitrag zu einer Solothurner Debatte 1976 namens „Heimat – ein Schweizer Problem?“:

Was verbindet uns hier alle, so können wir fragen, in dieser Gemeinschaft Schweiz? Die zum Teil unterschiedlichen, zum Teil gemeinsamen geschichtlichen Erfahrungen der vier verschiedenen Sprachgruppen? Die gemeinsame Verfassung? Die Währung? Armee? Der Schweizerische Bankverein? Für uns Schriftsteller wiederum wären es zum Beispiel mitunter auch die gemeinsamen Sorgen bei der Produktion von Literatur.⁸²

Diese Äußerung kann erstens als ein Hinweis darauf gelten, weshalb „fast ausnahmslos alle Schweizer Autoren“, so Aeschbacher, „ein zuweilen höchst kritisches bis ablehnendes Verhältnis zu ihrem Vaterland“ in dieser Zeit hatten.⁸³ Zweitens muss man, wie Walter indirekt

⁷⁹ U. a. war sie aktives Mitglied der literarischen Gruppe Olten.

⁸⁰ Gottfried Keller: „Bei allem Patriotismus verstehe ich hierin keinen Spaß und bin der Meinung, wenn etwas herauskommen soll, so habe sich jeder an das große Sprachgebiet zu halten, dem er angehört“. Zit. nach Dorota Sośnicka: *Den Rhythmus der Zeit einfangen. Erzählexperimente in der Deutschschweizer Gegenwartsliteratur unter besonderer Berücksichtigung der Werke von Otto F. Walter, Gerold Späth und Zsuzsanna Gahse*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 17f.

⁸¹ von Matt, Beatrice: 1998, S. 8f.

⁸² Walter, Otto F. In: Egon Ammann/ Eugen Faes (Hrsg.): *Literatur aus der Schweiz*. Texte und Materialien. Zürich: Suhrkamp, 1978, darin: Diskussion unter Schriftstellern vom 27. November 1976 in Solothurn: „Heimat – ein Schweizer Problem?“, S. 494-531, hier S. 505.

⁸³ Aeschbacher, Marc: *Vom Stummsein zur Vielsprachigkeit. Vierzig Jahre Literatur aus der deutschen Schweiz (1958-1998)*. Bern/ Berlin u.a.: Peter Lang, 1998, S. 9.

andeutet, die Viersprachigkeit der Schweiz berücksichtigen: Denn das ist Teil der Problematik hinsichtlich des Begriffs der „Schweizer Literatur“: Die Literatur der Schweiz betrifft vier verschiedenen Sprachen. Paradoxerweise betrifft der Begriff „Schweizer Literatur“ meistens nur die deutschsprachige Literatur. Deshalb wird auch, wie Aeschbacher betont, der Begriff „Schweizerliteratur“ in Forschungsaufsätze und Arbeiten undifferenziert kaum mehr verwendet.⁸⁴ Hier gibt es jedoch Uneinigkeiten: Beatrice Sandberg weist auf die Materialgrundlage von Büchern und Video-Porträts wie *Swiss made* und *LiteraTour de Suisse*⁸⁵, die sich mit Autoren aus der Schweiz beschäftigen, und in denen fast alle befragten AutorInnen, ungeachtet der Landesteile, sich als Schweizer Autoren und Autorinnen betrachteten.⁸⁶ Es scheint keine klare Einigkeit darüber zu herrschen, was in den Begriff „Schweizerliteratur“ einzubeziehen ist – je nach Zeit und politische Lage wird dem Begriff eine andere, nuancierte Bedeutung zugeschrieben. Den neueren Untersuchungen zufolge liegt jedoch das Problem der Zugehörigkeit bei den jüngeren AutorInnen nicht mehr vor. Und einige Tendenzen deuten darauf hin, dass Besonderheiten innerhalb der deutschschweizerischen Literatur existieren: Große Umbrüche fanden in der literarischen Landschaft in der Schweiz statt, in der Zeit, als Pedrettis erste Erscheinungen eintrafen. Wie schon angedeutet, sind die Kindheitserfahrungen Pedrettis, also die Erfahrungen in Mähren, ihr großes Thema. Zum einen schließt das die Vermutung nicht aus, dass sie von der literarischen Umgebung in der Schweiz geprägt wurde. Unter anderem, wie demnächst erörtert werden soll, zeigt der Trend eine deutliche Wendung zur Subjektivität in der Literatur. Zweitens schreibt sie, wie oben erwähnt, auch über ihre Erfahrungen in der Schweiz. Letztendlich ist die Antwort auf die Frage nach der Zugehörigkeit wahrscheinlich ein „Sowohl-als-auch“, also eine hybride Identität. Sicher ist, dass die Autorin Impulsen sowohl von Mähren und der Schweiz holt, und überdies von anderen Orten, wo sie sich aufgehalten hat, wie in *Heiliger Sebastian* gezeigt wird. Die Problematik spiegelt sich in Pedrettis Thema und Erzählweise, und es macht daher den Gegenstand meiner Untersuchung, nämlich das Schreiben zwischen zwei Welten, aus. Gleichzeitig ist es für meine Untersuchung sinnvoll, das Klima, in dem Pedretti sich bewegt, näher zu betrachten. Die schweizerische literarische Tendenz in den siebziger Jahren soll deshalb zunächst erörtert werden.

⁸⁴ Stattdessen verwendet man Begriffe wie „Literatur aus der Schweiz“. Vgl. Aeschbacher, Marc: 1998, S. 9.

⁸⁵ Sorg R. (Hrsg.): *Swiss made*. Berlin, 2001; *44 Porträts zeitgenössischer Schweizer Autorinnen und Autoren. Eine literarische Reise durch die kulturell vielfältige Schweiz*. SRG SSR, Idée Suisse: Zürich 2000.

⁸⁶ Sandberg, Beatrice: „Schweizer Literatur – ein Phantom in den Köpfen von Germanisten?“ In: Isabel Hernández/ Ofelia Martí-Peña *Eine Insel im vereinten Europa? Situation und Perspektiven der Literatur der deutschen Schweiz*. Berlin: Weidler, 2006, S. 11-23, hier S. 21.

4. Die Wendung zum Ich in der deutschschweizerischen Literatur

Die frühen siebziger Jahre werden in der literarischen Landschaft als eine Zeit des Umbruchs bezeichnet, als die Erstlinge vieler neuer SchriftstellerInnen erschienen und die Richtung der Neuordnung bestimmten. Die Gründung der Gruppe Olten erfolgte Anfang der siebziger Jahre und die Gruppe nahm schnell einen politischen Standpunkt ein, in dem sie die schweizerische Gesellschaft – im Unterschied zur literarischen Tendenz in den zwei Jahrzehnten zuvor – in der Literatur kritisierte. Beispielsweise plädierte sie im ersten Programmpunkt für ein Ende des kalten Krieges.⁸⁷ Diese Bewegung kam somit etwas später in Gang als im restlichen Europa und die USA⁸⁸, und die Kritik drehte sich vor allem um den durchbrechenden Kapitalismus in der Schweiz. Ferner wurde der Staat wegen seiner Selbstzufriedenheit, seinem Provinzialismus und seines Fremdenhasses kritisiert.⁸⁹ Gleichzeitig wandten sich die Schriftsteller an das Publikum in den Nachbarländern ihres respektiven Sprachraums, um die engen Grenzen zu überschreiten.⁹⁰

Zur Zeit der Gesellschaftskritik und des Realismus in den sechziger Jahren setzte in der Schweizer Literatur eine Gegenbewegung ein, die für eine Rehabilitierung der Fiktion in der Literatur plädierte, und gleichzeitig wurden den Sozioveristen kritische Fragen gestellt wie folgende: „Möchte die Kunst, dass die Wirklichkeit sie einholt?“⁹¹ Die Subjektivität und die Wendung zum Ich traten ins Zentrum der Aufmerksamkeit der AutorInnen zu dem Zeitpunkt, als die kollektivistischen Gleichsetzungen als Zerrbilder empfunden wurden und die Auffassung sich durchsetzte, dass die einzige Wahrheit eine subjektive Wahrheit sei.⁹² Der Glaube an die politische Handlungskraft der Literatur wurde somit in Frage gestellt, während der ästhetische Charakter der Literatur in den Vordergrund rückte. Im Gegensatz zu der bundesdeutschen oder österreichischen Literatur hatten die Schweizer Autoren nicht das Problem, sich mit einem Kriegstrauma auseinandersetzen zu müssen, und viele wandten sich schon in den sechziger Jahren vom realistischen Roman ab und dem experimentellen Roman zu, vor

⁸⁷ Weibel, Jürg: „Die Zerstörung der Idylle hat begonnen. Zu neuen Tendenzen in der Schweizer Literatur“. In: *Drehpunkt* Nr. 39, 10. Jahrgang, 1978, S. 31.

⁸⁸ Vgl. Silvio Blatters *Schaltfehler* und Otto F. Walthers *Die ersten Unruhen*, beide 1972 erschienen.

⁸⁹ Vgl. Aeschbacher, Marc: 1998, S. 231ff.

⁹⁰ Müller, Dennis: „Overcoming the Obstacles: Contemporary Swiss-German Writers and their Country“. In: Marianne Burkhard/ Robert Acker (Hrsg.): *Blick auf die Schweiz. Zur Frage der Eigenständigkeit der Schweizer Literatur seit 1970*. Amsterdam: Rodopi, 1987, S. 43-61, hier: S. 44.

⁹¹ Urs Widmer: *Das Normale und die Sehnsucht*. Zit. nach Marc Aeschbacher: *Tendenzen der schweizerischen Gegenwartsliteratur (1964-1994). Exemplarische Untersuchung zur Frage nach dem Tode der Literatur*. Bern: Peter Lang, 1997, S. 166.

⁹² Aeschbacher, Marc: 1997, S. 167.

allem dem Muster des *nouveau roman*. Nicht der Sinn stand im Mittelpunkt des Erzählten, sondern das Erzählen selbst. Im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* wird der *nouveau roman* folgenderweise definiert: „Der Nouveau Roman demontiert gleichermaßen die Einheit des Erzählers, der Handlung, der Geschichte, weil sie so tun, als ob es eine Welt hinter der Sprache gäbe“.⁹³ Als Vorbilder galt Autoren wie Proust, Joyce und Döblin.⁹⁴ Vielmehr als bei den Nouveau Romanciers wurden aber die Identitätskrise und Identitätssuche zum vordergründigen Problem. Der Stil wurde allerdings in unterschiedlicher Weise angegriffen und die Themen des Schreibens blieben subjektiv: Dorothea Sośnicka erwähnt „Ich-Themen“ wie eine von gesellschaftlichen Zwängen gefährdete Autonomie, die Manipulierbarkeit des Ich, die Selbsterfahrung, Selbsterkenntnis und Selbstentfremdung.⁹⁵ Diese Themen kommen, so Sośnicka, oft in der Erzählweise eines „stillen“ Sprechens zum Ausdruck, das auf den Einfluss des Schriftstellers Robert Walsers auf die Literatur zurückgeführt werden kann.⁹⁶ Eine Welle subjektiv und autobiographisch gefärbter Romane folgte, in denen es darum ging, mittels Aufrufen der individuellen (und/oder kollektiven) Erinnerung – und damit einher ging insbesondere die Kindheitsproblematik – zum eigenen Ich zu finden. Das zur Zeit des Dokumentarismus vernachlässigte „Ich“ sollte also wieder – zwanzig Jahre nach Max Frischs bekanntem Satz „Ich bin nicht Stiller“⁹⁷ – thematisiert werden.

Die Neuorientierung war vorwiegend bei Autoren und Autorinnen zu erkennen, deren Erstlinge in der ersten Hälfte oder Mitte der siebziger Jahre erschienen. Beispiele hierfür sind, außer Erica Pedrettis *Harmloses, bitte* und *Veränderung*, E. Y. Meyers *Die Rückfahrt*, Gertrud Leuteneggers *Ninive*, sowie Romane von Otto F. Walther, Gerold Späth und Zsuzsanna Gahse. Gegen Ende der siebziger Jahre wurde das Thema der Heimat zu einem beliebten Ausgangspunkt in den sich nach Geborgenheit, nach einer bergenden Natur, nach Wärme und Harmonie sehnenen AutorInnen⁹⁸, wobei jeder unterschiedliche Konnotationen zu dem Begriff zu haben schien.⁹⁹ Sośnicka erwähnt hier auch einen Gegenpol des Themas Heimat, nämlich die Weltoffenheit vieler Schweizer Autoren, welche sich in der Dialektik „von Nähe und Ferne, von Heimat und Fremde“ stellt.¹⁰⁰

⁹³ Wehle, Winfried: „Nouveau Roman“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neuauflage der deutschen Literaturgeschichte. Band 2, H-O*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2000, S. 723-725, hier S. 723.

⁹⁴ Sośnicka, Dorota: 2008, S. 10.

⁹⁵ Ebenda, S. 117.

⁹⁶ Ebenda, S. 11.

⁹⁷ Frisch, Max: *Stiller*. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1954, S. 9.

⁹⁸ Z. B. Silvio Blatters Roman *Zunehmendes Heimweh* (1978), in denen Blatters Heimatort Freiamt im Zentrum steht.

⁹⁹ Aeschbacher, Marc: Bern 1997, S. 290.

¹⁰⁰ Peter von Matt. Zit. nach: Sośnicka, Dorota: Würzburg 2008, S. 16.

Erica Pedretti gehört jener Generation von Autorinnen an, die um die Zeit des Endes der „Männerdomäne“ ihre Erstlinge veröffentlichten: 1971 wurde den Frauen in der Schweiz des Wahl- und Stimmrechts zuerkannt, als einem der letzten Länder in Europa. Wenige Jahre später sind viele Erstlinge schweizerischer Autorinnen erschienen. Der eigentliche Schreibimpuls der Frauen stammt allerdings, so Beatrice von Matt, aus der Frauenbewegung in den USA und in Frankreich, die sich in Europa verbreitete, mit den poststrukturalistischen Theoretikerinnen Julia Kristeva, Hélène Cixous und Luce Irigaray als Vorbilder.¹⁰¹ Sie versuchten zu zeigen, dass die „weibliche Subjektivität und Identität“ Produkte gesellschaftlicher und kollektiver Diskurse sind.¹⁰² Irigaray forderte ein anderes Subjekt als das, was, gesellschaftlich bestimmt, zuvor nur dem Männlichen entsprochen hatte. Demgemäß vollzog sich „das andere Subjekt“, die weibliche Subjektivität, am Rande „der bestehenden männlichen Ordnung“ durch die neuen Schriftstellerinnen.¹⁰³ Diese Erkenntnis vollzieht Pedretti in ihrem Roman *Valerie oder das unerzogene Auge* nach. Die Erkenntnis fand nicht nur unter den schreibenden Frauen in der Schweiz statt, sondern auch in anderen Ecken Europas; so waren z.B. die DDR-Autorinnen Sarah Kirsch, Christa Wolf und Irmtraud Morgner durch ihr Buch „Geschlechtertausch. Drei Geschichten über die Umwandlung der Verhältnisse“ in der Schweiz beliebt. Gemeinsam für viele Autorinnen in der Schweiz war allerdings das absichtliche zögernde, fragende Schreiben als bewusste Haltung. Hier weist Elsbeth Pulver auf Erica Pedrettis *Sonnenaufgänge Sonnenuntergänge* hin, die „weder ganz Geschichte noch ganz Reflexion sind, aber beides enthalten“.¹⁰⁴

Das Schreiben wurde zur Erinnerungsarbeit, indem die Autorinnen auf der Suche nach der Identität ihre eigenen Erfahrungen und „Gewordensein“ autobiographisch darstellten.¹⁰⁵ Ingeborg Bachmann gilt als Vorbild der Autorinnen, bei der, gleich wie bei Erica Pedretti und Christa Wolf Kriegsversehrung in der Kindheit als Wunde im Schreiben entscheidet. Zwei bemerkenswerte Bücher, welche zufällig im UNO-„Jahr der Frau“, 1975, erschienen, sind Gertrud Leuteneggers *Vorabend* (1975) und Verena Stefans *Häutungen* (1975), das als Kulturbuch der Epoche gilt.¹⁰⁶ Andere Autorinnen dieser Epoche sind Margrit Baur, Elisabeth Meylan, Hanna Johansen und Helen Meier, um nur einige zu nennen.

¹⁰¹ Matt, Beatrice von: 1998, S. 28.

¹⁰² Horvat, Vesna Kondric: 2002, S. 73.

¹⁰³ Matt, Beatrice von: 1998, S. 29.

¹⁰⁴ Pulver, Elsbeth: „Als es noch Grenzen gab: Zur Literatur der deutschen Schweiz seit 1970“. In: (Hg.) Robert Acker/ Marianne Burkhard: 1987, S. 1-42, hier S. 17.

¹⁰⁵ Aeschbacher, Marc: 1997, S. 286.

¹⁰⁶ Matt, Beatrice von: 1998, S. 35.

5. Erica Pedrettis transitorisches Schreiben zwischen zwei Welten

5.1 Annäherungsversuche an die Vergangenheit

Grenzen, Schwellen und Übergänge sind Bezeichnungen für ein Dazwischen. Hier kann man *es* am ehesten antreffen, das von Auflösungserscheinungen bedrohte Ich der Moderne, das sich weitgehend außerstande sieht, eindeutig da oder dort Position zu beziehen – es sei denn, es ideologisiert oder dogmatisiert sich. Dieses Ich lebt im Zweifel. Im Dazwischen findet es, was es am meisten braucht: Spielraum.¹⁰⁷

Die beiden Texte *Harmloses, bitte* und *Engste Heimat*, die im Folgenden untersucht werden sollen, pendeln zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit, oder zwischen „Hier“ und „Dort“, wie es in *Harmloses, bitte* heißt. Im Transitorischen findet das Ich den notwendigen Spielraum, um sich der Vergangenheit zu nähern. Im Erstling geht es, wie der Titel andeutet, um die Suche oder um die Frage nach dem Harmlosen. Die Vorgehensweise ist das Erzählen, und das Ergebnis der Suche wird schon unten auf der ersten Seite zusammengefasst: „Erinner-tes, Gelesenes, Erzähltes, Geträumtes: übereinander projiziert, Bilder, die sich überschneiden, überdecken, nicht mehr auseinanderzulösen“ (HB: 7). Das ist eine treffende Charakterisierung des Textes, denn die Frage nach dem Harmlosen ist in der Tat eine ironische; eine Suche nach etwas, was es in der erzählten Welt nicht gibt, weil das eigentliche Thema der Gegensatz vom Harmlosen ist, nämlich Geschichten, „[...] die auf jeden Fall verschwiegen werden müssen, weil es unmöglich ist, sie wahr wiederzugeben“ (HB: 7), die sich die Erzählerin zögernd und stockend nähert, mittels einer transitorischen Reise zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Wirklichkeit und Fiktion. Die Geschichten, die aus dem wirklichen Leben geholt sind, lassen sich nicht klar ausdrücken. Das Nichterzählenkönnen führt deshalb zu einem poetischen Hin- undhergerissensein zwischen den Ebenen, und in der Handlung manifestieren sich sowohl eine Flucht vor und eine Neigung zu Erinnerungen.

Das Schreiben zwischen zwei Welten handelt auch von der Bewältigung des Heimatverlustes. Die besondere Sprache, die Thematik und das Oszillieren zwischen den zwei Ebenen des Jetzt und des Damals erzielen die Wirkung eines traumatischen Kindheitserlebnisses und die Schwierigkeit, mit der die Erinnerung bzw. das Erzählen verbunden ist. So wie in *Harmloses, bitte* das Kriegsende und die Flucht wichtige Themen sind, zieht die Erzählerin in

¹⁰⁷ Gömer, Rüdiger: *Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen*. Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht, 2004, S. 9.

Engste Heimat mehrere Ebenen in den Text ein – wie z.B. die Suche nach ihren Helden der Kindheit: dem Großvater und dem Onkel. Die verschiedenen Unterbrüche und die Wiederkehr in die Gegenwart spielen dabei die Rolle eines Fluchtweges aus der angstbeladenen Erinnerung:

Doch Vorsicht, „die Zeit vergeht nur zum Schein, die Zeit ist stehengeblieben in uns“, allein der Gedanke, bestimmten Wörtern wiederzubegegnen und damit erinnert zu werden an das, was sie eingeleitet, was sie ausgelöst haben, das meine Kinderzeit oft verdunkelt, verdorben und zeitweilig zerstört hat, diese alten Leitsätze erneut lesen zu müssen, verursacht Unbehagen, fast körperliche Übelkeit. Dokumentiertes Übel und nochmals Druck in meiner Kehle, im Magen, das werd ich mir ersparen. Gleich wieder löschen: *DELETE*. Druck: *ESCAPE*. (EH: 19f.)

Der Schreibort wird zum Fluchttort vor der Vergangenheit, die Anna sich vorerst gar nicht zu erzählen traut. Mit der abrupten Wendung breitet sich eine harmonische Stimmung aus: „Ich schaue, so wie fast alle Tage, vom Arbeitsplatz aus auf eine kleine friedliche Waldwiese“ (EH: 20). Im Großen und Ganzen ist aber das Kindheitstrauma der Schreibanlass, worin die Rekonstruktion sowohl von bösen als auch von guten, und vielleicht verschönerten Erinnerungen den Flickenteppich ausmacht. Der Gegenwartsbezug hingegen hat einerseits die Funktion, eine unentbehrliche Distanz zum Erzählten zu schaffen. Andererseits akzentuiert es den Widerspruch zwischen dem damaligen und dem jetzigen Leben, hervorgehoben durch eine leitmotivische Widersprüchlichkeit zwischen hell und dunkel. Der Verlust der Heimat bedeutet eine Zukunft in der Fremde, und die Entfremdung sowie die neue Position, welche sich daraus entwickeln, werden durch den Kontrast zwischen den beiden Ebenen hervorgehoben. Nach einem gewissen Zeitverlauf in der Fremde und wegen einer dynamischen Positionalität ändern sich die Erinnerung und das Bild von der neuen und der alten Heimat zwangsläufig. Mit den zwei Reisen nach Mähren in *Engste Heimat*, gewinnt Anna eine neue Einsicht. Die mährische Heimat ist nicht mehr diejenige, in der sie sich zu Hause fühlt, und obwohl vieles gleich geblieben ist, kommt es ihr fremd vor: „Das war mal Hohenstadt.’ Der Bahnhof und der Schillerpark, das Hotel „Merkur“ und die „Eiche“: alles ist gleich geblieben und zugleich alt, uralt geworden“ (EH: 38). Die kontrastive Motivik zwischen dem „Hier“ und dem „Dort“ in *Harmloses, bitte* sowie Annas ambivalente Verhältnis zu Mähren, das auch im Sprachspiel des Titels *Engste Heimat/ Ängste Heimat* greifbar ist, entlarven damit ihre problematische Identität. Anna steht nämlich in einer Zwischenposition zwischen den zwei Ebenen – sie identifiziert sich sowohl mit Mähren als auch mit der Schweiz, und Sternberg bedeutet für sie offensichtlich immer noch, fünfzig Jahre nach dem Auszug, Heimat, ebenso wie die Schweiz. Deshalb

kann hier weniger von einer transitorischen als von einer hybriden Identität die Rede sein. Mit dem Reisen zurück überschreitet die Ich-Erzählerin nicht nur staatliche Grenzen, sondern auch jene ihrer Erinnerung. Ihre neuen Eindrücke vermischen sich mit den alten und setzen sofort neue, erinnernde Ströme in Gang:

Endlich Tatenice, dann Hochstein vor dem Zugfenster: das ist also wirklich, war keine Einbildung, dieser Hügel mit dem Gedenkstein an eine Schlacht. (Welche Schlacht war das? Die diversen napoleonischen Schlachtordnungen, vom Lehrer auf die Tafel skizziert, während täglich, jede und jeden beunruhigend, Schüler wie Lehrer ängstigend, in anderen Ordnungen russische Truppen lebensgefährlich näherrückten.) Hinter dem Hügel Wälder, in die sie mit dem Pferdefuhrwerk um Holz gefahren sind, der Bauer Musil und Anna, kaum war der Krieg vorüber und somit, ihrer deutschen Muttersprache wegen, auch ihre Schulzeit zu Ende.

Wieder Lupinen neben dem Gleis.

Mit Schlachten und Latein, mit ihrem bißchen Schulwissen, hat sie der Tochter des Bauern nachhelfen können. (EH: 38)

Mit dem Blick auf die mährische Landschaft von dem Zugfenster aus, gespannt auf den Weg nach Šternberk, ist Anna schon in Gedanken zurück in der Kindheit. Was sich in ihrem Kopf abspielt und ebenso wie die Erinnerungen von den neuen Eindrücken ausgelöst werden, wird so direkt wiedergegeben. Ihre Gedanken gehen zum tschechischen Bauern zurück, der sich nach Kriegsende als ihr Retter zeigte. Seine Frau und er hatten sie angeblich in den gefährlichsten Monaten „aufgenommen und behandelt wie ein eigenes Kind“ (HB: 122).

Sowohl die Ich-Person in *Harmloses, bitte* als auch Anna in *Engste Heimat* sind aber auch in der erinnerten Kindheit zwischen zwei Welten Hin- und Hergerissene, nämlich als Deutschsprachige und daher Teil einer fremdsprachlichen Minderheit im Heimatland. In beiden Büchern zeigt die Hauptprotagonistin durch den Wunsch, die Sprache zu lernen, eine Zuneigung und Neugier auf das „Andere“. Von der Freundin Jarmila lernt die Ich-Erzählerin in *Harmloses, bitte* die tschechische Sprache:

Sie meint, wir seien Namensschwestern, ja sem Jarmila, sie tippt sich mit dem Zeigefinger auf die Brust, ty jsi Jarmila, zeigt auf mich, und ich meine, mein Name lasse sich nicht übersetzen. Was machts. Sie kommt an den Gartenzaun, drückt ihr flaches blasses Gesicht gegen das Türgitter, sagt: dobrý den, jak se máš. Jedna, dva, tři, čtyři, pět, ich sag es nach: Jedna, dva, tři, čtyři, pět. Unsere kleinen Geschwister klettern an den eisernen Schnörkeln, sitzen wie Spatzen auf dem Gitter: tři sta třiatřicet stříbrných stříkaček. Das ř ist schwer auszusprechen, auch wenn man den Klang seit jeher im Ohr hat. Ich lerne ihre Sprache, obwohl ich schnell lerne, nicht schnell genug. Wir haben zuwenig Zeit. Sie versucht gar nicht, meine Sprache zu erlernen, vielleicht lernt sie schwer, vielleicht weiß sie schon, daß Deutsch nun kaum mehr einer lernen wird, der nicht damit aufgewachsen ist. (HB: 44)

Auch als Kind sind die Grenzen zwischen den Völkern merkbar, hier im Sprachtandem durch das Türgitter zwischen den zwei Mädchen verschiedener Sprachen symbolisiert. Das Ich bewegt sich an der Grenze zwischen der deutschen und der tschechischen Kultur, zwischen zwei verschiedenen Sprachräumen, worin der Gartenzaun der Schwellenort ist. Die fremde Sprache ist ihr schon vertraut, denn die hat sie schon immer gehört, hat sie aber wegen der getrennten Kulturen in der Schule nicht lernen dürfen. Ihr Lernwille bestätigt ferner ihre Unschuld und ihre Haltung als deutschsprachige, die mit der nationalsozialistischen Ideologie nicht übereinstimmt und die Stelle verstärkt das Unrecht, das die Soldaten ihr mit der Vertreibung antun. Zugleich ist ihr der eigene ethnische Ursprung in der Zeit des dritten Reiches sogar im kindlichen Spielen eine Belastung geworden.

5.2 Zwischen subjektiver Wirklichkeit und fiktionaler Imagination

Die beiden Bücher *Harmloses, bitte* und *Engste Heimat* erscheinen ohne nähere Gattungsbezeichnung, wie z.B. Roman, und es besteht kein Zweifel darin, dass biographisches Material dem Dargestellten zugrunde liegt. Ebenso hat die Autorin auch auf eine Angabe wie Autobiographie verzichtet und deutet damit an, dass es hier um eine fiktional gestaltete Darstellungsweise geht, in die autobiographisches Material einbezogen wurde, weshalb man es mit fiktionalen Texten zu tun hat. Das wird deutlich im Pendeln zwischen (subjektiver) Wirklichkeit und fiktionaler Imagination. Die Imagination funktioniert hierin als ein Fluchtweg. Das Oszillieren zwischen den zwei Heimaten deutet darauf hin, dass der Heimatverlust immer noch – nach fünfzig Jahren und nach *Harmloses, bitte* und *Heiliger Sebastian* – in *Engste Heimat* für die Autorin problematisch ist. Und sowohl das Schwanken zwischen den zwei Heimatorten, als auch das Sprachspiel des Titels deuten darauf hin, dass der Begriff der Heimat für die Autorin ein emotional problematischer und widersprüchlicher Begriff ist. Die veränderte Erzählweise in den beiden Büchern, die in einem zeitlichen Abstand von 25 Jahren erschienen, ist ein Ausdruck für die veränderte Position der Autorin zu zwei verschiedenen Zeiträumen. Auf die Frage nach der Definition des Begriffs der Heimat gibt es viele Antworten – letztendlich ist es eine Frage nach der eigenen Identität, nach der Herkunft, die nicht unbedingt mit der Zugehörigkeit übereinstimmt. Die Wahllosigkeit des Reisens, welche die Autorin hervorhebt, erinnert an diejenige eines Reisens ins Exil: „Auf dem Bahnhof steht kein Zug. In diesem Bahnhof hält jetzt noch keiner. Der Billettschalter ist geschlossen. Wenn Züge führen,

würde die Bevölkerung wegfahren. Nur du nicht, keine zehn Pferde könnten“ (HB: 59). Damit verläuft der Satz im Leeren, als ob der Rest im Innern bleibt und nie aufs Papier kommt. Eine Rückkehr des Themas der Wahllosigkeit findet man auch beispielsweise in *Heiliger Sebastian*: „Niemand hat sie vorher gefragt, willst du oder willst du nicht, man fährt doch gern ins gelobte Land, besonders unter den herrschenden Umständen, warum sollte jemand eine Ausnahme machen, macht sie ein Ausnahme?“ (HS: 83, Kursivierung im Text). Ihre Ambivalenz bezüglich der Frage zeigt sich allerdings als sie andeutet, dass sie, wenn sie als Erwachsene gefragt worden wäre, vielleicht doch lieber fahren würde. Jedoch ist ihr die Wahllosigkeit hinsichtlich des Ausreisens und damit der Nazistempel problematisch, was noch einen weiteren Problemkreis bildet, auf den sie im Erinnerungsakt immer wieder zurückkehrt.

Erst im Laufe des Erzählens und in Beziehung zu einander bilden die „über einander projizierten“ Bruchstücke einen Sinn. Birgit Neumann zufolge, kann „die Erzählung bzw. die Geschichte [...] als ein kognitiv strukturierendes Organisationsprinzip konzeptualisiert werden, dessen Leistung darin besteht, vorerst disparate Elemente systematisch in eine sinnhafte Beziehung zu einem Ganzen zu setzen“.¹⁰⁸ Die erinnerten Fragmente, welche im Erzählten konzipiert werden, werden im Laufe und mit Hilfe des Schreibens bzw. Erzählens aufgeholt und geordnet, und der Sinn zeigt sich erst in einem zusammengestellten Mosaikbild. Bestimmte Anforderungen oder Abrufhinweise entscheiden, welche Erinnerungen (re)konstruiert und aufs Papier gebracht werden sollen – d.h. die Erinnerungen werden auf Prämissen der Gegenwart neu hergestellt. Indem hierin sowohl Traum und Fiktion als auch diffuse Erinnerungsfragmente verschmelzen, werden die Erinnerungen nicht als reine Wiedergabe aufgefasst, sondern erzeugt die Konzeption auf eine konstruktive und dynamische Gestaltung. Daher hat das Narrative die Funktion einer (Re)Konstruktion der Vergangenheit inne. Ziel ist es deshalb zunächst, die Leistung und die Wirkung dieser Erzählweise am Beispiel der Bruchstückhaftigkeit in den Erzählungen zu zeigen.

¹⁰⁸ Neumann, Birgit: *Erinnerung – Identität - Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory“*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2005, S. 34

6. Harmloses, bitte

6.1 Kurze Wiedergabe der Handlung

Dreißig Bilder überschneiden sich und beschreiben chaotische Zustände, indem sie in nicht-chronologischer Erzählweise von den zwei Ebenen „Hier“ und „Dort“ erzählen, nämlich den Orten, wo die Handlung sich abspielt. Wendungen wie „ich komme aus einem Land voller Karpfenteiche“ (HB: 9), machen plausibel, dass mit „Dort“ der Ort beschrieben wird, wo die Erzählerin herkommt und, dass darin die Karpfenteiche ein fester Bezugspunkt sind. Dementsprechend bedeutet das „Hier“ den heutigen Wohnort der Erzählerin. Die zwei Ebenen sind Gegenpole; die eine Ebene („Hier“) friedlich und hell: „alle Dinge sind hell beleuchtet“ (HB: 8) – die andere „Dort“ ist dunkel und gefährlich. Allmählich gibt es aber keine klare Trennung mehr zwischen den zwei Ebenen: Stattdessen gewinnt das Dunkle immer mehr die Oberhand trotz des Kampfes der Erzählerin dagegen: Alptraumhafte Schilderungen von Karpfenteichen, Ratten, welche die Enten fressen und Schlangen, die in Häusern losgelassen werden, beschäftigen die Erzählerin. Plötzlich wird es aber zu viel und die Erzählerin steuert die Handlung auf eine Wiese hinüber, wo es von feiernden Menschen wimmelt: „[...] das will ich nie mehr hören, kommen wir zu Lustigerem, es gibt ja auch Feste [...]“ (HB: 18). Das Menschengewimmel bekommt aber allmählich einen chaotischen, klaustrophobischen Charakter, und das Freudige wandelt sich bald in etwas Verzweifeltes um. Dementsprechend frieren die Karpfenteiche im Winter zu, im Frühling gibt es darin Frösche, im Sommer kann man in den Teichen schwimmen oder man kann Karpfen fischen; alles ist natürlich, aber nichts ist harmlos: Die Teiche bleiben unheimlich. Einmal versinken zwei tote Menschen darin – oder war das ein Traum? Auch das eigene Haus ist gefährlich als die Soldaten ankommen, weswegen die Protagonistin im Dachboden versteckt. Offensichtlich nehmen die Soldaten den Besitzern das Haus weg, und die Protagonistin wird Hin und her geschickt, zuerst zum Bauer Musil, dann zu einem Schuster, wo sie im Schuhwerkstatt als Hilfeleistung dient, was scheinbar gut geht. Die Ich-Erzählerin weiß aber, dass die Reise nicht hier endet.

6.2 Zur narrativen Bruchstückhaftigkeit und verfremdenden Erinnerungsarbeit

Die Erzählweise des Erstlings ist, mehr als in *Engste Heimat*, vom Stil des *Stream of consciousness* geprägt. Der *Stream of consciousness* wird im *Reallexikon* unter „Innerer Monolog“ folgendermaßen charakterisiert:

Durch Syntax und Interpunktion (extensiver Gebrauch von Auslassungspunkten, Gedankenstrichen, Ausrufe- und Fragezeichen oder auch totale Unterdrückung der Interpunktion) läßt sich in der zugespitzten Form des *Stream of consciousness* (*Bewusstseinsstrom*) die Illusion erzeugen, Bewußtseinsinhalte würden als ungeordnete Bilder, Assoziationen, Einfälle und Gedankenketten wiedergegeben.¹⁰⁹

Der Erzählstil Pedrettis enthält eine vielschichtige, poetologische Bruchstückhaftigkeit und entlarvt dabei teils eine stille Sprachlosigkeit, teils ein nahezu philosophisches Reflektieren, das um die Erinnerungs- und Erzählproblematik kreist, mit welcher die Wirklichkeit verbunden ist, sowie um die Frage nach der Wirklichkeit selber. Die beiden Texte sind außerdem in einem montageartigen Stil geschrieben. Die Montagetechnik ist dadurch gekennzeichnet, dass durch eine Zusammenfügung unterschiedlicher Textstellen, unterschiedlicher Handlungs- und Bewusstseinssebenen, ein „filmtechnischer“ Effekt entsteht.

Aus dem stichwortartigen Stil ergibt sich die Wirkung, insbesondere in *Harmloses, bitte*, die Bilder kämen in einem Moment von innerem Chaos in einem assoziativen Strom zustande. Der Prosatext *Harmloses, bitte* unterscheidet sich damit von *Engste Heimat* dadurch, dass er noch fragmentarischer und diffuser ist als der zweite, was ihn auch anspruchsvoller zu lesen macht. Charakteristisch sind außerdem die vielen „weißen Flecke“, die die Funktion eines ästhetischen Abbruchs und einer Erzählreflexion haben, und die zugleich den Leser zum Nachdenken einladen. Der Bewusstseinsstrom, der oft in Stichworten, mit oder ohne Abtrennung durch Interpunktion erscheint, vermittelt ein Gefühl von Hilflosigkeit und von Chaos. Die formalen Aspekte wie Zeit- und Raumstrukturen bewegen sich außerhalb einer „normativen“ Ebene, was einen Ausdruck von Verzweiflung vermittelt. Der Effekt der Erzählweise in *Harmloses, bitte* ist deshalb, dass die Erinnerungen offensichtlich viel weniger bearbeitet sind als in *Engste Heimat*. Die für Pedrettis Schreiben ausgeprägte Bruchstückhaftigkeit hat also eine Reihe zentraler Funktionen für das Verstehen und die Wirkung der Texte, doch ist es

¹⁰⁹ Stocker, Peter: „Innerer Monolog“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 2. H-O*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2000, S. 148-149, hier S. 148.

auch sinnvoll, die Bruchstückhaftigkeit der Texte getrennt zu zeigen, um daraus eine Folgerung ziehen zu können. Deshalb werde ich zunächst Beispiele für den fragmentarischen Charakter in *Harmloses, bitte* zeigen, um mich danach dem bruchstückhaften Erzählen zu nähern.

Die experimentelle Erzählform in *Harmloses, bitte* erscheint als subtil und oft abrupt, durch assoziative Aufrufhinweise dargestellt. Charakteristisch in *Harmloses, bitte* sind die durchgehenden Effekte der Verfremdung, sowohl auf der formalen als auch auf der inhaltlichen Ebene. Die Abwesenheit einer geordneten Syntax offenbart sich in fragmentierten Sätzen und im Verzicht auf Satzzeichen: „Der Nachtwächter ging am Wasser vorbei, in dieser Nacht, die vielleicht ich vielleicht nein nicht geträumt“ (HB: 10). Die Erzählerin unterbricht sich selber und mit suchenden Worten reflektiert sie darüber, ob das, was sie sich erinnernd zu erzählen versucht, wirklich passiert ist oder ob es vielleicht eine Einbildung oder ein Traum war. Anderenorts fehlt das Komma, wie hier:

Vergißmeinnicht komm lieber Mai und mache
vergiß mein keine Angst nicht nie vergißt man
niemand vergißt die Wiesen nicht nicht Mai
nie 8. Mai nicht Mähren nicht Teichgasse Teich
Teichgraben Fische Frösche
vergiß die Enten nicht! (HB: 13)

Die Zeilen sind in einer Versform dargestellt, und ähneln damit einem mit dem Text verflochtenen Gedicht. Der Monolog folgt nicht den Regeln der Syntax, sondern scheint auf losen Assoziationen basiert zu sein. Das Wort „Mai“, das anfänglich positive Konnotationen hervorbringt, wird ins Gegenteil umgewandelt: Der 8. Mai (1945) gilt als der Tag, an dem der Zweite Weltkrieg vorbei war. Für die mährische Bevölkerung folgte aber darauf die Vertreibung aus der Heimat. Der Tag des Friedens bekommt damit einen negativen Beiklang. Mit dem Verzicht auf Kommas akzeleriert das Erzähltempo, was eine verstärkende Wirkung erzeugt. Die Spannung steigt, und die Verzweiflung und das Chaos machen sich breit.

„[...] der nächste Springer, ein dritter und vierter stoßen nach, Wasserplatschen, Bravorufe, der Lärm der spritzenden, kreischenden, lachenden Leute, Geruch der Körper, die in der Sonne schwitzen“ (HB: 15). Wegen der Form des *Stream of consciousness* enthält das Ganze ein chaotisches Gepräge, als ob alles schnell verläuft, jedoch ist die Stimmung etwa ruhiger als im vorigen Beispiel. Die Szene verläuft ohne eine Vorbemerkung. Der Punkt fehlt, und auf der nächsten Linie geht es weiter: „Rufe, Klatschen, Platschen, Lachen: der Lärm stoßweise vom Wind über die Wiesen herübergebracht, hie und da, aber heuer nicht“ (HB: 15). Ohne die geordnete Syntax bekommt die Stelle ein poetisches Gepräge. Ein Hecht-

sprungwettbewerb findet in der öffentlichen Badeanstalt statt, und das Feiern fordert all Aufmerksamkeit – deshalb ist der Abbruch um so überraschender, als die Veranstaltung von den ankommenden Soldaten unterbrochen wird. Der auffällig abwesende Wind ist als eine Vorausdeutung dafür zu verstehen, dass ein „Sturm“ sich herannähert: Vor dem Sturm invadierender Soldaten herrscht Ruhe, die „Stille vor dem Sturm“.

Der Stil des sechsten Bildes enthält eine raffinierte poetische Sprache, welche einen Effekt der Verfremdung zur Folge hat. Inhaltlich und syntaktisch ergibt die Stelle einen verfremdenden Effekt: „schau, nie geträumt, nie gesehn: Seide galoppiert, Kosaken lachen, lockere Wolken, weißlila Wiesenschaumkraut, gerade aufgeblüht“ (HB: 16). Der Abschnitt enthält kaum einen vollständigen Satz. Es beschreibt den irrationalen Moment, der sofort Chaos verursacht, als die sowjetischen Soldaten auf dramatische Weise in der Stadt ankommen. Der monoton addierende Schreibstil gibt eine montageartige Wirkung von Verzweiflung, während die Irrationalität des Erlebnisses in einem Konzept von (ablenkender) Ironie auf das Papier projiziert wird. Die Form nimmt eine realistische Wendung, als die Handlung ihren Lauf nimmt, die Kosaken die Heimat besetzen, und die Illusion in die brutale Wirklichkeit umgesetzt wird:

immer mehr Kosaken reiten durchs Hoftor, springen von Pferderücken auf die Verlanderampe, stürmen die Treppen hinauf. Aus allen Fenstern fallen Stoffbahnen, Rollen, die sich abrollen, aus allen Fenstern flattern bunte Fahnen zur Feier des Tages, fallen auf Soldaten, die so mit Seide behängt, drapiert, Stoffballen unter den Armen, auf Steppenpferden fortgaloppieren (HB: 16)

Die Panik breitet sich damit aus. Der Tag des Feierns wird zum Tag der Invasion und Anfang des Kriegstraumas. Ein irrationaler Moment der Verzweiflung offenbart sich als die Fahnen die Soldaten angreifen, und die Erzählerin sprachlich eine Antropomorphisierung durchführt.

Lauf

lauf durch den Garten, hinter den Baum, lauf, schnell ins Badhaus, lauf, zwischen zwei patrouillierenden Posten hinaus auf den Hof halt
da stehen auf allen Seiten und überall Soldaten und Pferde [...]. (HB: 17)

Durch den Bewusstseinsstrom der Erzählerstimme breitet sich allmählich die Panik aus. Die Verzweiflung wird vielmehr durch die abrupte Form und weniger durch den Inhalt vermittelt – beispielsweise macht der Verzicht auf Beistriche die Wirkung noch verzweifelter und angstvoller. Weiter ändert sich der Blickwinkel von den Soldaten weg und hin zu den Röhren unter der Erde, wo die hungrigen Ratten warten: „[...] nicht wie satte Ratten sondern hungrig

hilflos so sind Ratten nie für die ist jetzt gute Zeit zittern vor im Dunkel blitzenden Augen vor dem Draußen zitternd [...]“ (HB: 17). Die Verzweiflung nimmt am Ende des Bildes zu, bis es mit einem fragenden Monolog endet: „[...] wann wird es ruhig sein zuende vorüber vorbei“ (HB: 17). Der Satz endet mit einer erschöpften, stillen Resignation, verstärkt durch den Verzicht auf Satzzeichen. Damit hat man den Eindruck, dass die Erzählerstimme weder kämpfen kann noch will. Zugleich hat das Ende ein ästhetisches, poetisches Gepräge, und was im Folgenden passiert, bleibt offen. Das nächste Bild unterstreicht die Verzweiflung, in dem die Erzählerstimme in einem metafictionalen Moment sich selbst unterbricht, um sich Lustigerem hinzugeben, nämlich Festen, dem Inbegriff der Freude. Damit geht die depressive Resignation direkt auf den Gegenpol über und impliziert damit einen Versuch des Vergessens – die Erzählerin beobachtet das Waldfest, das eine rätselhafte Wendung nimmt, als es sich als ein böswilliges, bizarres Spiel herausstellt. Die Montagetechnik, die an jene in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* erinnert, erschafft eine nervöse Stimmung, als ob ein Verbrechen geschehen wäre: „ach geh doch wer ist da? pst, still doch jetzt gehn sie, so, glaubst du? pst laß das“ (HB: 19). Die Zeile ist Teil einer der wenigen dialogischen Stellen im Text. Wie im Monolog erscheint der Dialog ohne Anführungszeichen in einem zusammenhängenden Fluss, aber mit Hilfe von Satzzeichen, Imperativgebrauch und Gebrauch der zweiten Person ist es möglich die Stimmen voneinander zu trennen.

Auffällig ist, dass je ungeordneter die Syntax, desto panischer ist die Stimmung. Das Ganze eskaliert bis zur Flucht, die den Höhepunkt bildet: „fort weg von den Feldern bevor sie dich töten du dort bleibst liegen bleibst in der Sonne verbrennst fort.“ (HB: 59). Die Ich-Person wird in der Arbeit unterbrochen und von den Feldern fortgeschickt: „Lauf zum Bahnhof. Dort steht kein Zug dort fährt kein Zug kein Zug weg dort fahren alle Züge durch ohne anzuhalten.“ (HB: 59). Kurz danach befindet sich die Ich-Person im Zug, und damit ist das Leben im Heimatland endgültig vorbei: „Sterne stehen auf allen Himmeln und das Wasser ist überall naß vergiß den Teich Teichgasse Teichgraben Fische Frösche Enten“ (HB: 59).

Fast jedes der oben angeführten Beispiele ist Teil eines Bewusstseinsberichts. Die Beispiele sind ohne ein geregelte Syntax dargestellt, und die Ordnung scheint auf den ersten Blick mehr oder weniger zufällig zu sein. Aber die auffällige Hinwendung zum Grausamen, zur Angst und zu allem, was nicht dem Gegenteil des Harmlosen entspricht, besagt, dass wir es mit traumatischen und vielleicht unbearbeiteten Erinnerungen zu tun haben. Die Suche nach dem Harmlosen bewegt sich hin und her, stößt aber oft auf die traumhaften Erinnerungen, was bruchstückhafte Erzählflüsse in einer Art von Bewusstseinsberichten auslöst, die

einen Effekt der Verfremdung bewirken. Auf der anderen Seite erwecken sie den Eindruck des Authentischen: Je dramatischer oder rätselhafter die Handlungsebene, je fragmentarischer wird das Erzählen. Deutlich ist, dass für die Erzählerin der Stoff zugleich unklar und bedrückend ist. Ob die häufig verwendeten Textlücken ein Zeichen dafür sind, dass sich die Erinnerung der Mitteilung entzieht, oder dass sie bloß einen Abbruch zum Nachdenken exemplifizieren, bleibt offen. Nichtsdestoweniger bewirken die Sätze den Eindruck von einer zugleich willkürlichen und unwillkürlichen Erinnerungsarbeit.

6.3 Das Erzähl-Ich und das erzählte Ich

6.3.1 Zur Erzählsituation

Durch den Gebrauch der radikalen Form des inneren Monologs, der die Gedankenflüsse direkt und aufeinander folgend wiedergibt, kann man feststellen, dass die Erzählerstimme, entsprechend dem Erzählsystem Genettes, autodiegetisch ist - die Ich-Person ist sowohl Hauptprotagonistin als auch Erzählerin und vertritt die Monologe und Bewusstseinsströme, aus denen das Prosastück hauptsächlich besteht. Zugleich ist sie am Geschehen beteiligt, in dem sie sich in der Erinnerung mit der eigenen Kindheit auseinandersetzt. Der authentische Bewusstseinsbericht macht plausibel, dass die Erzählerstimme Erica Pedrettis alter ego vertritt. In Genettes Fokalisierungssystem entspricht ihr Wissenshorizont einer internen Fokalisierung: Sie selber steht im Mittelpunkt des Erzählten und gibt ihren eigenen, und nur diesen, Bewusstseinsbericht wieder. Die Erzählerin gibt subtile und abrupte Beschreibungen von selbst Erlebtem, von Erinnerungen und Erfahrungen, welche eine Randstellung ihrer eigenen Ich-Erzählposition zufolge hat. Allerdings sind die Beschreibungen relativ unpräzise, denn die Sätze werden in einem Fluss voneinander weggetrieben, in dem sie abwechselnd die Erinnerungen erkämpfen oder ihnen entfliehen. Dementsprechend gehen die Abschnitte in unerwartete Richtungen – sie folgen der Gesetzmäßigkeit des eigenen Erinnerungsvorgangs, der die Fülle der erzählten Lebenserfahrungen, auf denen die Bruchstücke beruhen, nicht zu reproduzieren imstande ist. Auffällig ist, dass nicht ihre Familie, sondern die Rand-Figuren Zdeněk, Jarmila, Musil und Joseph Zeissig eine Rolle in der erzählten Welt der Ich-Figur spielen. Sie haben alle mehr oder weniger zentrale Rollen im Leben der Erzählerin in der Zeit vor ihrer Ausreise aus Mähren. Obgleich die Erzählerin dieselbe ist, ändert sich die Erzählhaltung mittels verfremdender

Redewendungen, um eine größere oder kleinere Distanz zur erzählten Welt entstehen zu lassen. Auf die Weise schafft sie es, sich den Erinnerungen abwechselnd zu nähern und sich davon wieder zu distanzieren.

Die Ich-Erzählsituation ist nicht durchgängig, sondern in bestimmten Konzepten der Verfremdung ändert sie sich zur Du- und Man-Rede. In einer vorsichtigen Einleitung distanziert sich die Erzählerin von der Handlungsebene durch eine Verwendung des indefiniten Pronomens „man“: „Dort: vergessen, soweit man etwas vergessen kann“ (HB: 7) sowie „Tanten auf dem Teichdamm, alte schwere und jüngere elegante Damen lassen zu Hause grüßen, doch man weiß nicht genau, wer sie sind“ (HB: 7). Die Distanz zum Handlungsablauf bleibt mit einer Passivkonstruktion bei behalten: „Und dann die Dramen, die sich da abspielten, [...] falsch und stilllos wie alle Geschichten, die nicht erfunden sind, die auf jeden Fall verschwiegen werden müssen, weil es unmöglich ist, sie wahr wiederzugeben“ (HB: 7). Die Dramen stellen eine Analogie zu der kollektiven Geschichte und den Kriegen dar, die sich wiederholend abspielen. Damit wird eine Distanz geschaffen zum Persönlichen, die zugleich entlarvt, dass tiefere Motive hinter dem Erzählten liegen, die sich der Mitteilung entziehen.

Weil es vor allem darum geht, ihre Beobachtungen in Form von Bewusstseinsströmen wiederzugeben, bleibt die Ich-Person selber am Rande, und das Thema von der Heimat, dem „Land voller Karpfenteiche“, im Kontrast zum neuen Heimatland, steht im Vordergrund. In den Monologen gibt es verschiedene Formen von direkter Rede: Gegen Ende steigt die Spannung, und eine Änderung der Erzählhaltung zur „Du“-Rede weist auf eine Änderung der eigenen Positionalität hin: „Wer hat dich in diesen Zug gesteckt? (Auch Menschen unterliegen bereits dem Gesetz des Angebots und der Nachfrage, werden exportiert importiert.)“ (HB: 59). Die Erzählerin ist hier offenbar gespalten – sie stimmt nicht mit der Ich-Person überein, sondern betrachtet sich selbst in einer zweiten Erzählperspektive, von der Seitenlinie aus. In der Rede stößt sie wieder unwillkürlich auf den Gedanken des unfreien Willens. In Krieg und Vertreibung wird der Mensch zu einer Ware, der, je nach ethnischem Ursprung, nach Sprache oder Kultur an neu zugewiesene Orte geschickt wird. Die Verwendung von Klammern hebt hervor, dass die Kritik sich als ein stiller, persönlicher Protest am Rande der Erzählung ereignet – denn ein politisches Anliegen hat Pedretti eigentlich nicht, sondern es ist die Funktion der Narration, ihre individuelle Geschichte zu präzisieren.

Die Erzählerin präsentiert zwei verschiedene Enden der Erzählung, wobei die Stelle im Zug den ersten Schluss ausmacht. Mit dem Bild von einem „stockdunkel“ Zugabteil, wo die Ich-Erzählerin ohne davon zu berichten – aber mit einer Textlücke, in der das Erzählen im Leeren bleibt – plaziert worden ist, endet die Wanderung, und damit die Geschichte. Statt des

Schlusses zu kommentieren, springt die Erzählerin auf einen alternativen Schluss hinüber, als ob sie sich von dem ersten retten müsste. Ohne Vorbemerkung, ruft sie aus: „Vergiß den Schuster nicht!

Nein so spät ist es nicht, noch fahren alle Züge durch ohne anzuhalten. Es ist noch genügend Zeit für eine letzte Geschichte“ (HB: 59). Die Zeit bei dem Schuster erweckt gute Erinnerungen. Die Stimmung hellt sich auf und es wird weiter in realistischer Weise erzählt als die Erzählerin ausruft: „Nimm an, du wärst ein Schuster“ (HB: 60) und darauf den Versuch unternimmt, sich in die Rolle des Schusters einzuleben. Es folgt ein retrospektiver Blick auf die Zeit vor der Ausreise, als die Erzählerin bei dem Schuster arbeitete. Das Einleben in die Rolle des Schusters verflucht sich mit den eigenen Erfahrungen der Ich-Person, wobei das Eingehen in eine fremde Rolle der Methode gleich kommt, Distanz von den Geschehnissen zu schaffen. Doch wieder verkehrt sich eine nahezu harmonische Stimmung in ihr Gegenteil: „[...] die Dinge nehmen ihren Lauf, die Zeiten ändern sich. Es kommt einer, der fängt an, die Werkstatt auszukehren, und versehentlich oder mit Fleiß wirst du hinausgekehrt auf den Hinterhof“ (HB: 64). Das Harmlose ist vorübergehend und der Frieden dauert für die deutschsprachigen Tschechen nicht mehr lange. Ein rascher Bericht vom Schuster ist auch von Dissonanz geprägt: Der Bericht endet überraschend damit, dass die Schuhe dem Schuster über dem Kopf wächst, welches mit der Auskehrung der Werkstatt und das Ende der Arbeit sowohl für die Ich-Person als auch für den Schuster bedeutet. Die Erzählerin hat es gewusst, deshalb kommt es für sie nicht als eine Überraschung: „Du wolltest schreien, dich wehren? Nein. Denn eigentlich hast du seit langem gewußt: so muß es enden“ (HB: 64). Resigniert kommt die Erzählerin zur Einsicht, dass man sich gegen das Leben mit seinen Überforderungen nicht wehren kann.

Die wechselnde Anrede, gekennzeichnet von einem Wechsel zwischen Ich-Rede, Du-Rede und einem auffälligen Gebrauch des Imperativs, an die Erzählerin selber gerichtet, sind Ausdruck für eine Unsicherheit und gleichzeitig Versuche einer Positionierung. Immer in Bewegung, sucht die Ich-Person ihre Wurzeln und eine Konstitutierung des Ich. Die Angst vor der erinnerten Vergangenheit bestreitet sie in der Begegnung und dem unwillkürlichen Aufsuchen von Unangenehmem, und der Kampf drückt sich in unterschiedlichen Anredeweisen aus, was somit den Gefühlsbewegungen der Erzählerin reflektiert. Die Erzählerin spricht von „ich“, „man“ und „du“ – doch die Rede ist offensichtlich immer an dieselbe Person gerichtet. Daraus kann man schließen, dass das Schreiben in der ersten Person eine Nähe zum Erzählten schafft und die „man-Rede“ die Distanz erhöht, um die individuellen und unange-

nehmen Erfahrungen in einen kollektiven Kontext zu setzen. Weiter kann man die Frage aufwerfen, inwiefern die Du-Form bzw. Imperativ-Form eine Art grenzüberschreitende, metafiktionale Erzählweise der Autorin ist? Obgleich die erzählte Welt autobiographische Bruchstücke enthält, ist das Ganze fiktional gestaltet. Die Mischung von subjektivem Realismus und Fiktion oder „fiktionaler Wirklichkeit“ öffnet damit neue Möglichkeiten zur Interpretation.

6.3.2 Erzählzeit und erzählte Zeit

Die Erzählerstimme unterscheidet, wie gesagt, das „Hier“ vom „Dort“. Plausibel ist, dass die Bilder Geschehnissen aus der Schweiz und aus Mähren entstammen, und zwar aus der Kindheitszeit Pedrettis, die mit dem Blick auf ihren damaligen Wohnort in Engadin konfrontiert werden. Die Bezüge auf Mähren sind auf die Zeit von dem Einzug der sowjetischen Soldaten im März 1945 bis zur Ausreise kurz vor Weihnachten desselben Jahres gerichtet. Die Monate unter sowjetischer militärischer Kontrolle entsprechen der dunklen Zeit des Lebens der Ich-Figur. „Hier“ sind rätselhafte Berichte von Teichen, Ratten, Fröschen, Kaninchen usw. eingestreut, welche offensichtlich Mischungen von Träumen, Einbildungen und Erinnerungen sind, und welche das Authentizitätsproblem des Erzählten in den Blick rücken, das die Grenzen der Erinnerung ebenso wie die Beziehung zwischen Fiktionalität und Faktizität überschreitet.

Das Ich pendelt zwischen verschiedenen Zeitebenen, zwischen Gegenwart und Vergangenheit, welches einem grundlegenden Element des Erinnerungsaktes entspricht: Die Erinnerungen werden von gegenwärtigen Abrufhinweisen gesteuert und kommen daher durch gewisse assoziative Hinweise zustande.¹¹⁰ Der erste Abschnitt stellt einen wichtigen Ausgangspunkt dar, in dem er nicht nur die „Wunde im Schreiben“, nämlich – zwar indirekt durch eine Analogie zu der mährischen Theaterbühne – die Kriegsversehrung vorstellt, sondern auch die Problematik der verschollenen Kindheit erkennt, von der die Bilder, die „[...] nicht mehr auseinanderzulösen sind“ (HB: 7), beruhen. Die Stelle verdeutlicht das Durcheinander der Zeitebenen – „Erinnertes, Gelesenes, Erzähltes [...] übereinander projiziert“ (HB: 7) – aus welchen das Prosastück besteht. Die Furcht, welche die Vergangenheit hervorruft, bringt ihrerseits eine von Ruhe und Harmonie geprägte Gegenwart hervor: „Hier ist alles deutlich gezeichnet, die Landschaft, die Gebäude, alle Dinge sind hell beleuchtet, präzise in der klaren Luft, unter meist wolkenlosen Himmel. Nur abends liegt den Flußufern

¹¹⁰ Vgl. Neumann, Birgit: 2005, S. 22f.

entlang Nebel.“ (HB: 8). Mit Adjektiven wie deutlich, klar, präzise und wolkenlos wird der Widerspruch zur Schilderung der Vergangenheit hervorgehoben – die Beschreibung weist auf die Sicherheit, den Frieden und die kontrollierbare Zukunft hin, welche die Gegenwart repräsentiert. Sie funktioniert als eine Schutzinstanz von den belastenden Erinnerungen und als eine Ablenkung, wenn die Kindheitserinnerung überhand nimmt, und ist deshalb im Erzählprozess unentbehrlich. Andersherum kann die Erzählerin mit der Gegenwart nichts anfangen, und die Handlung tendiert deshalb immer wieder in die Vergangenheit zurück. Er verharret auf den beiden zeitlich und räumlich verschiedenen Stellen, die beide für die Erzählerin die Heimat bedeuten, und welches auf eine hybride Identität hinweist. Die Reflexionen über die Erinnerungsproblematik funktionieren darin als Übergang von einer zeitlichen Ebene zu der anderen. So entsteht sie beispielsweise, dass sie seit den unangenehmen Erfahrungen in der Kindheit sowohl Fabrikhöfe als auch Teiche vermeidet. Wegen des durchgehenden Stils des Bewusstseinsstroms, der eine Verfremdung bewirkt, ist es vom Leser her gesehen anspruchsvoll, sowohl die Erzählerinstanzen als auch die zeitliche Instanz heraus zu finden. Nur das kontextuelle Sachwissen – d.h. die Tatsache, dass der Text autobiographisch gefärbt ist – hilft in dieser Situation.

6.3.3 Zur Erinnerungsproblematik der Ich-Erzählerin

Zentrale Aspekte des Textes sind eine Reihe von binären Oppositionen. Die oben gezeigte bruchstückhafte Erzählweise ist eng mit der Erinnerungsproblematik verbunden. Mähren und Schweiz, Damals und Heute, Erinnerung und Vergessen, Sehnsucht und Ablehnung, Freiheit und Zwang, Schreibwillen und Schreibhemmung sind binäre Oppositionen – und die Gegenüberstellungen sind auf subtiler Weise miteinander verknüpft, so wie das Jetzt und das Damals gehen ineinander über – die Erinnerungen beeinflussen das Schlafmuster der Erzählerin, halten sie wach und invadieren ihre Träume.

Das Thema von Erinnern und Vergessen wird schon am Anfang vorgestellt, indem die Erzählerin verdeutlicht, dass das „Dort“ mit unklaren Erinnerungen verbunden ist: „Dort: vergessen so weit man etwas vergessen kann.“ (HB: 7). Trotzdem begibt sich die Erzählerin auf eine Reise in die Erinnerung: „Teilstücke von Gassen, Gebäuden, eine Fassade, die allein in einer leeren Straße steht, intakt zwei, drei Hütten, ineinander verwinkelt, übereck, Hausecken, die dunkel aus dem Nebel ragen [...]“ (HB: 7). Das willkürliche Erinnerte drängt sich der Erinnernden, die suchend und sowohl willentlich als auch unwillentlich erzählt. Aber dem

Leser wird gleich darauf ein Hinweis darauf, dass der Text fiktional gestaltet ist, dass es also um einen fiktionalen Realismus geht: „Stadtteile, Fragmente bevölkert mit erfundenen Menschen. Gesten, eine irgendwie bekannte Gestalt kommt von weit her, ihr Umriß wird undeutlich im Näherkommen, löst sich auf.“ (HB: 7). Die sich auflösende Gestalt ist eine Metapher der diffusen, traumhaften Erinnerung. Mit dem Ausdruck „erfundenen Menschen“ untergräbt die Erzählerin gleich ihre eigene Authentizität. Sie ist sich der Grenzen der eigenen Erinnerung bewusst, und die LÖcher füllt sie mit Erfundenem. Dass sie gleich darauf hinweist, ermöglicht ihr einen Freiraum von der Wirklichkeit. Erinnerung und Erfundenes drängen ineinander und weder der Leser noch die Erzählerin schaffen es letztlich, die beiden von einander zu trennen. Das erinnerte Erzählte repräsentiert zugleich Willen und Hemmungen, denn die Erzählerin möchte erzählen, und Erinnerungen tauchen auf und widerstreiten sich, sind zugleich willkürlich und unwillkürlich: „Namenlose Menschen. Namen, die nicht mehr benennen, tauchen auf und entfallen, sind wieder da, auf der Zunge, festgebissen im Kopf, quälen, suchen nach der passenden Person oder einem verlorenen Ort“ (HB: 7).

Die Erzählerstimme stellt sich ein Kind vor, das über dem Teich gleitet, von einem lauenden Hecht beobachtet, ein Wasser voll quakender Frösche, und sie stellt sich einen Nachtwächter vor, der vorbeigeht – und fragt sich, ob das Ganze tatsächlich erlebt oder geträumt ist: „in dieser Nacht, die vielleicht ich vielleicht nein nicht geträumt.“ (HB: 10). Die zögernde und inkohärente Form entlarvt ihre Unsicherheit. Mit einem Abbruch des Berichts und dem Reflektieren danach thematisiert die Erzählerin die unglaubliche Erinnerung. Hierin spiegelt sich die Erzählproblematik: Erinnerungen und Träume vermischen sich im Versuch des Aufholens der Kindheit, und die Erzählerin befindet sich in einem Zustand des Dazwischenseins. Im Bericht über die toten Karpfen im Teich, die die Männer mit ihren Helmen abschöpften, taucht ein abruptes, alptraumhaftes Bild auf: „Zwei tote Menschen versanken, zitternd ihre Form verlierend, im Teich.

Doch das war vielleicht ein Traum.“ (HB: 11). Die Pause mitten im Monolog verkörpert die Gedächtnisarbeit, und ihre Unsicherheit zum Erzählten unterstreicht sie mit der Verwendung des Adverbs „vielleicht“. Eine relativ häufige Verwendung des Adverbs relativiert die Gewissheit der Aussagen, und lässt zwei Möglichkeiten offen: Entweder ist das Bild wirklich oder erfunden, bzw. geträumt. In der Realität spricht vieles doch dafür, dass das Bild von den toten Menschen ein Traum war. Das Schreiben löst einen Strom von Erinnerungen aus, und darin zeigen sich auch die Grenzen und die Möglichkeiten der Erinnerung. Die Fiktionalität setzt dort ein, wo die Erinnerung aufhört, die zwei Formen vermischen sich und leiten die Handlung vorwärts. Daraus konstituieren sich ästhetische, poetologische Gebilde, die der

Charakterisierung der Erzählerin am Anfang der Erzählung entsprechen, dass es sich um ein Sammelsurium von Erinnerten, Gelesenen, Erzählten und Geträumten handle. Überdies wird man sich der Schwierigkeiten bewusst, mit denen die Erinnerungskonstruktion verbunden ist. Die Ortsnamen machen hier einen eigenen Problemkreis aus, denn viele Orte mit deutschen Namen bekamen neue tschechische Namen nach dem Krieg, was der Erzählerin nicht überraschend noch mehr verwirrt: „Es schneit in Plouda. Es schneit auch in Blauda. Heißt es eigentlich Plouda oder heißt es Blauda? Oder löst Blauda Plouda ab und darauf, nach einigen Jahren, Pludov Blauda?“ (HB: 37). Auf einem Bahnhofsgebäude an einem großen Kornfeld steht die Aufschrift PLUDOV, und von hier führen die Linien zum Plouda: „Vielleicht ist dieses Bahnhofsgebäude Plouda, vielleicht gibt es gar keinen Ort Plouda.“ (HB: 37). Obgleich suchend, ist sie sich am Ende gar nicht des Namens sicher, und beginnt sich stattdessen den Kopf zu zerbrechen nach der Bedeutung des Wortes Kratochvíl, das auf dem Himmel über Blauda/Plouda fliegt: „Der Kratochvíl? Ein Kratochvíl?

Ja ein Kratochvíl, denn das ist ein Flugzeug, und man sagt doch nicht der Flugzeug. Wenn es aber kein Flugzeug wäre?“ (HB: 38). Auch dieses Wort führt zur Reflexion und Grübeln, was es ansonsten gewesen wäre, wenn nicht der Flugzeug. Weiße Flecke im Text sind Zeugen eines nachdenklichen, zögernden Reflektierens, und zugleich entsteht aus dem Kampf mit der Erinnerung eine wortspielerische Poesie.

Auf einer fiktionalen Reise in der Heimat und mittels einer Wanderung um das Haus herum sucht die Erzählerin die Erinnerung. Auf diese Weise denkt sie nach über die Problematik und die Grenzen des Erinnerns: „Was wir diesen Frühling hier sehen, wird bald einmal vergessen, große Teile der Ebene sind mir schon versunken [...]“ (HB: 26). Das Vergessene, oder Verdrängte kommt mit der Reise in die Zeit wieder zum Vorschein, und das scheinbar Vertraute wird nur unterbrochen von Lücken, welche Überlegungen über die vergessenen Namen einleiten. Offensichtlich ist die Erzählerin plötzlich in die Schulzeit zurück versetzt, als sie im Wald auf die Schulfreundin stößt, an deren Namen sie sich nicht erinnert. Der Akt des Schreibens bringt assoziative Bewusstseinsströme hervor: „Diese ganze Gegend ist wieder da, Häuser, die Gärten davor, Gassen und Wege, nur noch nicht wieder bevölkert. Nein, die Menschen sind zum Großteil verlorengegangen“ (HB: 48).

Im Spaziergang durch das teils ausgegrabene menschenleere Sternberg, von der retrospektiven Perspektive her, stößt die Ich-Person auf einen Schulfreund: „Aber Zdeněk taucht noch einmal auf, steht vor der Mühle.“ (HB: 48). Die Erinnerung kommt durch Imagination, durch das Transitorische zustande, indem die Ebenen sich vermischen. Der Krieg ist vorbei und die Ich-Figur hat ihr Haus schließlich verlassen müssen, nachdem sie sich eine Zeit lang vor den Soldaten versteckt hat. In der Angst vor einer Vergewaltigung hat sie

vor den Soldaten versteckt hat. In der Angst vor einer Vergewaltigung hat sie keine andere Möglichkeit gesehen als sich die Haare wie ein Bub zu schneiden. Monate sind verflissen seitdem die Soldaten ankamen und ihr Leben sich radikal änderte, und seitdem die zwei Jugendlichen zum letzten Mal miteinander redeten. Letztendlich versteht die Erzählerin, dass das Gespräch doch nicht stattgefunden hat: „[...] vielleicht, ja wahrscheinlich hat Zdeněk auch gar nichts gesagt, auf die Hose, die Bubenfrisur geschaut, ein Gesicht geschnitten, eine blaue Pistole aus der Tasche gezogen und in die Luft gezielt, hat sich umgedreht und ist fortgelaufen.“ (HB: 48). Das Gespräch hat allerdings eine wichtige Funktion: Im Laufe des kurzen Gesprächs kommen die gegensätzlichen Schicksale zweier Schulfreunde zum Ausdruck, wobei die eine deutschsprachig und der andere tschechisch ist: Die erste hat ihren Recht verloren, in die Schule zu gehen, das Haus verlassen müssen, und sich wie ein Bub verkleiden müssen: In Grunde genommen sind ihr wegen ihrer deutschsprachigen Identität die Ecksteine des Lebens verloren gegangen. Das Leben des Jungen hingegen scheint wieder ins Lot gekommen zu sein. Anscheinend hat er kein Verständnis für die Lage der Freundin, noch scheint er darüber informiert zu sein. Das fehlende Verständnis deutet entweder auf chaotische Zustände hin, oder Schweigen oder das Unbehagen unter der tschechischen Bevölkerung den Deutschen gegenüber. Auffällig ist, dass die Erzählerin nur das erinnerte (oder erfundene) Gespräch (re-)konstruiert, während sie ihre eigenen Gedanken über die Ereignisse nicht äußert. Insofern spiegelt die Form ihrer eigenen Erzählproblematik wieder: Statt konkret und kontinuierlich von den Sachen zu erzählen, stellt sie nur verfremdende und vage Bilder dar, die sie angeblich aus der Erinnerung heraufholt. Die fragile Erinnerung manifestiert sich in vagen und teils zweifelhaften Bildern, welches zeigt, dass die Erinnerung eine (Re)Konstruktion und nicht eine Wiedergabe eines festen Bestandteils ist.

Von der Erinnerung an dem Spaziergang zum Fabrikhof ausgehend, geht die Handlung wieder in die Gegenwart über, worin die Ich-Erzählerin zeigt, wie die Vergangenheit ins gegenwärtige Leben eingreift: „Seit damals habe ich keinen Fabrikhof mehr betreten.

Um Teiche mach ich einen großen Bogen, bleibe so weit vom Ufer entfernt, daß ich nicht aufs Wasser sehen, nicht sehen kann, was darin vorgeht“ (HB: 49). Ihre kindheitlichen Ängste werden auf die Gegenwart projiziert, was zeigt, dass ihr heutiges Leben unauflöslich mit den schweren Kindheitserinnerungen verknüpft ist. Ferner hebt sie den Gegensatz zwischen Hier und Dort hervor, und das Erzählen über die schweizerische Tierzucht entwickelt sich wieder zum Vergleich, dem ein Unterton von Spott bei gemischt ist, was auf die Wahllosigkeit und die Menschenvertreibung hinweist, die als ein Problemkreis im Hintergrund des Stückes bleibt: „Man ist hier außerordentlich ordentlich, ist aber noch nicht auf die Idee gekommen,

Menschen nach Arten zu sortieren und in Pferche zu sperren. Nur bei der Einreise bin auch ich gebadet, desinfiziert und mit einer Zahl irgendwo eingetragen worden“ (HB: 49). Die Stelle spielt auf Pedrettis eigene Geschichte an, als sie als 15-Jährige, ohne gefragt zu werden, in einen Zug gesetzt und an den neu zugewiesenen Ort geschickt wurde, zuerst in die Schweiz, danach nach Amerika. Immer noch ist die Erzählerin nicht dazu imstande, über Harmloses zu erzählen – selbst das geordnete Hier scheint ihr verdächtig zu sein.

Das assoziative Schreiben ist mit dem Hinundhergerissensein der Erzählerin verknüpft. Durch Bewegung schafft sie die nötige Distanz zum Erzählten, um darüber überhaupt erzählen zu können – eine kontinuierliche Schreibweise würde das Verdrängte nicht hervorbringen können. Gleichzeitig ist das bruchstückhafte Erzählen ein Ausdruck für die Erzählproblematik, welches den Verdacht erhebt, dass sie weder kontinuierlich erzählen kann noch möchte. Im Erzählen über die traumatischsten Erinnerungen, also beim Erzählen vom Kriegsende und von der Vertreibung, scheint die Erzählproblematik am stärksten zu sein. Parallel mit dem Ausmaß der Dramatik steigert die Erzählproblematik. Die Beschreibungen vom neuen Heimatort sind alles im allem syntaktisch und inhaltlich vollständiger als diejenigen vom alten. Die montageartige Schreibweise, welche die Erzählerin bei den beiden verwendet, drückt das Ineinander der beiden Ebenen aus sowie das damit verbundene explizite Raumgefühl der Erzählerin, die in der Gegenwart zwischen den beiden Ebenen oszilliert. Daraus entwickelt sich allmählich eine Sinnkonstitution.

Zögernd, tastend versucht sie das Erinnernte zu rekonstruieren. Die Lücken im Text unterstreichen sowohl ihre Erinnerungs- als auch ihre Erzählproblematik. So kann man die Frage aufwerfen, inwiefern man die Thematisierung von Erinnern und Vergessen als Metafiktion betrachten kann. Ist das Anliegen eine künstlerische Legitimität zu schaffen? D.h. bricht die Autorin mit der Fiktion, um sich auf authentische Weise mit der Erinnerungsproblematik zu beschäftigen? Insofern kann man die Metafiktion als eine Art „Doppelkontrakt“ zwischen der Autorin und dem Leser auffassen, um daran zu erinnern, dass das Erzählte autobiographisch, aber fiktional gestaltet sei. Insofern muss man auch von einer Autonomieästhetik absehen, die für eine Eigenständigkeit der Literatur von der Autorin spricht.

6.4 Bildlichkeit und Metaphorik

6.4.1 Unheimliche Kindheitserfahrungen

Das „Dort“ ist in vieler Hinsicht das Ziel des Erzählens: Durch das Erzählen nimmt sich die Erzählerin die unmögliche Aufgabe vor, die Geschichte ihrer Kindheit zu erzählen. Nur teilweise und in Bruchstücken gelingt es ihr, denn in der Gedächtnisarbeit befindet sie sich ständig am Rande des Erzählens, im Schwellenort, wobei es nicht die reale Welt, sondern die ir-reale Welt des Dort ist, die sie anzieht und die sich im Erzählen manifestiert. Die Teiche sind ein Hauptmerkmal Mährens und sind deshalb auch ein fester Anhaltspunkt im Bild der Erzählerin von der Heimat. Deshalb sind es die Teiche, die das Dort vorstellen: „Ich komme aus einem Land voller Karpfenteiche“ (HB: 9). Die Einleitung des „Dort“ bringt einen Strom von Assoziationen hervor, die anfangs nur bruchstückhaft erscheinen:

Teiche überall, in den weiten sumpfigen Ebenen der Flüsse, eingeschnitten in die flachen Mulden zwischen den Hügeln, von Deichen zusammengehalten, eingedämmt, von Mauern in Rechtecke geteilt; hier und da, als wären es Seen, ein natürliches Ufer, Schilf, gelbe Iris, Teichrosen, Seerosen haben sie je geblüht? (HB: 9)

Wie Robert Musil verwendet die Autorin die Metapher der Mauer, die wie in Musils *Törleß* eine einengende Grenze zur Gegenwelt bedeutet.¹¹¹ (Auf die Metapher soll im nächsten Abschnitt zurückgekommen werden). In den Teichen befindet sich das Leben, die Welt, die allerdings dunkel ist, was mit einer abbrechenden Reflexion und der Frage „haben sie je geblüht?“ unterstrichen wird. Die Teiche widerspiegeln also das Dunkle, Unangreifbare in den Erinnerungen, die von einer Mauer umzingelt sind und nicht zum Vorschein kommen, so wie die Erinnerungsgrenze die Ich-Erzählerin dem Erzählen entzieht. Die Erzählerin lässt jedoch die ganze Geschichte der Teiche zum Vorschein kommen, wobei allmählich das Material, das sie von der Geschichtsstunde wiedergibt, sich mit gelesener Fiktion verschmilzt:

Hier waren vor langer Zeit große Sümpfe. Auf Befehl eines Ritters Tunkl, der die Fischerei und das Fischessen über alles liebte, wurde, nach sorgfältig ausgedachtem Plan, das Wasser durch Gräben abgeleitet; seither gibt es neben der Stadt die Teiche. Das

¹¹¹ „Noch einmal sah das Ehepaar die hohe, kahle Rückfront des Institutsgebäudes, - die mächtige, langgestreckte Mauer, welche den Park umschloß, dann kamen rechts und links nur mehr graubraune Felder und vereinzelte Obstbäume“. In: Robert Musil: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. Hamburg: Rowolt Taschenbuch Verlag, 2003 (1. Aufl. erschien 1906), S. 19.

lernten wir in der Schule, wahrscheinlich wird es jetzt noch so gelehrt. Unheimlich, wie der Name des Ritters, das düstere Schloß mit dem Gefängnis: Leibeigene graben fieberhaft, Ameisen, ein Mann, der schreit, versinkt, von niemandem gehört, im Sumpf, Bauern, von Schlägen und harten Strafen gezwungen, schleppen Steine, führen einen neuen Damm auf, am Tag und nachts, in größter Eile, denn der große alte Deich droht einzustürzen, bevor der neue vollendet ist. Dann die Rache der Geister: auf der Dammböschung sitzen sie, Mistgabeln, Peitschen und Ruten als Waffen, „hauts ihn, hauts ihn!“ treiben die Bauern den Ritter an, der, verflucht, das Wasser pflügt (wie es sich für Gespenster gehört), mit einem glühenden Pflug und schwarzen, feuerschnaubenden Rossen. (HB: 9f.)

Die Verschmelzung der Erinnerungsstücke mit Phantasie ist ein Beleg dafür, dass die Sprache ihren eigenen Verlauf nimmt – offensichtlich ist hier, dass die Ich-Erzählerin mit dem Deichbau eine Parallele zu Theodor Storms *Schimmelreiter* zieht: Als der alte Deich abzustürzen droht, kämpft der Protagonist Hauke mit seinem Projekt, einen neuen zu bauen, gegen die übrigen Dorfbewohner, die am alten festhalten. Die Spannung zwischen den Parteien wird durch den Konflikt des Deichprojekts, sowie durch wiederholte mystische Ereignisse offenkundig und verstärkt.¹¹² Die Ich-Erzählerin lässt sich von der Faszination zum Mystischen steuern, wendet sich dem Phantastischen in der Welt der Literatur zu und findet dabei auch einen Fluchtweg aus traumatischen Erinnerungen. Denn, wie sie anfangs fürchtet, gelingt es ihr nicht, die Geschichten „wahr wiederzugeben“, sondern sie kann die irrealen Welt leichter ertragen als die reale. Jedoch wird hier die Fragilität der Erinnerung versinnbildlicht; die Erinnerungen müssen rekonstruiert werden, vor sie einstürzen, d.h. vergessen werden.

„Dort“ beschreibt auch die Erfahrungen, welche die Erzählerin sich in der Kindheit gemacht hat, und die sich oft nicht so herausstellten, wie die Ich-Erzählerin sich wünschte. Im Akt der Erinnerung vermischt sich außerdem die Erfahrung mit irrationalen Verkörperungen von Ängsten und Träumen. Dementsprechend nehmen die im allgemeinen harmlosen Geschichten von beispielsweise (harmlosen) Kaninchen, Fliegen, Ringelnatter und Ratten eine negative Stellung ein. Die Tiere erweisen sich letztendlich als etwas Unkontrollierbares, das man nicht steuern kann, wie die von Männern gesteuerte Geschichte, gegen die einem keine andere Wahl übrig bleibt als sie machtlos zu beobachten. Die Bewegung der Bilder von den Fröschen, den Kaninchen, den Ringelnattern und den Fliegen beschleunigen sich, sie zeigen sich als unkontrollierbar, in dem sie sich zugleich explosiv vermehren. Die Problematik der Erzählerin zeigt sich da, wo sie versucht das Harmlose aufzulisten, in dem sie verschiedene Gegenstände des Hauses und Aspekte der Kindheit, d.h. Dinge, die Inbegriff des Harmlosen sein sollten, als harmlos verzeichnet, aber schließlich den Schluss zieht, dass Kindheitserinne-

¹¹² Vgl. Theodor Storm: *Der Schimmelreiter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001 (1. Aufl. erschien 1888).

rungen zumeist erst nachträglich harmlos sind. Und paradoxerweise werden ihr als Fünfzehnjähriger gerade diese im Prinzip selbstverständlichen Dinge weggenommen. Die Sichtweise der Erzählerin von der alten Welt ist vom Trauma geprägt, welches sie durch die Tiersymbolik impliziert, als sie im Laufe eines dynamischen Erinnerungsakts sich zu grauvollen Phantasieobjekten entwickeln:

In einer grellgrauen Nacht glitt ein Kind auf einem Floß über den Teich. Und durch den Mond. Da zerschnitt das Kind den Mond, und unzählige Mondstücke schwammen rundum davon, leuchteten weiß, bis das Ufer sie schluckte. Tief unten im Dunkeln stand stumm lauernd der Hecht, im Schilf quakte ein Frosch, bald quakten so viele so laut, als wäre das Wasser vom Grund zum Spiegel mit Fröschen gefüllt. (HB: 10)

Die Zahl an Fröschen eskaliert unrealistisch schnell, und das Ganze hat ein unheimliches, alptraumartiges Gepräge. Der Verdacht, das Bild sei aus der Phantasie geholt, wird bald expliziert, als die Ich-Erzählerin die eigene Erinnerung in Zweifel zieht und stattdessen feststellt, die Frösche in den mährischen Teichen, die sich „maßlos vermehrten“, seien „sicher wahr“ (HB: 11). Die vielen Frösche drängen aus den Teichen heraus und auf die Uferwege hinein – das Ganze erinnert an die Menge der Heuschrecken in der Bibel, als Gott die Heuschrecken ins Land der Ägypter schickte.¹¹³ Im nächsten Abschnitt beschäftigt sich die Phantasie der Erzählerin weiter mit ihrer „kindlichen Vorstellung“ eines hypothetischen Besuchs von Gott, der die versäumte Pestsäule der Stadt inspiziert:

Ein lieber Gott hätte durch die Stadt wandern können, durch leere Gassen, stille, weite Straßen, über den offenen Platz, er hätte vielleicht gelächelt über die Namen auf den Schildern an Straßenecken, die letzten Zeichen des Wahns, der vor einer Stunde noch alle Macht gehabt hatte [...]. (HB: 11)

Die rhetorische Figur der Antropomorphisierung wird im Bild gezeigt, indem die Stadt sich dem Antlitz Gottes entzieht, weshalb er die Stadt wieder verlässt. Die Karpfen leben nicht lange, als ob sie die Opfer des Unrechts der Menschen wären. Im Krieg nimmt das Leben unerwartete Wendungen. Die Stadt hat neue Namenschilder, aber sie bleibt menschenleer, „das Gesicht verschlossen“.

Im Teichgraben gibt es auch Ratten, die nachts hungrig sind. Eine brutale Stelle stellt dar, wie die Ratten die Enten jagen: „So mutig, dass sie den Enten auch folgen, Löcher in den Entenstall nagen, so hungrig, dass sie Nacht für Nacht dort eindringen, die schreckhaften En-

¹¹³ Vgl. die Bibel: 2Mose 10, 2. <http://www.bibleserver.com/index.php>

ten mit im Dunkel blitzenden Blicken lähmen, dann von einer Stallwand zur andern jagen.“ (HB: 14). Weiter wird die Angst der Enten hervorgehoben: „Vögel flattern vor Verzweiflung schnattern flügel schlagen fliegen auf gegen Wände Decke erwischt schließlich erstickt noch ein quak durchs Loch gezerrt Federn die fliegen verzehrt“ (HB: 14). Die Panik unter den Enten verbreitet sich und wird von der stichwortartigen Erzählweise betont. Die Stimmung ähnelt der Stimmung im Dorf, als die Kosaken ankommen: „[...] da stehen auf allen Seiten und überall Soldaten und Pferde und Wagen, lauf, hinter den Pferden, zwischen den Wagen hinaus auf die Straße, zwischen Geschützen, Soldaten, Pferden, Wagen, lauf, lauf [...]“ (HB: 17). Die Willenlosigkeit der Menschen im Krieg spiegelt sich im Schicksal der Enten. Die Stimmung ist verzweifelt: Vom Feind umzingelt, haben sowohl die Enten als auch die Menschen Todesangst.

Das Grauensvolle drängt sich unwillentlich und bestimmt hervor – um deshalb die Geschichte auf das Ungefährliche hinüber zu steuern, versucht die Erzählerin die harmlosen Erinnerungsstücke zu erzählen: Als Kind hat die Erzählerin Ringelnattern gefangen und sie in die Baukästen losgelassen. Die Ringelnattern, vermutlich harmlose, winden sich in die Häuser hinein, bewohnen die Häuser, fressen Frösche, welche ihnen die Kinder füttern und scheinen letztlich nicht mehr so harmlos zu sein, als sie furchtlos „ins Dunkel unter den Kinderbetten und Kästen gleiten“. (HB: 30). Das Ergebnis des Projekts der Kinder erweist sich als erfolglos, da sie gegen die Furchtlosigkeit der Ringelnattern ihrer eigenen Ohnmacht begegnen. Das Ergebnis von Tieren, die außer Kontrolle geraten, wiederholt sich während des Spaziergangs durch Steinberg, als die Erzählerin eine geschlossene Fabrik betritt, die jetzt nur Fliegen produziert: „wie eine ständig drehende, ausdrückende Maschine produziert diese leere Fabrik Fliegen, preßt sie aus sich hinaus, hunderttausend Fliegenflügel blitzen an den weißen Wänden in ständiger Abwärtsbewegung.“ (HB: 45). Die Fliegen finden den Weg in die Stadt, um sich in den Häusern nieder zu lassen und sich zu vermehren. Wieder ist das Ergebnis Chaos: Wie bei den vermehrenden Fröschen, ereignet sich die Loslassung der Fliegen wie das Ereignis der Heuschrecken in der Bibelgeschichte, das außer menschlicher Kontrolle gerät.

Die Tiere verkörpern das Irrationale, Unkontrollierbare und Rätselhafte, und aus den Geschichten entstehen Bilder, welche das Ergebnis von Träumen, Erinnerungen und Assoziationen ausmachen. Die Ohnmacht gegenüber der männlich gesteuerten Welt projiziert sich auf die Geschichten von den Tieren, und gleichzeitig ist die Rätselhaftigkeit ein Hinweis auf die dunklen Räume der Erinnerung, welche die Erzählerin heranzieht. Das Unangenehme nimmt viel Platz in der Kindheitserinnerung, die mit dunklen Löchern gefüllt ist, und widerspiegelt somit eine von dem Trauma geprägte Positionierung – die Angst verzerrt die Erinnerung. Das Rätselhafte und das Irrationale werden mit der Ordnung und Harmonie

Rätselhafte und das Irrationale werden mit der Ordnung und Harmonie konfrontiert, und die Oppositionen verschärfen sich während einer dynamischen Erinnerungs(re)konstruktion. In der erzählten Welt werden die Bedeutung des Geträumten und des Erinnerten gleichgestellt, wobei die Grenze dazwischen fließend ist. Die Erzählerin befindet sich ständig an der Schnittstelle zwischen dem Irrationalen und dem Rationalen und überschreitet ebenso die Grenzen, als auch die Sprache, wie eine eskalierende Lawine, die ihren Verlauf nimmt. Auf die Weise fließt sie im Transitorischen zwischen Imagination, Wirklichkeit und Traum.

6.4.2 Die Mauer um den Garten

Erst im sechsten Bild drängt sich die erzählte Welt an die Kriegserlebnisse heran, und dies in einem abrupten, chaotischen Bild von anreitenden Soldaten. Allerdings ist der Krieg der Anlass der Ich-Person für das Erzählen. Monatlang bleiben die Soldaten in diesem Ort, und da machen das Haus und der eingezäunte Garten den Schutzort aus. Auf der anderen Seite des Zauns herrschen die unsichere Gegenwelt, der Krieg und die fremde Sprache. Als „Narren“ den Gartenzaun zerstören und in den Garten einbrechen, bauen sie auch den Schutz ab und der Zutritt und die Einsicht sind nicht mehr verwehrt. Der Schutz und der Frieden ist zerrüttet – gegen das Verbrechen der Soldaten kann man nur zurückbleiben und ohnmächtig zusehen: „Man könnte sollte denen die Hände binden! Doch das würde nichts nützen, hinter den Mauern sitzen sie und lächeln lachen sich eins und schauen zu wie Winden, Wicken und Klematis über die Wände wachsen und der Wind die Samen weit wegweht [...]“ (HB: 22). In dem blühenden Garten herrscht Chaos nachdem die Soldaten in die private Sphäre der Menschen gedrungen sind und sie in die Flucht treiben. Der „lebendige“ Garten ist hier eine Metapher dafür, dass das Leben einem über den Kopf wächst. Der Schutz hinter der Mauer dauert nicht ewig, sondern man wird letztlich gezwungen, dem Krieg ins Auge zu sehen.

Auf der Suche nach der verschollenen Kindheit, geht die Wanderung durch den Wald, über Wiesen, an Straßen entlang und zu einer Böschung, worin die Erzählerin bedauert, dass die Zigeuner, die hier früher gelagert haben, jetzt verschwunden sind. Zu der Zeit, als Mähren ein Protektorat des nationalsozialistischen Deutschlands war, sind die Zigeuner wahrscheinlich entweder geflohen oder wurden gefangen genommen. Nur in kleinen Fragmenten wird die Kriegsversehrung dargestellt und dadurch erweist sie sich als „die Wunde im Schreiben“ Pedrettis, um Beatrice von Matts Worte zu verwenden,¹¹⁴ nämlich das, was „auf jeden

¹¹⁴ Von Matt, Beatrice: 1998, S. 174.

Fall verschwiegen werden [muss], weil es unmöglich ist, [es] wahr wiederzugeben“ (HB: 7). Der Eindruck, dass viele Erfahrungen, die Pedretti in den Monaten nach dem Kriegsende machte, verschwiegen bleiben, weil sie im Gedächtnis entweder verdrängt oder diffus sind, bestätigt sich während des Spazierganges, und wird auf die Metapher der Mauer um den Garten projiziert:

Was wir diesen Frühling hier sehen, wird bald einmal vergessen, große Teile der Ebene sind mir schon versunken, nur wenige Stellen außerhalb des Hauses, des Gartens sind noch da. Über Versunkenes, durch Vergessenes vorsichtig tastend, such ich den Weg zum Fluß zurück [...]. (HB: 26)

Die Erfahrungen werden verdrängt; um an sie heranzukommen, muss die Erzählerin über den Gartenzaun und aus dem Garten hinaus, nämlich die Grenzen der Erinnerungen überschreiten und sich dem Dunklen, Fremden zuwenden. Der Spaziergang zum Fluss ist hier eine Metapher für den Weg in die Erinnerungen hinein – das Ziel, nämlich der Fluss, versinnbildlicht die kontinuierliche Erinnerung. Die tastende Suche nach dem richtigen Weg impliziert die Unübersichtlichkeit hinsichtlich des Erinnerns – in ihrer Lebendigkeit laufen die Erinnerungsprozesse spontan ab. Im Spazieren stößt sie auf ein Haus, das offenbar sehr bekannt ist, das sie betritt, „doch da warten schon zwei“ (HB: 26). Die Erzählerin flüchtet davon, denn sie weiß, wie es jetzt weiter geht, und im nächsten Bild heißt es: „Niemand mehr muß man Kinder einschließen, freiwillig werden die das Haus dann nicht mehr verlassen“ (HB: 27). Was im Haus abgelaufen ist, bleibt offen: Die Ich-Erzählerin flüchtet nicht nur aus dem Haus, sondern auch aus den Erinnerungen hinaus, und hinüber an den sicheren Ort, nämlich zurück über den eigenen Gartenzaun und wieder ins eigene Haus hinein.

Der Beschreibung von der gegenwärtigen Schweiz folgt diejenige von Dort und macht schließlich ein unentbehrliches Teil der Gedächtnisarbeit aus. In den Schilderungen wird die Schweiz Mähren gegenüber gestellt als sie sich von ihrer naturschönen Seite zeigt und die Gegensätze hervorhebt: Auch „Hier“ ist der Zaun um den Garten eine Grenze zwischen der heimatlichen Welt und der Gegenwelt, dem Anderen, nur ist der Garten im Gegensatz zu „Dort“ ein Ort der Ruhe und Harmonie: „über die Zaunbretter gelehnt kann man das alles sehen und hören, manchmal bringt der Wind den Geruch von Bratwürsten bis hierher.“ (HB: 20). Vom Garten aus schaut die Erzählerin der Gegenwelt zu, wo die Leute abends zum Waldfest fahren, Musik spielen und Bratwürste grillen. Im Gegensatz zum dortigen Waldfest ist dieses freudig, und voll Gelächter und Musik. Der Garten bedeutet die heimatliche private Sphäre: Von dort aus beobachtet sie die geordnete, rationale schweizerische Welt; nichts hin-

dert die Aussicht darauf, was sich auf der anderen Seite abspielt. Dieser Ort der Ruhe und des Friedens wird damit dem kindheitlichen Garten, dem letztlich der Frieden zerstört wurde, entgegengestellt.

So geht das doch nicht.

Man kann nicht hier Zeitung lesen, links neben dem Stuhl das Fenster, hinter dem Fenster das Dach der Werkstatt, die Vogelbeerbäume, zwischen ihren Ästen, die im Wind leicht schwingen, karmin punktiert von Beeren, kobaltblau die Berge, die man alle mit Namen kennt,

doch was man liest zum Beispiel von Nierentransplantationen, geschieht dort, nicht hier. Oder kann man hier lesen und das Gelesene und nicht nur das, und nicht nur einmal sondern immer, an einem andern Ort, der damit nichts zu tun hat, erleben?

(HB: 31)

So überschreitet sie die Grenzen zwischen dem Garten und der Gegenwelt, und durch den Garten in dem vertrauten „Hier“, traut sie sich an die Erinnerung heran. Somit zeigt die Stelle die Faszination der Ich-Erzählerin zum Fremden, im Gegensatz zu dem Bekannten, mit dem sie nichts anfangen kann. Der medizinische Artikel in der Zeitung gibt Konnotationen zu einem nierenkranken Bekannten in Mähren, und infolgedessen pendelt die Handlung aus dem Erwachsenenleben hinaus und in die Kindheit hinüber. Der Eintritt geschieht durch den Garten.

Gegen Ende des Textes, nach dem Erzählen über alle jene Dinge, die, statt harmlosen, sich als schwere Erinnerungen ergaben, beharrt die Erzählerin auf der Idee, eine Mauer zu bauen:

Und jetzt will ich hier versuchen, eine Mauer um meinen Garten zu bauen. Selbst. Nicht warten bis

Wenn man immer wüßte was hinter will man wirklich wissen was? hinter hohen Stein-, Ziegel- und Betonmauern was wohl dazwischen darin eingeschlossen abgeschlossen gestaut eingefriedet beschützt bewahrt verwahrt wird was da ummauert ist.

(HB: 50)

Eine Mauer um den Garten bedeutet Schutz gegen irgendwelche fremden Angriffe auf die heimatliche Ruhe. Gleichzeitig ist die Mauer, wie der Zaun, eine Metapher für die Grenzen der Erinnerung. Auf die andere Seite der Mauer befindet sich das Gedächtnis, wo alle vergangenen, selbst erlebten Erfahrungen gelagert sind. Um ans Gedächtnis heran zu kommen, muss man sich über die Hindernisse hinweg kämpfen. Ist der Mauerbau ein Symbol dafür, dass die „[...] Dekonstruktion des allgemein anerkannten, des präsentischen d.h. auch des geheimnis-

losen, des männlichen Orts [...]“¹¹⁵ wie Beatrice von Matt das Buch beschreibt, am Ende zu weit ist? D.h. ist der Mauerbau ein Versuch dafür, von den Erinnerungen wegzukommen, um sich davon zu schützen? Die Erzählung funktioniert als ein Ort, wo das Hier mit dem Dort im Zusammenhang gesetzt wird. In der dynamischen Erzählform widerspiegelt sich die Dynamik der Erinnerung. Mit der Narration begibt sich die Erzählerin auf eine Reise, um die sich „überschneidenden Bilder“ aufzulösen und das „Herumliegende“ (HB: 44) zu systematisieren und mit etwas Konkretem in Beziehung zu setzen. Das Erwachsenenleben und die Kindheit, Mähren und Engadin, das Helle und das Dunkle – m.a.W. alle im Text gegenübergestellten Oppositionen – sind unauflöslich verknüpft, in dem alle Faktoren die Identität der Erzählerin ausmachen. Die Überschreitung der Grenzen der Erinnerung; die dunkle Seite des Gedächtnisses zu rekonstruieren, bedeutet zugleich das Bekannte, die Fassade der friedlichen Welt zu dekonstruieren. Die Dekonstruktion bedeutet auch eine Erscheinung der grauvollen Erinnerungen, die feste Bestandteile der Erzählerin sowohl im wachen Zustand als auch in Träumen geworden sind:

Gleichgültig ob du selbst sie gesehen, den Bahndamm heruntergerollt, steif gefroren, oder von jemandem gehört hast, der sie gesehen hat, oder ob du auf der Straße warst als sie, in braune Säcke gewickelte unförmige Rollen, auf ratternden Pferdekarren täglich weggeführt, auf die Seite geschafft wurden, in der letzten Zeit mehrere zugleich, oder ob du nur später das Gerücht von ihnen hast flüstern hören,
du hättest sie um alles in der Welt lieber nicht gesehen, nicht von ihnen gewußt jetzt wirst du immer wieder steif und stumm werden mitten in harmlosen Gesprächen und angesichts lebendiger, lustiger Kinder erblassen und schreiend aus Fieberträumen fahren und wieder und wieder in wachen Nächten voll Entsetzen auf die weggeworfenen Leichen stoßen. (HB: 43)

Die Grenzen der Erinnerung sind der Erzählerin bewusst, als sie sich unsicher ist, ob sie selber die Leichen sah, oder das Bild aus zweiter Hand herkommt – sicher ist nur, dass das Bild die Erzählerin in Zukunft verfolgt und der Schmerz projiziert sie auf die Sprache. Dieser Schmerz ist der Grund, weshalb die Ich-Erzählerin ein ambivalentes Verhältnis zur Erinnerung hat. Gegen den Schmerz – den Norbert Langer metaphorisch „Phantomschmerz“¹¹⁶ nennt, also die Empfindung, dass ein amputiertes Glied noch im Schema des Körpers erhalten ist – versucht sich die Erzählerin figurativ, mittels Mauerbau, zu schützen. Gegen Ende nähert sie sich dem dunklesten verdrängten Dort, das Teil ihrer Geschichte und ihres Gedächtnisses ist, aber wovon sie wieder lieber flüchten möchte.

¹¹⁵ Von Matt, Beatrice: 1998, S. 43.

¹¹⁶ Langer, Norbert: 1985, S. 16f.

6.4.3 Pompeji

Am Ende liegt ein Flickenteppich, bestehend aus Erinnerungsstücken vor. Hier wird eine Allegorie zur römischen Stadt Pompeji verwendet: Wie Pompeji, das im 1. Jahrhundert nach einem Vulkanausbruch in Asche begraben und erst im 19. Jahrhundert wieder ausgegraben wurde, gräbt die Erzählerin sorgfältig Fragmente aus der Erinnerung aus:

Stadtteile sind bereits zusammengestellt wie Pompeji, beim Suchen nach Harmlosem Stück um Stück ausgegraben, freigelegt Fundamente, Wände, Straßenkreuzungen, Zäune, Geländer, Böschungen, Bäume, aus Lagen von Schutt befreit, Herumliegendes aufgehoben, gesammelt und abhandengekommene Zwischenglieder recht schlecht recht ergänzt, die Fragmente mühsam miteinander verbunden. (HB: 44)

Vieles ist gleich geblieben, vieles aber auch anders geworden. Die deutschsprachige Bevölkerung ist, wie die Erzählerin selber, jetzt fort, und so wie das ausgegrabene Pompeji, steht nur noch eine menschenleere Stadt da. Die vergangene Geschichte wird somit im Licht der Gegenwart angeschaut. Der Erzählprozess, der durch den Spaziergang durch die Stadt außerhalb des Gartenzauns abläuft, begleitet mit Alliterationen, Assoziationen und Poesie, erinnert an die uralte Erinnerungsmethode der Mnemotechnik, die u.a. daraus besteht, die Erinnerungen mit schockartigen Eindrücken zu verbinden sowie die Erinnerungsstücke mit Assoziationen zu verbinden und dadurch zu ordnen. Aber statt im Haus die Erinnerungen zu ordnen, versucht die Erzählerin durch den Spaziergang im fremden Bereich Erinnerungsstücke zu rekonstruieren. Die suchende, tastende Erzählweise impliziert die innere Unübersichtlichkeit und das Chaos, mit denen die Erinnerung verbunden ist.

Tastend begibt sich die Erzählerin orientierungslos auf die Suche nach dem Harmlosen: „Wieder: wohin gehen, was schreiben?“ (HB: 44). Kreisend um das Thema, gräbt sie während der Wanderung durch die fremde Stadt kleine Stücke der Vergangenheit heraus. Allmählich, Stück um Stück, erscheint die Geschichte der Ich-Erzählerin von dem Kriegstrauma in der Kindheit. Über Schulfreunde, Landschaften, abrupten Bilder von Kriegserlebnissen, nähert sie sich Žerotínov, wo sie während der Okkupation eine Zeit lang bei dem Bauer Musil arbeitete. Damit nähert sie sich den eigentlichen Themen, nämlich der Vertreibung und Flucht, auf die sich die Handlung aufbaut, endet aber mit dem abrupten Schluss von dem „stockdunklen“ Zugabteil – ohne Vorbemerkung und ohne weiter zu berichten, nur mit einer stillen Be-

merkung, alle schwere Erfahrungen zu vergessen. Die Erzählerin hat es letztendlich gewusst, dass es auf die Weise enden muss. Mit dem abrupten Ende des Berichtes bleibt der weitere Ablauf offen – der Verdacht liegt nahe, dass die Autorin nicht imstande ist, über die Flucht zu erzählen. Am Bahnhof erreicht sie die eigene Erzählgrenze, und von hier aus ist die Aussicht stockdunkel, wie das Zugabteil.¹¹⁷ Wie im Beispiel von Pompeji erhellt sich ein wichtiges Stück der (kollektiven) Geschichte – der Unterschied liegt nur darin, wo die Ich-Erzählerin die dunklen Löcher mit Erfundenen und Träumen füllt. Einige Löcher bleiben aber dunkel, sowohl in Pompeji, wo bis her nur zwei Drittel der Stadt ausgegraben ist,¹¹⁸ als auch in der Geschichte von den Erlebnissen der Erzählerin vom Kriegsende und Vertreibung aus Mähren.

6.5 Zusammenfassung

In *Harmloses, bitte* geht es darum, verschiedene Bilder der Vergangenheit miteinander zu verbinden, um daraus eine Sprache zu finden. Die Autorin ist sich nicht sicher, denn ihre eigene Unsicherheit betreffend der Erinnerungs- und Erzählproblematik macht sogar einen Themakreis ihres Erinnerungstextes aus, der sich im oft verwendeten Gebrauch des Wortes „vielleicht“ manifestiert. Das Wort weder bestätigt noch schließt es erinnerte Erfahrungen aus, sondern es relativiert die Gewissheit der Aussage und entzieht sich damit irgendwelchen Wahrheitsansprüchen. Die Aussage weist damit auf ihre eigene Unsicherheit hin und gibt dem Erzählten ein authentisches Gepräge. Indem die Erzählerin von dem präsentischen Hier aus die verschollene Kindheit aufzuholen versucht, befindet sie sich ständig an der Schnittstelle dazwischen. Abwechselnd versucht sie das Erinnerte zu vergessen und erinnern, was sie auf die Metapher der Mauer literarisch überträgt.

Die Frage ist, inwiefern sie von der Kindheit schreiben und nur über das Harmlose schreiben kann? Die Kindheit und das Elternhaus sollen im Prinzip der Inbegriff des Harmlosen sein. Aber letztendlich kann sie das Harmlose schwer erklären, denn in der Gedächtnisarbeit, d.h. im Versuch, sich mit der Heimat zu beschäftigen, stößt sie nur auf Dissonanz, auf das Traumatische, was zum Teil abhanden gekommen und versperrt war. Das Erzählen über Krieg und Vertreibung lässt wenig Raum für Harmloses übrig und die Positionierung der Erzählerin zur Erinnerung widerspiegelt ein Gedächtnis, das von schweren Erfahrungen geprägt

¹¹⁷ Mit Bezug auf die eigene Sprachzweifel der Ich-Erzählerin, wie anfangs erläutert wurde, ist es kein Wunder, dass die Flucht nicht dabei ist. Sie wird erst in *Veränderung. Die Zertrümmerung von dem Kind Karl* (1977) expliziert.

¹¹⁸ „Pompeji“. <http://de.wikipedia.org/wiki/Pompeji>

ist. Ihre Faszination liegt in dem Unangenehmen, Dunklen, worin Ungelöstes sich herandrängt und eine Auslegung fordert, was aber nur bruchstückhaft gelungen ist. In der Dissonanz sowie in der tastenden Sprache liegt das ästhetische Moment des Büchleins.

7. Engste Heimat

7.1 Kurze Wiedergabe der Handlung

Die Handlung spielt sich in Annas Kindheit ab: In der bourgeoisen Heimat in Sternberg, Mähren, wird – wenn nicht Deutsch - dann keineswegs Tschechisch, sondern Englisch, oder gelegentlich Französisch gesprochen, wenn die Erwachsenen über Annas verschollenen Onkel oder über den Krieg reden.

Dreißig Jahre, neun Monate und acht Tage gehen vorüber, bis Anna wieder ihre Füße auf den Boden des Landes ihrer Kindheit setzt. Der Anlass ist die Suche nach den Bildern des malenden Onkels und ihres Helden, Gregor, der schon lange gestorben ist. Die alten Erinnerungen stehen in Widerstreit mit den neuen Erfahrungen, und wenn Anna (als Erwachsene) an etwas nicht erinnert werden möchte, drückt sie einfach den ESCAPE-Knopf, und in einem metafikcionalen Manöver verlegt sie die Handlung augenblicklich an den Schreibort der Erzählerin, in ihre jetzige und friedlichere Heimat. Die zwei ersten Teile des Romans sind von Abbrüchen und Abschweifungen geprägt, und darin spiegelt sich der Kampf, den die Erzählerin kämpft, um ihre Erinnerungen auf das Papier zu bringen. Die eigentliche Thematik, das Ziel des Schreibens, entlarvt die Erzählerin am Ende einer ausführlichen Digression: „[...] es ist längst Oktober, und du bist weg, weit weg vom Thema. Wo ist unser Held?“ (EH: 24). Es geht zum großen Teil um Gregor, um die Geschichte von dem politisch engagierten Maler, der wegen seines Ursprungs als antinazistischer, aber deutschsprachiger Tscheche sowohl von den Tschechen als auch von den Nationalsozialisten verfolgt wird und 1938 schließlich nach Paris flüchtet. Die Suche nach den Erinnerungen gelingt der Erzählerin auf ihren zwei Reisen; sowohl die freudigen als auch die traumatischen kommen an die Oberfläche. Auf diese Weise pendelt die Handlung zwischen mehreren Geschichten: zwischen Anna als Kind und Anna als Erwachsener. Als Erwachsene wird ihr bewusst, wie verändert die Heimat ist, dass sie ungleich derjenigen in der Erinnerung ist, und allmählich geht die Handlung in die Kindheit über. Der Roman ist somit eine Suche nach dem Onkel, nach seinen Bildern und nach der eigenen verlorenen Kindheit und Heimat.

7.2 Zur Gattungsfrage

Mit dem Buch *Engste Heimat* fällt der Blick „für einmal [...] nicht auf Berlin, die befreiten Konzentrationslager oder die Alliierten-Armee“.¹¹⁹ Mähren, das 1938 als Teil des „Sudetenlands“ mit dem Münchner Abkommen von Deutschland annektiert wurde, rückt in den Blickpunkt und die lange „verschwiegene“ Vertreibung nach dem Krieg kommt wieder ans Licht. Das Buch ist aber weniger ein Versuch dafür, der kollektiven Geschichtsschreibung einen Beitrag hinzuzufügen als die individuelle Vergangenheit zu bewältigen. Vielmehr ist es die Motivation der Autorin, ihre individuelle Erinnerung und Familiengeschichte sichtbar zu machen, um damit Antworten auf die lange verschwiegenen Fragen zu finden. *Engste Heimat* erscheint wie der Erstling noch ohne eine Gattungsbezeichnung, was mehrere Türen zur Interpretation öffnet. Das Buch ist allerdings, wie *Harmloses, bitte*, obgleich auf autobiographischem Material basiert, fiktional gestaltet, was u.a. durch den Gebrauch mehrerer Erzählsituationen erfolgt. Das Ziel ist, dem Titel entsprechend, die (un)vergängliche Geschichte von der Heimat zu erzählen. Es geht nämlich darum, über die Kriegserfahrungen nach dem Zweiten Weltkrieg auf eine keineswegs sentimentale Weise zu erinnern und erzählen. Das lässt sich nur mit zeitlicher Distanz sowie einer nicht-chronologischen und weder rein fiktionalen noch rein autobiographischen Erzählform durchführen. So bemerkt Elsbeth Pulver: „Schon nur die Einpassung des Erfahrenen in eine fortlaufende, konsequente „Geschichte“, die Bändigung der einzelnen Episoden durch die chronologische Erzählform wäre Verrat an dem, was gelebt und erlitten wurde“.¹²⁰ Die Beschäftigung mit der (verschwiegenen) Geschichte des (Anti)Helden, Gregors, die in ihrer Komplexität zugleich eine Auseinandersetzung mit den Erfahrungen Annas sowie denjenigen der restlichen Familie, der Kunst, dem ideologischen Prinzip und dem Unrecht, das der Krieg befördert, einbezieht, schreibt sich deshalb nicht als eine chronologische Geschichte. Samuel Moser liest das Buch als einen „späte[n] und letzte[n] Versuch, zu ihren Toten zu gehen, sie dem Vergessen zu entreissen, damit sie dem Tod zurückgegeben werden können, dem sie gehören“.¹²¹ Die Beschäftigung mit der Geschichte vom Onkel liest Anne Hamilton hingegen als „eine Auseinandersetzung mit sich selbst, mit ihrer eigenen Arbeit“.¹²² Erica Pedretti setzt sich mit den eigenen beruflichen Beschäftigungen als bildende

¹¹⁹ Hug, Heinz: ‚Engste Heimat‘ von Erica Pedretti. Den Frieden überleben“. In: *Wochenzeitung* 04.08.1995.

¹²⁰ Pulver, Elsbeth: 1995, S. 34.

¹²¹ Moser, Samuel: „Die Toten sterben aus. Erica Pedretti: ‚Engste Heimat““. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 03.03.1995.

¹²² Hamilton, Anne: „Das feine Geflecht der Erinnerungen. Erica Pedrettis Roman ‚Engste Heimat““. In: *Frankfurter Rundschau*, 10.06.1995.

Künstlerin und Autorin auseinander. Dementsprechend bezieht die Auseinandersetzung mit dem Onkel ein Hinterfragen und eine Befragung der Kunst ein. Die Tatsache beachtet, dass die Erzählerin ihr früheres Versprechen einlöst, „so wie sie als Kind denkt, nie aufhören zu denken“, und daher die Fragen hinsichtlich des Schicksals des Onkels, mit dem sie sich seit der Kindheit beschäftigt hat, jetzt zu beantworten versucht, ist der Text erstens als eine Auseinandersetzung mit der eigenen individuellen Geschichte in Form einer Erinnerungsarbeit zu lesen, zweitens als eine leise Stimme, welche sich als Widerstand gegen den historischen Kontext richtet.

Wie im Erstling sind die Hilfsmittel eigene Erfahrungen: Erinnerungen, Träume, Gelesenes und Erzähltes, die im Erzählten in all ihrer Authentizität autonom vorgestellt werden. Die Autorin, die „wie kaum jemand legitimiert“¹²³ ist, sich über das vorliegende Thema zu äußern, möchte die Geschichte der eigenen engsten Heimat erzählen, ihre engsten Erinnerungen, die engsten Geschichten ihres Gedächtnisses sowie des Gedächtnisses der Familie, die verschwiegen worden sind. Die unterschiedlichen Konzeptionen der Vergangenheit sollen rekonstruiert werden, um sie in ihrer Vollständigkeit zu belegen. Insgesamt sind die bruchstückhaften Geschichten Teil der kollektiven Identität der deutschsprachigen Bevölkerung in Mähren und deren Schicksal in der Nachkriegsgeschichte; die Protagonisten sind somit in Form von Briefen und Gesprächen die Quellen der Erzählerin, mit denen sie die eigenen Erinnerungen modifiziert oder eine Parallele dazu zieht. Statt wie im Erstling das Harmlose aufzusuchen, macht sie das Umgekehrte und hat hier, entsprechend dem Titel, offensichtlich größere Ambitionen: Das Thema soll direkter aufgegriffen werden. Aus dem Titel ist aber auch eine spielerische Ironie heraus zu hören – hinter der Fassade der „engsten Heimat“ steckt das Wort „Ängste“, welches die Unsicherheit der Erzählerin hinsichtlich der Annäherung an die Kindheit entlarvt. Tastend nähert die Erzählerin sich an die alten Ängste heran und evoziert die verschiedenen Geschichten mittels unterschiedlicher Positionierungen und Lokalisierungen. Diese geben einen Blick auf die verschiedenen Bilder, auf verschiedenen räumlichen und zeitlichen Ebenen, welche die Erzählerin mit ihrer engsten Heimat verbindet. Die Bilder werden im Text auf subtile Weise geordnet. Ein wichtiges Hilfsmittel ist die Verwendung unterschiedlicher Erzählsituationen, welche in einer Art Montagetechnik realisiert werden. Dadurch erreicht die Erzählerin im Prozess der Narration zwei Ziele: Erstens beharrt sie auf der Gattung der Fiktion und verwahrt sich dabei gegen irgendwelche biographische oder geschichtliche Wahrheitsansprüche. Dennoch ist plausibel, dass der Text autobiographisch ge-

¹²³ Pulver, Elsbeth: 1995, S. 33.

färbt ist, er stimmt mit den biographischen Daten der Autorin überein. Die Geschichtsschreibung liest sich demzufolge in erster Reihe auf der persönlichen Ebene. Zweitens achtet sie darauf, sich vor den Erinnerungen zu schützen. Auf diese Weise lässt sich die Erzählerin von den Impulsen steuern, macht grenzüberschreitende Sprünge in Zeit und Raum und spielt dabei zugleich mit den Denkgewohnheiten des Lesers. Als Grenzgängerin erlaubt sich die Autorin mit den Gattungen sowie mit Wirklichkeit und Fiktion zu spielen, was offensichtlich notwendig ist, um in der erzählten Welt voranzukommen und das Thema auf authentische Weise vorzulegen. Die Metanarration ist hier von Bedeutung: Sie bewerkstelligt die Einmischung der Autorin in die erzählte Welt, um die Protagonisten auf den richtigen Weg zu steuern, ist Teil des autofiktionalen Konzepts und ein Spiel mit den Denkgewohnheiten des Lesers. Außerdem spielen die komplizierten Erzählsituationen, darunter die metanarrative Ebene, eine wichtige Rolle für die Selbstreflexion bezüglich der Fragen der eigenen Identität.

7.3 Die Erzählsituation – eine doppelte Brechung

7.3.1 Erinnernte Anna

Die erinnerten Bilder von der Kindheit bilden den Ausgangspunkt für die Identität der Erzählerin und die weitere Erinnerungsarbeit. Der Einstieg in den Text findet inmitten eines retrospektiven Bildes von der Kindheit statt. Die Szene spielt in Sternberg, wo die Protagonistin Anna zusammen mit den drei strickenden Frauen: ihrer Großmutter, Tante Berta und Fräulein Bielohradsky, im Garten sitzt. Die Frauen hören Anna beim Englisch Lernen. Annas Gedanken stecken aber anderswo, nämlich bei dem verschollenen Onkel. Die Faszination durch den Onkel prägt Annas Kindheit, und sein Verschwinden und die darauf folgende resignierte Stimmung hinterlassen Fragen bei der Neunjährigen. So hört sie zu, wie die Frauen Französisch reden, damit Anna es nicht verstehen soll, sie versteht aber, dass es um ihren Onkel geht. Folglich verspricht sie, so wie sie als Kind denkt und fühlt, nie zu vergessen; „sie wollte diesem Kind, sich treu bleiben“ (EH: 15). Damit hat die erinnernde Protagonistin ihre Vertrautheit mit der Sichtweise des Kindes, der Legitimität des Kindes zu erzählen, begründet. Viele Fragen bezüglich des verschollenen Onkels bleiben jahrelang unbeantwortet. Ob sie die Antworten bekommen hätte, wenn sie sich zu fragen getraut hätte, bleibt im Ungewissen, doch sprechen das Schweigen sowie das vorsichtige Flüstern der Erwachsenen für das Letztere.

Anna fürchtet, die anderen machten sich genau so große Sorgen um den Onkel, doch davon wird nicht gesprochen. Beim Hinterfragen des Schicksals des Onkels wird ein (meta)fiktionales Element benutzt, in dem die Erzählerin den Narrationsfluss unterbricht und mittels der abwechselnden Rede in dritter und in erster Person die gesteigerte Aufregung bezüglich des verschollenen Onkels hervorhebt:

Wie es ihm geht? Vielleicht weiß auch die Großmutter das nicht. Anna traut sich nicht, sie zu fragen, fürchtet sich davor, sie weinen zu sehen, und sie hat Angst, irgend jemanden zu fragen. Vielleicht reden sie nur dann nicht von meinem Onkel, wenn ich es hören könnte, vielleicht befürchten sie, ich könnte, was ich höre, weitererzählen. Aber wem könnte ich von ihm erzählen? Hat die Großmutter vielleicht seinetwegen Angst, von ihm zu reden, oder ihretwegen? Und warum?
„Pass doch auf!“
Wieder hat sie sich beim Suchen in einem der Fäden verfangen. (EH: 10)

Die Erzählerpositionen gehen hier ineinander über, was Zeugnis einer Unsicherheit seitens der Erzählerin hinsichtlich der Positionierung zur Erinnerungs- und Identitätsproblematik ausdrückt. Die abwechselnden Erzählerpositionen zwischen der Sie-Rede und der Ich-Rede deuten darauf hin, dass die Erzählerin sich am Schwellenort zwischen Wirklichkeit und Fiktion befindet und dazwischen hin und her pendelt, um die nötige Distanz bzw. Nähe zum Erzählten zu schaffen. Die Brechung scheint unerlässlich zu sein um die Suche nachzuvollziehen, ohne sich in einem Faden zu „verfangen“, denn letztlich sorgt die Ich-Erzählerin für eine Dynamik in der Suche. So ist die Unterbrechung des statischen Anfangs notwendig, um das Schreiben nahe an das Thema heran zu bringen. Die Anfangsszene endet mit einer Phrase auf Französisch: „Paris est occupé“ (EH: 13), die sich in Annas Gedächtnis fest verortet hat. Das Kind nimmt offensichtlich mehr wahr als die Erwachsenen glauben. Wie Gregor möchte Anna Künstlerin sein – hierin liegt ihre schwärmerische Faszination – und in einer altklugen Treuherzigkeit ist sie der festen Überzeugung: „sowas kann man nicht werden, nur sein“. Schon als Kind betrachtet sie sie selber als eine Künstlerin; angeblich hat sie eine doppelte Sicht, was Bilder, Menschen und Blumen betrifft. Annas Scharfsinn ist ein Beispiel dafür, dass das Verständnis von Kindern vielleicht unterschätzt wird. Das Flüstern bewirkt aber nur einen höchst bruchstückhaften Informationsstrom, und die Unwissenheit macht Anna nicht weniger ängstlich. Die Erklärung, weshalb der Onkel fort ist – „Er ist ein Maler, und Maler leben in Paris“ (EH: 13) – hat offensichtlich keinen beruhigenden Effekt auf das Mädchen.

Die Erzählsituation ist personal von der Sichtweise der neunjährigen Anna her, die zwar eine, nach Genettes typologischem Modell der Erzählsituationen intradiegetische Erzählerposition einnimmt, insofern als die Szene im Text eine Binnenhandlung darstellt. Annas Sichtweise ist anfänglich von der Gartenmauer begrenzt. Die Mauer schützt sie gegen den Krieg und die wirkliche Welt, die sich auf der anderen Seite der Mauer befindet. Infolgedessen werden der Garten und die Gartenarbeit eine wichtige Beschäftigung. Zugleich verschweigt ihr die Familie die Wahrheit, was die Unsicherheit des Kindes verstärkt: Im Garten und im Haus bleibt sie unwillentlich geschützt und vom Kriegsgeschehnis abgeschirmt und hat nur vage Ahnungen von dem, was Draußen vorgeht. Das Verschwinden des Onkels ist nur das erste Zeichen eines vom Krieg beeinflussten Alltags, und das Geschwätz der Frauen im Garten ist vermutlich eine der ersten Erinnerungen daran. Aus dieser retrospektiven Sicht, die im Präsens erzählt wird, wird die „damalige Gegenwart“ dargestellt. Der Präsens-Gebrauch schafft eine unmittelbare zeitliche Nähe zum Erzählten. Erst mit einem Tempuswechsel ins Präteritum am Ende des zweiten Kapitels wird plausibel, dass es um die Kindheitserinnerungen geht: „Kurz bevor sie aufhörte, ein Kind zu sein, hat Anna sich geschworen, das, was sie jetzt fühlte und dachte, wie ein Kind fühlt und denkt, nie zu vergessen [...]“ (EH: 15). Insofern haben wir hier eine Nullfokalisierung, als die Erzählerin der Rahmenhandlung mehr als die erinnerte Anna weiß. Die Wahrnehmungen Annas als Kind bilden somit der Ausgangspunkt für die weitere Erinnerungsarbeit der Erzählerin.

7.3.2 Erinnernde Anna

Mehr als dreißig Jahre nach dem Krieg nimmt Anna sich vor, die verlorene und verschwiegene Zeit zu suchen. Anna steht in einer personalen Erzählsituation: sie ist sowohl Erzählerin als auch Hauptprotagonistin und damit hat sie die homodiegetische Erzählposition inne. Autonom ist sie allerdings nicht, denn während des Erzählens wird sie von der sich einmischenden Ich-Erzählerin gesteuert. Die Methode besteht in Reisen nach der alten Heimat, sowie im Reden mit Zeitzeugen, wie mit der Tante und der Familie Musil, bei der Anna als Kind arbeitete. Durch diese Quellen werden Erfahrungen von der Kindheit wieder aufgeweckt und rekonstruiert, und die Fragen, die sie sich als Kind stellt, werden aufs Neue aufgenommen und sollen endlich beantwortet werden. Das Reisen bedeutet eine Hinwendung zur alten Heimat, die sich inzwischen verändert hat, zu Vergänglichkeit, zu Schmerz und Trauma. Weil der Text aus mehreren Erzählebenen besteht – in denen Anna Hauptfigur ist – sowohl als „erinnernde An-

na“ als auch als „erinnerte Anna“ – ist sie gleichzeitig in der Position einer autodiegetischen als einer extradiegetischen Erzählerin: Sie ist diejenige, welche die Rahmenerzählung vorstellt und in der Erinnerungsarbeit durch den retrospektiven Blick die Erzählung in die Binnenerzählung hinüber steuert. Dementsprechend wechseln zugleich die zeitlichen Ebenen zwischen 1976, 1945 und 1990. Der häufige Wechsel zwischen den zwei Ebenen betont die Verortung der Erzählerin im Transitorischen: Im Laufe der Reise begegnet Anna der alten Landschaft, die durch die Erinnerungsarbeit wieder lebendig wird, als auch Leuten aus der Vergangenheit, die sie aufs Neue kennenlernt. Und die Treffen während der Reisen rufen unwillkürlich Wiederbelebungen der Kindheit hervor, die sich wieder auf dem Papier niederschlagen. So löst etwa die Begegnung mit einem Militärauto auf der zweiten Reise den alten Schmerz und Konnotationen zu Erfahrungen mit den russischen Soldaten aus: Szenische Darstellungen des damals Gewesenen folgen den erzählenden Berichten indem Anna die Grenzen zur Kindheit überschreitet und z.B. die Darstellung vom Haare Schneiden evoziert: „Im Badezimmer findet sich eine Schere, nein, ich laß mich nicht mehr jagen! Sammle dann sorgfältig alle abgeschnittenen Haare zusammen, daß die mich nicht verraten“ (EH: 107). Der innere Monolog zeugt von einer unmittelbaren Nähe zum Erzählten. Später auf der Reise, zu Besuch bei dem tschechischen Bauern Josef Musil, kommen durch Gespräche mit Josef weitere Erinnerungen zum Vorschein, so die Geschichte vom russischen Soldaten, der am Hof Anna drohend anspricht, wovon Josef berichtet: „Etwas wie ‚Je to chlapec nebo děvče?‘ Bub oder Mädchen? ‚Und schon bist du weg‘, erinnert sich Josef, ‚fort durchs Fenster. Der Soldat ist nicht mehr imstande, dir nachzulaufen, [...]“ (EH: 127). Anna erinnert sich an die Kindheit, als wäre „die Zeit stehengeblieben“, wie es im Text heißt. Und damit überschreitet sie die Grenzen zwischen Gegenwart und Vergangenheit, von berichtender Erzählung zu szenischer Darstellung, abwechselnd von den Reisen berichtend und in den Kindheitserinnerungen versinkend. Die erinnerten Bilder werden zu Sprache und dadurch vergegenwärtigt und sie vermag sie zu interpretieren.

7.3.3 „Der dritte Raum“

Vesna Kondrič Horvat bezeichnet den Ort der Erzählerin in *Engste Heimat* als den „dritten Raum“. Die Erzählerin befindet sich im Schwellenort zwischen der mährischen und der

schweizerischen Identität, worin „Text und Kontext [...] nicht zu trennen“ sind.¹²⁴ Die Geschichten sind durch die Augen einer Migrantin zustande gekommen. Diese Sichtweise ist stark davon geprägt, dass sie zugleich eine Verfremdung und eine Nähe gegenüber den beiden Wohnorten Mähren und der Schweiz fühlt: Sie fühlt sich zuhause und nicht zuhause in den beiden Orten. Daher ist die Suche nach der Heimat sowie die Frage nach der engsten Heimat auch eine Frage nach der Identität und nach der Herkunft der Erzählerin. Insofern ist keine Spur von Revanchismus im Text zu finden, sondern es handelt sich vielmehr, da die Traumata in der Kindheit liegen, um eine persönliche Suche nach der verschwiegenen und verdrängten Vergangenheit. Diese Verortung geht wiederum mit den wechselnden räumlichen Ebenen und Erzählsituationen einher: Aus den räumlichen Wechseln zwischen Mähren und der Schweiz und den Zeitsprüngen im Erzählvorgang lässt sich eine transitorische oder eine hybride Identität herausdefinieren.

In *Engste Heimat* findet eine doppelte Brechung des Erzählvorgangs statt: Das Bild vom mährischen Garten wird von dem, was wahrscheinlich die reale, gegenwärtige Welt repräsentiert, gebrochen. Die Brechung geschieht in metanarrativer Weise, indem die Ich-Erzählerin in einem metafiktionalen Manöver eingeführt wird und eine Pause in die Erinnerungsarbeit und in den Erzählvorgang einlegt. Die Ich-Erzählerin erzählt von ihrem Schreibort aus, welcher die Funktion eines Fluchtorts weg von der Erinnerung hat und eine reale Welt repräsentiert, die mit der erzählten Welt, also mit Mähren, kontrastiert wird. Hier ist die metanarrative Technik eingesetzt, um die fiktive Welt von einer Außenperspektive aus zu betrachten. Das Erzählen von den traumatischen Erinnerungen wird unterbrochen, und indem die Perspektive auf die gegenwärtige Schweiz schwenkt, wechselt gleichzeitig die Erzählerinstanz von der dritten Person zur Ich-Position. Der Schreibort erfüllt damit auch die Funktion eines Schutzes vor den Erinnerungen: In all ihrer übersehbaren Ruhe und ihrem Frieden, und nicht zuletzt in ihren banalen Alltagssituationen wird die Schweiz vorgestellt. Die Einschübe sind somit nötig, um Distanz zum Erzählten zu schaffen und repräsentieren metanarrative Erzählungen. Aus dem Kontext heraus wird deutlich, dass hier eine Übereinstimmung zwischen der Identität der Ich-Erzählerin und der Verfasserin entsteht: Mit den Bildern bekommt der Leser einen unmittelbaren Einblick in die Produktionsseite und die Schreibproblematik der Autorin. Sie zeigt sich damit als eine Art *mise en abyme* im Text: es handelt sich um eine Literarisierung ihres erzählenden Selbst.

¹²⁴ Horvat, Vesna Kondrič: 2007, S. 37.

Der Schreibort ist die Roulotte, der Wohnwagen auf einem Campingplatz, welchen die Ich-Erzählerin mit einem Trullo vergleicht: einer Heimat, die, wenn notwendig, spontan abgebaut werden kann. Dadurch hat die Ich-Erzählerin eine Gewähr in der „illusorische[n] Ungebundenheit“ (EH: 104) gefunden. Der Wohnwagen gibt Konnotationen zur Freiheit des Unbehaustseins, zu einer dynamischen Positionierung: Die Roulotte ist der Ausgangspunkt für die Reisen nach Mähren sowie die Flucht zurück in die Gegenwart, zum Arbeitsort der Autorin, wo sie sich zu schreiben eingerichtet hat. Letztendlich bietet die Roulotte Raum für eine Wirklichkeitsflucht, der sich die Ich-Erzählerin je nach Bedürfnis ergibt. Die Schweiz bietet eine statische, aber angenehmere Wirklichkeit als die erzählte Welt, nur repräsentiert sie keine ungelösten Fragen, sondern akzentuiert die Widersprüchlichkeit zur mährischen Heimat. Deshalb kann die Erzählerin über die schweizerische Idylle nicht viel schreiben – die Schweiz funktioniert in erster Linie als eine Pause vom eigentlichen Thema. Der schweizerische Erzählraum bildet außerdem die nötige Distanz, um mit dem Erzählen voranzukommen.

Die metafiktionalen Manöver werden teils durch einen Druck auf die fiktive ESCAPE-Taste eingesetzt, teils geschehen die Wechsel ohne Vorwarnung. Die ESCAPE-Taste, die mittels eines Tastendrucks das Erzähltempus und den Erzählort wechselt, erinnert an einen utopischen, zukünftigen und digitalisierten Zeitschalter. Statt zurück in Zeit, bewegt sich die Erzählerin vom erzählten Universum in Mähren hinaus und kehrt in die Gegenwart zurück. Die Escape-Taste hat damit die Funktion eines Weckers, der Anna aus dem Alptraum weckt und sie in die Gegenwart bringt, wenn die Erinnerungen zu unangenehm werden. Die Rückkehr nach Mähren ist offenbar belastend. Die Ich-Erzählerin „lässt Anna reisen“, wie es im Text heißt, d.h. sie lässt Anna die Erinnerungs(re)konstruktion durchführen, während die Ich-Erzählerin dagegen das Ereignis aufs Papier bringt. An einer anderen Stelle heißt es: „Ja, ich weiß’, sage ich, nein, ich laß es Anna sagen [...]“ (EH: 70). Die wechselnde Erzählerposition deutet darauf hin, dass die Erzählerin sich ihrer eigenen Positionierung nicht sicher ist, was sich durch den Text hindurch in wiederholten Abbrüchen manifestiert. Auf der anderen Seite ist die Technik auch ein Spiel mit der Identität und Nicht-Identität. Zugleich ist diese Grenzüberschreitung eine Versinnbildlichung des „dritten Raumes“ oder des Schwellenorts zwischen den zeitlichen und räumlichen Ebenen, in den sich die Erzählerin begibt. Durch Anna literarisiert die Erzählerin ihr eigenes Ich und der Gebrauch der Protagonistin Anna ist daher ein Fiktionssignal im Text. Dennoch ist sie zugleich auch ein Spiegel für die Ich-Erzählerin. Die Ich-Erzählerin unterbricht die Sie-Rede durch Einschübe und überschreitet dadurch die Grenzen der Fiktion. Damit bestätigt sie die autobiographische Einfärbung des Textes.

Die verschiedenen Erzählerinstanzen zeugen von einem Erproben verschiedener Positionierungen, die Versuche sind, die eigene Vergangenheit zu bewältigen und diese mit dem gegenwärtigen Leben in Beziehung zu setzen. Das Vergangene lässt sich nur mit einer gewissen Distanz, und zugleich einer gewissen Nähe, zum Sprechen bringen, weshalb Bewegung ein Schlüsselwort bedeutet. Denn sowohl die Schreibe, die Erfahrungen, die Geschichten und das ganze zugehörige Gefühlsspektrum sind in den Text einbezogen, in dem sie sich hinterfragen und überlagern. Die zeitlichen und räumlichen Ebenen verschmelzen bei der Gartenarbeit, indem sich die Erzählerin mindestens in den Gedanken zugleich im mährischen wie im schweizerischen Garten befindet. Aus der Gartenarbeit entstehen Konnotationen zu Mähren und zum Onkel:

Ich sollte unbedingt die verblühten Rosen, zumindest die weißverpelzten Triebe abschneiden. Gleichzeitig will ich meine Arbeit weiterführen. (Ich werde, wenn ich groß bin, Malerin sein: mein Versprechen hab' ich gehalten.

Werdet um Gottes Willen keine Künstler! Aber Gregor, sowas kann man doch gar nicht *werden*, nur *sein*.) (EH: 80)

Die Warnung des Onkels klingt wie ein sich wiederholendes Echo. Der in Klammern gesetzte abrupte innere Monolog entlarvt, dass die Vergangenheit häufig und mehr oder weniger bewusst in der Gegenwart präsent ist.

7.4 Die Annäherung an das Fremde

Eine Motivation für die Erinnerungsarbeit der Erzählerin ist es herauszufinden, inwiefern sie noch „dem Kind getreu“ ist: „Erinnert sie wirklich noch, wie sie war, bevor sie das, was sie nur geahnt hatte, in seinem ganzen Ausmaß wußte?“ (EH: 16). Durch die (stilisierte) Rückkehr nach Mähren nach fast 31 Jahren versucht die Ich-Erzählerin, den willkürlichen erinnerungs- und identitätskonsituierenden Impulsen zu folgen. Die Positionierung als Schweizerin in der alten mährischen Heimat ruft allerdings neue Fragen der Identitäts- und Erinnerungsproblematik hervor. Der Bericht über die Reisen enthält ebenso viele Beschreibungen der Landschaft und der Stadt, und hierin Berichte über die vielen Veränderungen im Heimatland, Reflexionen über die Erinnerungsarbeit an sich sowie die Belastung, welche die Erinnerungsarbeit hervorruft, was Abbrüche seitens der Ich-Erzählerin fördert. Die Rückkehr in die längst vergangene Heimat ruft logischerweise eine Menge von Assoziationen hervor. Die Reisen

gehen somit Hand in Hand mit der Erinnerungskonstruktion und den abwechselnden metafik-tionalen Unterbrüchen. Von der ersten Szene im Garten aus macht die Ich-Erzählerin einen zeitlichen Sprung über gute dreißig Jahre, worauf sie eine kurze Zusammenfassung ihrer Er-innerungen aus der Zeit vor dem Krieg gibt:

Ich habe alles genau vor mir gesehn, nicht nur in den schlaflosen Nächten: den gußei-
sernen Tisch im Garten, die Großmutter und Tante Berta, ganz lebendig, Fräulein Bie-
lohradsky und die alte, von jahrlanger Gartenarbeit bucklige Frau Dietrich, Mademoi-
selle Nicolet, einen Seiltänzer vor ihrem Fenster, Onkel Gregor und den Großvater,
mitten in seinen blühenden Stauden. (EH: 16)

Als Anna „dreißig Jahre, neun Monate und acht Tage“ (EH: 16) nach der Ausreise in die alte Heimat zurückkehrt, erscheinen bald die Erinnerungsprobleme, denn nicht nur „[...] streiten sich meine alten Erinnerungen mit den neuen“, sondern auch „[...] schien mir alles, was ich wiedererkannte, um hundert Jahre gealtert.

Ich kannte keinen Menschen, die Bewohner waren vor langem ausgewechselt worden“ (EH: 16).

Die Rückkehr ist nicht nur eine Reise in die alte, vertraute Heimat, vielmehr ist es eine Reise in die Fremde. Dass die Menschen fort sind, hat auf mehreren Ebenen einen befrem-denden Effekt auf die Ich-Erzählerin, denn mit den Menschen fehlt auch die Sprache, und damit sind die meisten Spuren der deutschsprachigen Identität weg: „Von den Schloßfenstern aus konnte ich sehen, daß von all dem, was ich in mir aufbewahrt hatte, hier nur ein riesiger Grundriß übriggeblieben war, ein paar verwahrloste Bäume, darunter, zwischen Lastwagen und Kisten, Gras“ (EH: 17). Die Reise führt nicht nur eine große Enttäuschung und eine Des-illusionierung mit sich: Der Garten des Großvaters ist verschlossen und der Eintritt ist ihr verwehrt. Die zuerst „lebendige“ erinnerte Heimat ist jetzt unzugänglich; der Ort der Heimat entzieht sich eine (Re)Konstruktion, die Erzählerin begegnet nur einer Mauer, an der vorbei zu kommen sie nicht in der Lage ist. Die Bilder des Onkels sind vernichtet, eine Erfahrung, was den Effekt der Entfremdung und den Grad an Unbehaustsein vergrößert. Ebenso sehr wie die Ich-Erzählerin die eigene Vergangenheit verdrängt hat, verleugnet Mähren anscheinend die Vergangenheit als deutschsprachiges Gebiet und damit die deutsche Bevölkerung. Die Stadt ist verfallen und leer – anscheinend sind nur Spuren des Auszugs geblieben, und die Erinnerungsrekonstruktion ist ihr ebenfalls wie das Haus verwehrt. Die Ich-Rede schafft eine abrupte Nähe zur Wirklichkeit, mit der die Erzählerin nichts anfangen kann, weil sie mit der drückenden Nähe zum Trauma die Sprache verliert. Die erste Geschichte von der Reise ge-

schieht demzufolge in einer starken Zeitraffung. Die Ich-Erzählerin verfällt bald der Versuchung, sich der Geborgenheit der anderen Wirklichkeit in der Schweiz hinzugeben. So wie der Garten, der „Schutzort“ der Ich-Erzählerin war, der sie vor dem Krieg schützte,¹²⁵ hat die vom Wald ummauerte und trotzdem übersichtliche Waldlichtung, auf der sie arbeitet, die Funktion einer Rettung vor dem Schmerz, den die Vergangenheit hervorbringt. Die idyllische und harmonische Schweiz ist nicht nur ein Fluchtort, sondern sie ist auch ein Ort der Verweigerung der Vergangenheit, d.h. der anderen Wirklichkeit. Die Waldlichtung ist vom Wald geschützt, und trotzdem übersichtlich. Die Mauer, die sie vom Schreibort aus sieht, ist „übersehbar“ und harmlos. Die Landschaft erfüllt damit die Funktion einer friedlichen „Traumwelt“, einer vorläufigen Sicherheit von dem sich herandrängenden Ich:

Einige vorzeitig an ihren Enden entlaubte Äste wiegen leise rhythmisch über dem Kopf, rot leuchten Mehlbeeren im tiefblauen Himmel. Zwischen dem noch sommerlich dichten Buchen- und Eichenlaub erscheinen nur kleine Partikel des Sees und der Insel, Rousseaus Insel, tief unten. (EH: 21)

Die Landschaft genießend und in Beschäftigung mit der alltäglichen Realität, hält die Ich-Erzählerin die sich herandrängenden Erinnerungen in Schach, unterbricht aber bald die traumhafte, bekannte Welt, und mit einem assoziativen Seitenblick auf den Großvater, der im Garten Morgensterns *Galgenlieder* zu rezitieren pflegte, stellt sie kritische Fragen zur eigenen Erinnerungs- und Schreibarbeit – und fordert zugleich einen aktiven Leser, in dem sie die Wichtigkeit des Schauens betont:

„Seltsam ist und schier zum Lachen,
daß es diesen Text nicht gibt,
wenn es keinem Blick beliebt,
ihn durch sich zu Text zu machen.“ (EH: 26)

Der Verdacht ist, dass die vielen Zitate aus *Faust*, Johannes von Tepl, Dostojewski, Kafka, Morgenstern etc. nicht nur die Wichtigkeit der Literatur für die Erzählerin repräsentieren, sondern auch, dass sie die Rolle haben, zur Verweigerung der Arbeit beizutragen. Die naiv-ironische Form hellt die Stimmung auf, jedoch steckt dahinter eine subtile Moral. Die Zitate thematisieren das Gefühl der Hoffnungslosigkeit in der von Kriegen geprägten Welt. Dazu erfüllen sie die Funktion eines sorgfältigen Überbrückens der unterschiedlichen Bilder und

¹²⁵ Vgl. der Abschnitt „Die Mauer um den Garten“, S. 50ff.

öffnen neue Möglichkeiten zur Interpretation. Vom Garten aus verweigert sie nicht nur die Erinnerungsarbeit, sondern mit der Erinnerungsarbeit auch die Schreibearbeit – das Vertrauen auf die eigene Kompetenz des Erzählens ist offenbar gering. Die Ablenkungen zeigen sich allerdings als hilfreich, denn zwischendurch und mit Mühe schafft es die Ich-Erzählerin, eine rasche und bruchstückhafte biographische Skizze des verschwiegenen Onkels zu entwerfen. Die Zeitsprünge während des Erzählens versinnbildlichen das große Spektrum von Gefühlen, welche die Ich-Erzählerin erregen, und als sie versteht, dass das ganze Spektrum – die sichtbare Realität wie die Imagination und das bruchstückhafte und surrealistische Erinnerte, die Vergangenheit wie die Gegenwart, die banalen und alltäglichen wie die wichtigen Fragen, und alle dazugehörenden Gefühle – in den Text einbezogen werden muss, schafft sie es, die Sprünge ins Fremde zu vollziehen: „Doch ich denk an Paris, die Pyrenäen und Mähren; Mähren, Paris, Agde und auch die Pyrenäen, Sehnsucht, Angst, Erleichterung, Grauen und Freude gehören zu meinem Text“ (EH: 32). Alles gehört dazu, die Geschichte kann nicht nur in ihrer Dissonanz nachvollzogen werden, sondern sie muss mit friedlicher Harmonie kontrastiert werden. Die verschollene Heimat und der Ruf des Schreibens drängen sich somit allmählich heran. Deshalb springt Anna letztendlich in die beängstigende Vergangenheit hinein. Die (Re)Konstruktion der Vergangenheit kann offenbar nur mit Hilfe der Fiktionalität durchgeführt werden. Statt selbst die Grenze zwischen dem Vertrauten und dem Fremden zu überschreiten, schickt die Ich-Erzählerin bei diesem zweiten Versuch die Protagonistin Anna aus. Dementsprechend versucht sie noch einmal mit demselben Ausgangspunkt, aber mit unterschiedlichen Methoden, sich der Vergangenheit anzunähern: „dreißig Jahre, neun Monate und acht Tage“ nach dem sie das Heimatland verließ, befindet Anna sich 1976 in Tschechien, wo sie aufs Neue zu erzählen beginnt. Der Wechsel der Erzählsituation von einer anfänglichen Ich- zu einer Sie-Rede („Anna“) beim zweiten Erzählversuch vergrößert die Distanz zwischen der Erinnernden und dem Erinnernten: Deutlich ist, dass sie nur mittels dieser Distanz erzählen kann. Diese Technik bestätigt die Literarisierung des Textes, welche ein Signal dafür ist, dass die Autorin sich dem Biographischen im Text entzieht und sich damit von der erzählten Welt distanziert. Die Sie-Rede bleibt deshalb im Folgenden bestehen. Ohne Unterbrechungen zu erzählen ist Anna jedoch nicht imstande, vielmehr führen die fortwährende Erinnerungsproblematik sowie ein Konflikt zwischen den beiden Erzählpositionen häufig zu metafictionalen Grenzüberschreitungen und Unterbrüchen im Erzählvorgang:

„Die Sympathie zum Tschechischen, dessen unverwechselbarer Melodie“,
„Melodie, nennst du das?“ wendet die Mutter ein,

„die Sympathie zum Tschechischen bedeutet aber auch Hinwendung zum Feind, denn es macht hier niemand den Eindruck dir freundlich gesinnt zu sein.“

Wer hat das gesagt, etwa sie selbst?

Es sind zu viele, viel zu starke Eindrücke, und sie ist sich über deren Bedeutung nicht so klar, dass sie darüber reden könnte, sie muß allein sein in dem Tumult von Gefühlen, einmal ohne ihren Mann, schweigen.

„Du solltest deinen Mann nicht mitnehmen auf die Reise nach Mähren“, sag ich ihr, Anna, „das kann doch nicht gutgehn“.
(EH: 34)

Anna ist sich darüber im Klaren, dass sie allein die Erinnerungsarbeit und die Bewältigung der Vergangenheit durchführen muss, deshalb überschreitet sie letztlich sowohl die räumlichen als auch die zeitlichen Grenzen. Sie lässt sich von Gregor führen oder von dem imaginierten Bild des Onkels und begibt sich auf eine Suche nach seinen Bildern. So pendelt die zeitliche Ebene zwischen der Reise von 1976 und der vergegenwärtigten Zeit, und reicht von der Zeit des Münchner Abkommens 1938 mit der Annektion des „Sudetenlands“ durch Deutschland bis zur Vertreibung von 1945. Die Zeit repräsentiert ein „Loch“ in der Vergangenheit, es ist eine Zeit von Geheimnissen seitens der Familie mit Konnotationen von Dunkelheit, Unsicherheit und Angst. Von der Ausreise 1945 bis die Rückkehr 1976 hat sich vieles verändert: In Mähren begegnet Anna Hohenstadt, das jetzt Zabréh heißt, und Sternberg, das inzwischen zu Šternberk geändert worden ist. Die deutschsprachigen Orte hatten, nachdem Anna 1945 Mähren verließ, tschechische Namen bekommen. Zweitens verstärkt die tschechische Sprache, die Anna in der Schule lernte, und wovon sie jetzt wenig versteht, das Gefühl der Entfremdung und stellt außerdem ein Hindernis für die Kommunikation und eine Annäherung an die Geschichte dar:

Alles ist wie im Traum: Anna hört Tschechisch, kennt die Wörter, könnte voraussagen, welche Wendung ein Gespräch am Nebentisch nehmen wird, welchen Tonfall, sie kennt die Melodie
und versteht nichts.
(EH: 33)

Die tschechische Sprache war nie ihre Muttersprache, jedoch hatte Anna als Kind die Sprache gekannt. Zudem sind die Menschen auffällig vorsichtig, und wie Annas Familie sprechen auch die Tschechen nicht über die Vergangenheit. Trotz wenig Kommunikation und mit viel „Schauen“ auf den Spaziergängen in der Stadt wird Anna trotzdem von Eindrücken überfallen. Sie läuft durch die Stadt, um sich zu zwingen, die Eindrücke aufzunehmen: „[...] nur laufen, wahnsinnig schnell, daß jemand, der sie hätte begleiten wollen, ihr nie hätte folgen können, so lange soll sie weitergehen, gehen, laufen, bis es nicht mehr schmerzt oder sie den Schmerz

aushalten kann“ (EH: 55). In der Folge verbringt sie während der Zeit in Šternberk viel Zeit im Hotelzimmer, unter der Decke, „verkapselt wie in einem Ei“ (EH: 51), und versucht sich dabei vor den vielen Eindrücken zu schützen. Eindrücke, vermischt mit Erinnerungen sind schwer zu verkraften. Die zweite Annäherung an die Erinnerung ist ausführlicher als die erste. Der Begriff Heimat ist deshalb für die Erzählerin widersprüchlich: Die Bedeutungen der Wörter „fremd“ und „eng“ bzw. „vertraut“ werden auf den Kopf gestellt, als die Spuren nach der deutschen Bevölkerung allem Anschein nach verwischt sind und Anna in der Begegnung mit der alten Heimat ein Gefühl von Entfremdung fühlt, obgleich sie an diesem Ort aufgewachsen ist und daher vieles wieder erkennt.

7.5 Gregor

7.5.1 Eine Neuinterpretation der Geschichte

Jede historische Generation ist zwar eingesperrt in bestimmte Jahrgänge, denen sie nicht entkommen kann; diese existentiellen Grenzen werden allerdings dadurch überschritten, dass unterschiedliche Generationen synchron aufeinander einwirken, wodurch sich die Perspektiven verschränken. Dasselbe gilt für den Erinnerungs-Rahmen der Familie, in dem sich die kurze Zeitstrecke des eigenen Lebens in einen längeren historischen Zusammenhang von Erfahrungen und Wirkungen eingliedert.¹²⁶

So erklärt Aleida Assman die abgegrenzte Erinnerung der Generationen, auf die die vorherigen Generationen einwirken, auf kollektiver wie auf individueller Ebene. Erica Pedretti ist sich der Verzweigungen des Familienbaumes und des genetischen Erbes bewusst. Die eigene Identitätsfindung bezieht deshalb eine Suche nach dem Onkel und dem Großvater ein, und die Bearbeitung der Kindheitserinnerungen ist zum großen Teil den beiden gewidmet. Ein beachtlicher Teil des Handlungsverlaufes kreist um die Fragen nach dem Onkel der Erzählerin, dem Künstler Gregor und der Suche nach seinen Bildern – über ihn schafft sich die Erzählerin Zugang zur Geschichte. Schon seit ihrer Kindheit hat eine Art Seelenverwandtschaft Anna mit Gregor verbunden. Als Gregor vor dem Krieg verschwindet, hinterlässt er viele Fragen, auf die Anna keine Antwort bekommt. Einige Ortsnamen, die Anna als Kind hört, machen die wenigen Informationen aus, welche sie besitzt. Die Wörter wiederholen sich im Text und bil-

¹²⁶ Assman, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: Verlag C. H. Beck, 2007, S. 13.

den einen Ausgangspunkt für die weitere Suche nach Gregors Geschichte: „*Paris – Marseille – Pau – Agde – die Pyrenäen*.

Orte, die Sehnsucht wie auch Angst oder Erleichterung, Grauen oder Freude auslösten. Und deren Namen Anna bis heute von den alten Gefühlen nicht zu trennen vermag“ (EH: 28). Der Grund für das Verschwinden ihres Onkels erfährt Anna erst als Erwachsene. Jetzt soll die Geschichte aufgeklärt und erzählt werden, damit sie nicht verloren geht. Das Sichtbarmachen dieser Geschichte ist notwendig, um die ungelösten Fragen in Bezug auf die eigene Erinnerung, welche sich die Erzählerin ihr Leben lang häufig gestellt, aber bisher nicht gelöst hat zu beantworten. Die Geschichte des Onkels hat viele Funktionen im Text, sie ist Geschichtsschreibung im doppelten Sinn: Erstens geht es um die persönliche, verschwiegene Geschichte der Familie, die zu schwer und unverständlich ist, um besprochen zu werden. Zweitens hat diese Geschichte eine Sonderstellung in der kollektiven Geschichte inne, sie wirft somit ein neues Licht auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, nämlich auf die Vertreibung der ganzen deutschsprachigen Bevölkerung aus den verlorenen Ostgebieten. Darin erzählt sie vom Schicksal eines Opfers des Weltkriegs. Gabriela Scherer zufolge ist der Roman nicht einfach eine eigenwillige Suche nach der Vergangenheit: „Vielmehr noch ist der Roman eine nachgetragene Geschichte. Eine Erzählung, die anderen Versionen des Vergangenen – solchen, die geschehenes Unrecht nicht wahrhaben wollen – entgegengehalten wird.“¹²⁷ Pedretti schreibt somit eine Neuinterpretation von der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Drittens ist Gregor der Held und das Vorbild der Erzählerin, der durch die Kunst eine direkte Einwirkung auf den Lebensweg der Erzählerin hatte, weshalb sie als Erwachsene dem Weg des Onkels als Künstler nachfolgt. Die Auseinandersetzung mit dem Onkel ist damit auch eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Lebensweg und der Identität der Erzählerin als Künstlerin und Mährin.

Mangels eigener Erinnerungen werden die Briefe von Gregors französischer Frau Jacqueline an den Kunsthistoriker in Olmütz ein wichtiger Bezugspunkt, um sich Gregors verschwiegener Geschichte anzunähern. Die Briefe lassen unbekannte, aber wichtige Seiten der Geschichte von Gregor erscheinen: Gregors Gattin, die sich in ihrem Auftreten in den Briefen als eine bestimmte Frau offenbart, richtet einen scharfen Blick auf die Arbeit des Kunsthistorikers, der eine offensichtlich einsichtslose Interpretation von Gregors Arbeit gemacht hatte: „’Es ist mir unangenehm’, schreibt Jacqueline dem Kunsthistoriker nach Olomouc, ‚daß Sie in Ihrem Artikel zu verstehen geben, unsre definitive Rückkehr nach Paris 1938 sei unumgänglich geworden, weil ich Jüdin bin’“ (EH: 73). Laut Jacqueline macht der

¹²⁷ Scherer, Gabriela: 1999, S. 219.

Kunsthistoriker eine fehlerhafte Interpretation des Exils des Künstlers, indem er das Ehepaar in den allgemeinen Diskurs des Geschichtsdenkens setzt und damit die eigentliche Geschichte Gregors verschweigt. In der Darstellung des Kunsthistorikers sei Gregor nicht als bekannter Regimekritiker der Deutschen, welches er in der Tat war, sondern als bloß ein deutschsprachiger Mähre beschrieben. Damit werde ein entscheidender Teil der Geschichte verschwiegen: dass Gregor eine Verlängerung seines tschechoslowakischen Passes abgelehnt bekam, weil er Deutscher war, aber kurze Zeit danach in der tschechoslowakischen Armee aufgenommen wurde. Weiter wird er nach dem Krieg weder von der ČSSR noch von Deutschland als Staatsbürger anerkannt und ist daher staatenlos und identitätslos. In seiner besonderen Position als Widerstandskämpfer und deutschsprachiger Mähre fällt er unrechtmäßig zwischen alle Stühle und nimmt sich zuletzt das Leben. Jacqueline schildert deshalb dem Kunsthistoriker die genaue Geschichte ihres Mannes von der Reise ins Exil, von all dem Unrecht, das Gregor geschah, bis zum Ende des Krieges. Die Briefe werden wiederum von der Ich-Erzählerin stückweise zitiert, und somit in all ihrer Authentizität konzipiert, ergänzt mit abwechselnden reflektierenden Interpretationen. Jacqueline ist somit eine wichtige Quelle, um Gregors Fäden zu folgen und seine unbekannte Geschichte zu verstehen.

Fiktive Reisen nach Šternberk und Paris bringen weitere Annäherungen an den Onkel. Dadurch erlaubt sich die Erzählerin einen Spielraum für eine Interpretation abseits der Geschichtswissenschaft, wobei die Geschichte trotzdem authentisch bleibt. Ein imaginativer Gregor folgt Anna auf ihren Reisen und führt sie auf den richtigen Weg: „Dann nochmals in der Altstadt herumgegangen. Und neben ihr, hinter ihr geht Gregor, lehrt sie schauen, wie früher in Paris, führt er sie zu dem, was ihm lieb war, was ihr erst durch ihn wertvoll wurde.“ (EH: 35). Gregor ist Annas Held, schon klein ein „Wunderkind“, der, gleich wie Anna, sich von der Bibliothek seines Vaters faszinieren lässt. Obwohl man in ihm einen zukünftigen Wissenschaftler oder Ingenieur sah, folgt er, mit dem Segen der Eltern, dem Ruf seines Herzens, studiert an der Dresdner Akademie und geht als bildender Künstler nach Paris. Zu der Zeit, als heldenhafte Taten und im Krieg kämpfende und sich opfernde Männer noch hoch gewertet werden, wird Gregor ironischerweise als Erwachsener und politisch sozialistischer und idealistischer Künstler, als Antiheld, und nach der Annektion Sudetenlands durch Deutschland, sogar als Verräter wahrgenommen. Das Paradox wird durch das Ergebnis der Suche nach Gregors Bildern in Šternberk verstärkt: Ironischerweise hat der Museumsdirektor alle Bilder des Künstlers verbrannt: eine „Mordsarbeit“. Nur Bilder von „siegreichen Preußen, Generäle, deutsche Feldherren [...]“ (EH: 61) überleben. Gemäß den Auffassungen des kommunistischen Regimes erschienen die Bilder dem Museumsdirektor angeblich verdächtig und

überflüssig. Das Museum, der Ort der Aufbewahrung geschichtlichen Gegenstände für die Öffentlichkeit, entzieht sich also auch Gregors Geschichte. Nur die nach traditioneller Definition „richtigen“ Helden überleben, und sie überleben auch noch ihren Maler, den „Antihelden“. Gregor passt nicht mit der zu der Kriegszeit gültigen Definition des „Helden“ überein, stellt Anna fest, als sie das Wort Held nachschlägt: „*marktschreierisch, Greuertaten, menschenopfernd* oder *selbstmörderisch* [...]“ (EH: 19). Für einen Künstler, der noch politischer Opponent ist, gibt es im sozialistischen und autoritären Regime des ČSSR anscheinend keinen Platz. Die verschlossenen Türen zum Keller des Schlosses, wo die Bilder unzugänglich gemacht sind, widerspiegeln die autoritäre Kultur, in der „andere“ Meinungen verboten sind. Ironischerweise zeigt es sich, dass einige Bilder noch vom Museumsdirektor geschont wurden, die er in seinem Namen verkaufte. Sowohl der Museumsdirektor als auch der Kunsthistoriker verweigern die Auskunft über wesentliche Punkte der Geschichte Gregors. Sie bilden deshalb einen Antrieb für das Erzählen, sowohl für Jacqueline als auch für die Ich-Erzählerin, für die es besonders wichtig ist, dass die wahre Geschichte ans Licht kommt. Die Frage für die Ich-Erzählerin ist nur, wie es möglich ist, ihren Helden auf eine möglichst korrekte und neutrale Weise zu beschreiben.

Gregors Erscheinen nach dem Krieg beim Besuch der nun in der Schweiz ansässigen Familie und der Kinder macht einen starken Eindruck auf die Erzählerin. Bei ihrem letzten Wiedersehen sieht er nicht mehr aus wie ein Held, sondern nach den Kleidern, Zähnen und seinem nervösen Auftreten zu schätzen, vielmehr wie ein Antiheld. Jetzt erfasst Anna das Paradox der „Heldentaten“ in Kriegszeiten:

Ihre leise Ahnung, wahrscheinlich schon damals nicht zum ersten Mal, daß es unfreiwillige Helden, oder genauer: daß es auch unfreiwilligen Widerstand gibt. Daß es Menschen gibt, die nicht so sehr aus heldenhafter Willenanstrengung Widerstand leisten, sondern die etwas, dessen Sinn sie nicht einsehen, gar nicht tun können, geschweige denn etwas, das sie als falsch, sogar als kriminell erkennen, die nicht imstande sind, unsinnige Befehle auszuführen, selbst wenn sie das zum eigenen Nutzen unbedingt sollten, und auch dann nicht gehorchen, wenn sie sich damit in größte Gefahr bringen. (EH: 29)

Gregors traurige Verfassung nach dem Krieg ist der Beweis dafür, dass seine Vernunft mit der nationalsozialistischen Ideologie unvereinbar ist und dass politische Proteste lebensgefährlich sind. Der Widerstand gegen die Nazis ist nicht eine Form von Heldentat, sondern Ausdruck einer kritischen antifaschistischen Haltung, die, im Gegensatz zu der vieler deutschsprachiger mährischer Bewohner, in Kontrast zum Nationalsozialismus steht. Der Familie und der Ich-Erzählerin gelingt es auch nach den Reisen und den Erzählungen immer noch nicht, sich mit

Gregor zu beschäftigen – dazu ist sein Schicksal für sie zu traumatisch und zu grausam, wie es am Ende aus dem Gespräch mit der Großmutter hervorgeht:

„Sag was.“

„Was denn? Mir hats die Sprache verschlagen.“

„Ist der Tod deines Helden kein Thema?“

„Nein, das ist, bis heute, kein Thema.“

„Und wir haben ihm doch erlaubt, Maler zu werden, wir haben ihm doch nichts in den Weg gestellt!“ (EH: 191)

7.5.2 Reflexionen über Kunst

Außer Kritik am nationalsozialistischen Regime übt Gregor ebenfalls eine starke Diskurskritik an der Kunst aus. Er schätzt bei der Aufnahme von Kunst die individuellen Sichtweisen und Reflexionen. So wie die Autorin die Denkgewohnheiten des Lesers herausfordert, fordert Gregor von den Kunstbetrachtern, dass sie sich dem von sogenannten Gelehrten beeinflussten Gedankengang entziehen. Die Kritik richtet sich an die Rezipienten, welche die Kunst als nur den „Eingeweihten zugänglich“ betrachten.¹²⁸ Mit ironischem Sarkasmus verwirft Gregor deren „höhere Weihen“, die dem „sublimen Genuß“ dienen. Seine Kritik richtet sich nicht nur an die Kunstauffassung des kommunistischen Regimes, sondern auch an den Direktor des Pariser *Musée d'Art Moderne* als auch den Präsidenten des hiesigen Kunstvereins. Hinsichtlich der Kunst liegt Gregor weniger daran, seine „Erkenntnisse zum Wort zu bringen, als sie sichtbar werden zu lassen“ (EH: 71). Diese Aussage, welche nicht Gregors eigene Worte sind, sondern welche die Ich-Erzählerin „ihm in den Mund“ legt, erinnert darüber hinaus an Paul Klees berühmten Satz: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern Kunst macht sichtbar“.¹²⁹

Bei aller Kunst handle es sich doch eigentlich ums Sehen, um die Wahrnehmung von bisher Unbeachtetem, Missachtetem, Übersehenem. Ein neues Bild zeige also nicht so sehr oder nicht *nur* etwas Neues auf,

„es weist dich auch an, Altes neu zu betrachten, nicht nur alte Bilder neu zu sehn, auch und vor allem Alltägliches, woran du dich längst gewöhnt, dazu eine festgelegte Meinung erlangt hast, so dass es dir zu einem bestimmten Bild geronnen ist.“

Etwas wieder frisch, wie zum ersten Mal wahrzunehmen, eine alte Auffassung zu revidieren und so womöglich der Sache einer Wahrheit, näherzukommen und damit viel-

¹²⁸ Der Widerstand gegen die Macht der Rezensenten thematisiert die Autorin außerdem in den Büchern *Valerie und das unerzogene Auge* (1986) und *mal laut und falsch singen* (1986).

¹²⁹ Paul Klee: *Schöpferische Konfession*, 1919. In: www.wikipedia.de, 13.03.09.

leicht zu einer neuen Weltsicht zu gelangen, das sei, seiner Meinung nach, Kunst, *die Kunst*. (EH: 68)

Diese Einsicht ist nicht nur eine Auseinandersetzung mit der Kunst, sondern sie versinnbildlicht auch das Ziel der Erinnerungsarbeit und den Grund, wofür die Erzählerin – gegen den Willen des Vaters – sich auf die schmerzhafteste Reise nach Mähren begibt. Sie möchte neue Eindrücke und Impulse einfangen und dadurch alte Vorstellungen auflösen oder modifizieren. Sie vertraut der individuellen Aufnahmefähigkeit und macht selbständige Interpretationen, um dadurch eine neue Sicht zu erlangen. Und wie man Kunst wahrnimmt und aufnimmt, hat mit der Laune und mit der Gefühlslage und den „uns zum Teil unbewussten Faktoren“ zu tun:

„Indem du zum Beispiel in einem sehr günstigen Augenblick, äußerst aufnahmefähig, zum ersten Mal vor dem Isenheimer Alter stehst, so daß der Anblick dieser Tafeln einen Sturm von Gefühlen in dir auslöst: verführerischen Ekel zwischen St. Antons Dämonen, ängstliche Abwehr vor Marias zwar zögernder, am Ende doch stolzen Annahme der Verkündigung, du mitleidend, im wahren Sinn des Wortes, die Qual des Gekreuzigten erfährst, so wie Magdalenas auch deine eigene, händeringende Verzweiflung, Trauer, als handle es sich um Tod und Grablegung eines geliebten Bruders, und ungläubiges Erstaunen, Entsetzen angesichts des strahlend Auferstandenen. Kein Religionsunterricht hätte dir oder gar mir ungläubigem Thomas ein so intensives und nachhaltiges Erlebnis vermitteln können [...]“ (EH: 68)

Die Anspielung auf den „ungläubigen Thomas“, der erst beim Anblick der Wundmale an die Auferstehung des gekreuzigten Jesu glaubte, widerspiegelt die Sichtweise der Erzählerin hinsichtlich der Kunst: Es handele sich darum, selber zu schauen, statt einem sogenannten Gelehrten zu vertrauen. Wenn man aufnahmefähig ist, mag die Kunst eine starke und „magische“ Wirkung auf den Zuschauer haben und ihm helfen, die Gegenstände von neuen Perspektiven her zu sehen. Dadurch schafft man *mit* dem Künstler die Kunst. Ähnlich möchte sie Gregors Geschichte mehr „sichtbar machen“ als wiedergeben: Sie möchte ein Bild von Gregor konstruieren, „[...] ihn oder jemanden wie ihn darstellen“ (EH: 72).

7.5.3 „Mein Bild von K. G.“

Im Akt des Erzählens wird sowohl der Maler Gregor, den die Ich-Erzählerin seit der Kindheit nicht mehr sah, als auch seine Rekonstruktion an sich auf subtile Weise thematisiert:

Wie sind nun aber die Wege vom Auge zum Gemüt, zum Verstand und vom Verstand, vom Gefühl zur gestaltenden Hand?“ lasse ich ihn, den vor vierzig Jahren Verstorbenen, der weder *happenings* noch *Installationen* und auch den Kennedy Airport nicht kannte, und so manches, was ich ihm in den Mund lege, nicht oder anders gesagt hätte, doch noch sagen: [...]

(EH: 71)

Auffällig ist, dass ihm, wie der Protagonistin Anna, die Worte in den Mund gelegt werden, und dass die Ich-Erzählerin die Funktion seiner Mittlerin erfüllt. So lässt die Ich-Erzählerin Gregor über die Wichtigkeit des Schauens wie über seinen eigenen Lebensweg reflektieren. Damit wird expliziert, dass das von ihm vermittelte Bild keine reine Wiedergabe ist, sondern hier sind zugleich Fiktionalität und Faktizität einbezogen. Im Thematisieren der Erinnerung manifestiert sich die Grenze der Erinnerung und schließlich die Einsicht, dass die Ich-Erzählerin sich ihrer eigenen Erinnerungsgrenzen im Klaren ist. Die kühne Sprache, welche der Ich-Erzählerin fehlt, gleicht sie deshalb mit einem Spiel aus Wirklichkeit und Fiktion aus. So lässt die Ich-Erzählerin Gregor über die Wirkung der Bilder, die man wahrnimmt, bewusst oder unbewusst, reflektieren – m.a.W. über alles, was man mit eigenen Augen wahrnimmt und die nachfolgende Wirkung. Dies entwickelt sich zu einer umfassenden Auslegung, in der die Erinnerung eine wichtige Rolle spielt. So wie die Ich-Erzählerin Gregor die Worte, die er gesagt oder nicht gesagt hat, sagen lässt, weil sie sich nicht daran erinnert, werden die Augen von sehr vielem mehr „attackiert“, als man es sich selber bewusst ist. Auf ähnliche Weise werden die erinnerten Erfahrungen rekonstruiert und nicht wiedergegeben. Das gleiche kann wiederum auf die Betrachtungen Gregors hinsichtlich der Kunst projiziert werden.

Etwas in seinem Ganzen und auf korrekte Weise zu beschreiben ist unmöglich, davon ist Erica Pedretti überzeugt.¹³⁰ Wie die Ich-Erzählerin die Erinnerung rekonstruiert, stellt sie die Frage, ob ihr Bild von K. G. zu etwas Stilisiertem geworden ist: „Ist es zu Gregor, zu einer Figur geworden? Etwas ganz anderes geworden als das, was mir K. G. bedeutet, ohne Beschreibung, was er mir in den langen Jahren, in denen ich nicht versucht habe, ihn darzustellen, bedeutete“ (EH: 72). Der Ich-Erzählerin gelingt es nicht, K. G. in seinem Ganzen zu schildern. Noch hat sie keine großen Ambitionen hinsichtlich des Erzählens; die Konstruktion der Geschichte vom Onkel wird von ihrer Sichtweise, und zwar von ihrer *heutigen* Sichtweise aus dargestellt, die von ihrer damaligen abweicht. So wird das Bild der Ich-Erzählerin von K.

¹³⁰ So in der Schlussfolgerung ihrer Beschreibung von der Mutter Fanny in der Erzählung „So war es. So war es nicht“: „Etwa so hätte es gewesen sein können. Vielleicht ist es so gewesen. Nein. So einfach ist das nicht. Du bist nicht Fanny. Wahrscheinlich war es ganz anders. Was du da sagst oder schreibst, das ist sie nicht, es fehlt zu vieles, eigentlich alles, was Leben ausmacht. Versuch’s noch mal. Es fehlt noch ihr ganzes Leben“. Erica Pedretti: „So war es. So war es nicht. Ein Entwurf“. In: *drehpunkt. Die Schweizer Literaturzeitschrift*. Nr. 108, November 2000, S. 11.

G. im Erinnerungsakt gemäß dem Bild der aktuellen und subjektiven Realität der Ich-Erzählerin umgestaltet. In diesem Bild, das sie aufs Papier projiziert, ist er nur als eine Figur, ein Protagonist, und nicht als eine wirkliche Person zu betrachten. K. G. sind die Initialen von dem Maler Kurt Gröger, Erica Pedrettis Onkel.¹³¹ Und hinter dem Namen wird außerdem eine Metathese entlarvt, denn stellt man die zwei Vokale des Nachnamen „Gröger“ um, und entfernt das Tüttelchen, erscheint der Name Gregor. Die Einsicht, dass aus der Darstellung des Onkels nur eine stilisierte Figur hervortritt, stimmt somit mit dem Grundgedanken der Ich-Erzählerin in *Harmloses, bitte* überein, die der Überzeugung ist, dass es „unmöglich ist, [die Geschichten] wahr wiederzugeben“ (HB: 7). Zugleich oszilliert der Bericht über den Onkel zwischen Autobiographie und Fiktion, wobei der Gebrauch des Namens „Gregor“, Lejeunes autobiographischem Pakt gemäß, als ein Indikator für die Fiktionalität des Textes verstanden werden kann.¹³²

7.6 Die Flucht aus der künstlerischen Tätigkeit

Während der Suche nach Gregors Geschichte vermischt sich eine Reihe von unterschiedlichen narrativen Ebenen, die in der Arbeit der Erzählerin gleich gewertet werden. Die Erzählerin macht sich dabei Reflexionen und hinterfragt die eigene Erzählarbeit und ihre Tätigkeit als Künstlerin:

Das, was ich hier vor Augen habe, und das, was ich draus machen will.
Der tägliche Versuch, Tag für Tag neu und riskant: Vielleicht gelingt es, vielleicht aber kann ich nichts, gelingt wieder nichts, und ich kann so wenig dazutun, wahrscheinlich nichts dazutun, ob etwas gelingt oder nicht. Zum Verzweifeln, wenn ich, was ich bis jetzt zustande gebracht habe, mit dem vergleiche, was ich vor mir sehe:
„Weit besser hätt ich doch mein Weniges verpraßt
als mit dem Wenigen belastet hier zu schwitzen!“
Das treibt ihn fort, hinunter, fünf, sechs Stockwerke runter und raus und über die Porte de St. Cloud hinüber zum Markt.
Werde um Gottes Willen kein Künstler! (EH: 83f.)

Über die eigenen Erzählprobleme heraus zieht die Ich-Erzählerin eine Parallele zur Künstlerproblematik Gregors und seiner Warnung davor, Künstler zu werden. Die Ich-Erzählerin

¹³¹ Vgl. im Gedicht von Erica Pedretti, zweiter Vers: „Ich will mich stolz und traurig Gröger nennen und mich an meinen Onkel erinnern, von dem ich nicht nur die Freude an den Bildern lernte. Einer der wenigen, die beizeiten sahen, was auf uns zukam und entsprechend handelnd auszog, um es zu bekämpfen. Nach dem, wie nach einem Deserteur, dann jahrelang gefahndet wurde“. In: Serke, Jürgen: 1982, S. 234.

¹³² Siehe S. 15.

flüchtet von ihrer eigenen künstlerischen Tätigkeit, dem Erzählen, in die alltäglichen Banalitäten hinein, während sie sich Gregor, von seinem Atelier heraus flüchtend, in den Pariser Straßen vorstellt. Seine Warnung klingt wie ein sich wiederholendes Echo im Treppenhaus und in ihrem Gedächtnis nach und taucht zwischen eigenen Reflexionen hinsichtlich der Erzählproblematik als ein warnender Zeigefinger auf, welcher die Schreiarbeit der Erzählerin hinterfragt. Die Ich-Erzählerin bewegt sich zwischen einer Abneigung und einem Bedürfnis zu Erzählen. Das Bedürfnis zu erzählen und das gleich starke Bedürfnis, vor dem Erzählen zu flüchten, scheint ein permanenter Teil der Positionalität der Erzählerin zu sein – das polarisierte Verhältnis zur Narration gehört zur Positionierung im „dritten Raum“. Das poetologische Oszillieren spiegelt sich in der Geschichte vom Onkel: Die Notwendigkeit zu erzählen wird im poetologischen Programm auf das Bild des Onkels projiziert, ähnlich wie seine Abneigung gegen die Arbeit: „Dann, ist er endlich einmal außer Haus, läuft alles Zurückgehaltene über, unter Menschen, bei seinen Freunden, quillt alles stillschweigend Gedachte, Überlegte heraus, kann Gregor nicht anders als reden, erzählen, berichten“ (EH: 85). Eine Distanz zur künstlerischen Tätigkeit ist notwendig, um erzählen zu können.

Auch die Kunst erfüllt aber die Funktion einer Flucht aus der Wirklichkeit, was sich in der großen Produktivität Gregors während der schwierigen Zeit bis Ende des Krieges manifestiert. Gregor malt naturschöne Bilder wie den mächtigen Černínpalais in Prag, die mit seinem schwermütigen Inneren kontrastieren. So Jacqueline: „Bis 1945 hat er sehr viel gearbeitet. Die Landschaft ist von unglaublicher Schönheit“ (EH: 79). So flüchtet sich Gregor in die Landschaft der Provence und in die Blumenbeete im Park der Abbaye, die er auf die Leinwand bringt. Die Ich-Erzählerin flüchtet ihrerseits auch vor dem Unangenehmen, ihrem Stoff, hin zu den Blumenbeeten, die sie aus Erinnerungen an den Garten ihres Großvaters rekonstruiert. Hier erscheint aber gleich die Großmutter ermahnend, in welche die Ich-Erzählerin ihre eigene innere Stimme projiziert: „Nur geht es dir an Schubkraft völlig ab! [...]“ (EH: 80). Assoziationen begleiten die Schreiarbeit der Ich-Erzählerin; „„Also geht es mir an Schubkraft völlig ab, also ist mir das Schreiben vollends aus der Gewohnheit geraten““, hab’ ich bei der Mayröcker gelesen und dachte dabei unwillkürlich, das ist ja gerade so, wie es mir selber vollends abhanden gekommen ist“ (EH: 81). Beim Reflektieren über die eigenen Schreibprobleme öffnet sich ein Strom von assoziativ zustande kommenden Bildern, worin Gregor „[...] sich der Assoziationen kaum mehr erwehren“ (EH: 85) kann. So lässt sie deutlich werden, dass nicht nur Erinnerungen und Reflektionen, die mit der Schreibproblematik assoziativ zustande kommen, aufs Papier gebracht werden, sondern dass die Verortung im Schwellenort auch Raum gibt für Imagination und Fiktion. Daraus entsteht eine Überlagerung von Bildern, die auf Papier projiziert wird. Die Erinnerungen drücken sich

die auf Papier projiziert wird. Die Erinnerungen drücken sich als Bilder in den Geschichten aus – plausibel ist hier ihre thematische Verwandtschaft mit der österreichischen Schriftstellerin Friederike Mayröcker, die sie im Schreiben einbezieht – welches zeigt, dass sie im Schreiben unterschiedlichen Inspirationsquellen Raum gibt.¹³³ Wie bei Gregors unaufhaltbaren Reden außerhalb des Hauses, als er sich der Assoziationen nicht erwehren kann, sind die assoziativen und grenzüberschreitenden Sprünge der Ich-Erzählerin mit ihrer Erzählproblematik unauflöslich verknüpft, worauf sie in Gregors Geschichte hinweist.¹³⁴

7.7 Die zweite Reise: „Die Zeit ist stehengeblieben in mir“

7.7.1 Annäherung an das Ich

Langsam, von der Geschichte Gregors über die Flucht der Großeltern, nähert sich die Autorin der eigenen Geschichte von ihrer Vertreibung an. Dafür wird Anna auf eine zweite Reise nach der Tschechoslowakei geschickt – denn die erste Reise handelt weniger von ihr als von Gregor und seinen Bildern. Die zweite Reise erfolgt 1990 – also nach dem Mauerfall und dem Zusammenbruch der Sowjetunion. Diesmal läuft die Erzählstrategie darüber hinaus, sich der Sentimentalität und Nostalgie zu erwehren. Stattdessen soll eher eine „Überprüfung von Tatbeständen und nicht nur das. Überprüfung von Gefühlen, nicht nur der eigenen. [...]“ (EH: 97) vorgenommen werden. Der zweiten Reise in die Erinnerung ist deshalb zum großen Teil den eigenen Erinnerungen sowie dem Großvater gewidmet. Hier tauchen sofort die Erinnerungen an die letzte Zeit in Mähren auf, welche Anna zu vergessen versucht, aber nicht imstande ist dazu, was deshalb mit einer sublimen Ironie endet – denn die Erinnerung an das Kriegstrauma, besonders bei der Rückkehr, ist unvermeidlich, auch wenn sie ihren Verdrängungsversuch ironisiert:

„Denkst du an das grausame Ende?“

„Nur nicht zurücksehn, nicht, nie mehr zurückgehn.“

¹³³Vgl. Friederike Mayröcker. Ihre Arbeitsweise beschreibt Mayröcker folgendermaßen: „Ich lebe in Bildern. Ich sehe alles in Bildern, meine ganze Vergangenheit, Erinnerungen sind Bilder. Ich mache die Bilder zu Sprache, indem ich ganz hineinsteige in das Bild. Ich steige solange hinein, bis es Sprache wird.“ In: *Heimspiel* [Programmzeitschrift des ORF-Radiokulturhauses] März 2007, S. 5. Zit. nach: „Friederike Mayröcker“. In: www.wikipedia.de: 28.03.09.

¹³⁴In den Perioden, in denen sie nicht schreiben kann, ist die Autorin gestaltende Künstlerin. Im Tagebuch *Heute* sowie im *mal laut und falsch singen* verbindet sie die zwei künstlerischen Tätigkeiten. Daraus entstehen Werke, worin Wort und Bild zusammen finden.

„Gut, vergessen wir unsre früheren Leben. Das verhilft zu gegenwärtigem Glück“.
(EH: 99)

Von einem nach vielen Jahren nach Prag zurückgekommenen vertriebenen Germanisten wird Anna an die Armbinden mit dem Buchstaben N, das Němec, oder Deutsche heißt, erinnert. Daran möchte Anna lieber nicht denken, was allerdings mit dem Aufenthalt in der alten Heimat und der Rundfahrt mit dem Führer Kadlec unvermeidlich ist. So kommt es zu einem abrupten Abbruch der Erinnerungsrekonstruktion:

In Kadlecs altem Škoda auf der wie mit dem Lineal gezeichneten Straße nach Olomouc:

Plötzlich daheim in dieser weiten Landschaft.

Sie weiß jetzt, warum ihr ganz bestimmte, nicht als besonders schön geltende Landstriche wie die Poebene oder das „Große Moos“ so gut gefallen. Bis zur schwarzen Erde.

Da wird Anna von einem Militärauto überholt. Der Minibus ist voller braun- oder khakifarbener Uniformierter:

Und aus dem Heckfenster schaut einer sie an. Weg vom Gas! Die Zeit ist stehen geblieben.
(EH: 101f.)

Die gute Stimmung beim Betrachten der schönen Landschaft an der Strecke, an der die Erzählerin dem Gefühl der Heimat verfällt, kehrt sich plötzlich um, als sie von Soldaten überholt wird und die alte und bekannte Angst der Kindheit Anna wieder überfällt. Die engste Heimat wandelt sich damit, ohne Vorbemerkung, zum Ort der Ängste. Die bekannte Angst bringt Anna wieder den Schmerz in der Heimat des Jahres 1945 zurück, als sie sich gerade noch, dank der Opferung des Eherings und der Uhr der Tante, der Vergewaltigung der Soldaten erwehren konnte. Die schmerzhafteste Reise verläuft nicht ohne Abschweifungen. Besonders anfänglich hält die Ich-Erzählerin mehrmals die Handlung mittels des ESCAPE-Knopfes an – deutlich ist, dass der Einstieg in das Erzählen schwierig ist. Die mechanische Flucht aus der Erinnerung heraus geschieht besonders infolge der alptraumartigen Bilder, welchen die Ich-Erzählerin sich nicht zu folgen traut. Nach und nach, stufenweise, taucht die Erzählerin in die Erinnerung hinab, bis ein Flickenteppich aus erinnerten Bildern entsteht, ähnlich wie die Kollegin Mayröcker in das Bild solange hinein steigt, „bis es Sprache wird“.

7.7.2 Der Großvater

In *Engste Heimat* liefert die Gegenwart begleitende Bilder zur Vergangenheit, und in diesem Dazwischen, dem Schwellenort zwischen zwei Kulturen und Identitäten, worin sich die Erzählerin sowohl willentlich als auch unwillentlich positioniert hat, entsteht die Poetologie des Übergangs. Der leitmotivische Satz, „Die Zeit ist stehengeblieben in mir. Die Zeit vergeht nur zum Schein“, repräsentiert das Ergebnis der Erinnerungsarbeit. Die Aussage zeigt die Haltung der Erzählerin gegenüber dem Erzählten, nämlich mit welcher Kraft die Vergangenheit auf die Gegenwart einwirkt. Die Darstellung sowohl der Erzählberichte als auch szenischer Darstellungen bewirkt ein Hinundhergerissensein zwischen verschiedenen Erzählebenen, welche es der Erzählerin als auch dem Leser schwer machen, den Überblick zu behalten. Die Schnittpunkte, die ohne Vorbemerkungen zustande kommen, entlarven eine Sprachlosigkeit seitens der Erzählerin, die die Erinnerungen nicht sortiert hat. Gleichzeitig haben sie die Funktion einer subtilen Evokation der Erinnerungen, Träume und nicht zuletzt der Lieder, welche der Großvater zu rezitieren pflegte. Die Erzählerin traut sich, den eigenen Assoziationen zu folgen und schreibt sie auf, damit sie nicht verloren gehen:

Die Hügel, Berge, Waldwiesen, Täler hat Anna durch ähnliche Täler, Wiesen, Berge und Hügel ersetzt.

Sie erinnert sich an Flurnamen, nicht mehr, zu welchen Orten sie gehörten, doch die Szenen des „Osterspaziergangs“ sieht sie farbig, als hätte sie sie gelebt, die Melodie der Verse hat sie im Ohr. Sie hat den „Faust“ nur gehört, und wie gehört! nie ganz gelesen, etwas hält sie vom Lesen ab, vielleicht ist es das, was ihr dreißig Jahre lang eine Reise zurück verwehrt hat. (EH: 114)

Von stundenlangen Spaziergängen mit dem Großvater als Kind bringt der Gedanke an *Faust*, Korf und Palmström¹³⁵ Anna dreißig Jahre später immer noch in die Kindheit zurück, weswegen sie die Literatur vermeidet, was in Bezug auf die Erinnerungsarbeit als Teil einer Verweigerungsstrategie zu sehen ist. Die Harmonie der Landschaft bildet einen scharfen Kontrast zur Dissonanz der Bilder von der vom Krieg geprägten Heimat. Zugleich ist die Harmonie aber auch Teil der Kindheitserinnerung, verkörpert durch den Großvater, der, neben Gregor, Annas Vorbild ist. Durch ihn hat sie die Faszination für Literatur und Gartenarbeit geerbt: „... welche Bedeutung die Aufnahme des einen Menschen in die Seele des anderen im Schicksal dieses Menschen haben kann. Hierbei ist ja das ganze Leben mit seinen zahllosen und verborge-

¹³⁵ „Korf“ und „Palmström“ sind Protagonisten im Werk Christian von Morgensterns.

nen Verzweigungen mit im Spiel“ (EH: 116). Der Gebrauch von Anführungszeichen impliziert einen grenzüberschreitenden Monolog durch eine eingeschobene Erzählerin. Über die Kindheitserinnerungen hinaus reflektiert die Autorin über die eigene Richtung des Lebens. Anna sieht ein, dass sowohl Gregor als auch der Großvater wichtige Bestandteile ihrer eigenen Identität bilden und für ihren eigenen Lebensweg als Autorin und bildende Künstlerin entscheidend gewesen sind. Auf die Frage nach dem Sinn und nach ihrer eigenen Identität, muss sie deshalb den Weg über den Onkel und den Großvater machen. Der Großvater verkörpert die guten Erinnerungen, welche die Leistung erbringt, die bösen Erinnerungen auszugleichen. In diesen Erinnerungen findet die Erzählerin damit die nötige Motivation um fortzusetzen. Dementsprechend führt sie eine Wanderung in die Berge neben Olomouc dreißig Jahre zurück auf eine Wanderung mit dem Großvater:

„tief einatmen, gut durchatmen“, hört sie den Großvater, sie geht jetzt so selbstverständlich, als täte sie es täglich, trifft den richtigen Weg, als wäre sie erst gestern denselben Waldweg gegangen. Nur der Großvater fehlt.

Fehlt er wirklich? Hör, dort:

„Es horcht ein Hofhund hinterm Zaun –
(Achtung Hunde!)

Es horcht ein Hofhund hinterm Zaun
zur mitternächtigen Stunde.

Mit glüh'nden Augen steht der Hund
An einem Möbelwagen.“

„Das letzte kannst du weglassen“, erinnere ich sie: „da war kein Möbelwagen.“

„Der Mensch ist fort. Die Nacht ist rund
mit Sternen ausgeschlagen.“

(EH: 118)

Die zeitlichen Ebenen verschmelzen in den Gedanken an den Großvater – Anna vergisst nahezu, dass sie sich nicht im Mähren der Dreißiger Jahre befindet. Zum Bild des Großvaters gehören die Musik und das Rezitieren deutscher Lieder und Literatur. Auffällig ist, dass sich die Ich-Erzählerin Anna mitten im Zitieren des „Nachtlieds“ von Morgenstern unterbricht, um das Zitat zu korrigieren, obwohl der Text korrekt zitiert ist. Damit projiziert sie den Text auf die Erfahrungen in Mähren, was zeigt, dass *die Galgenlieder* hier ihren Platz haben. Die letzte Strophe, mit der die Erzählerin auf das menschenleere Mähren nach der Vertreibung hinweist, ist hier die wichtigste. Hier wechselt die Erzählsituation wieder zu einer Ich-Rede: Vom Gipfel des Berges Kippl aus sieht die Ich-Erzählerin aufs Kirhdach der Pfarrkirche in Olomouc hin – wodurch ein überwältigender Strom von konkreten Fakten über die künstlerische Ausstattung der Kirche, und darüber hinaus zu Gregors Erzählung von Großvaters oder Urgroßvaters Reise nach Rom ausgelöst wird. Der Kreis von Assoziationen schließt sich mit der Vor-

geschichte der Faszination des Onkels sowie derjenigen seiner Nichte von Kirchen, die Anna von der Kindheit an mit sich getragen hat und die dadurch Teil ihrer Identität geworden ist. Die Ausführung über die Kirche ist ein Beispiel dafür, wie die Erinnerungen assoziativ zustande kommen: Ein Fragment eines Bildes löst ein anderes Bild aus. Die Harmonie beim Wandern mit dem Großvater erinnert an die Flucht vom Schreiben und hin zur Aussicht vom Wohnwagen aus – hier sind aber auch, ohne genauere Kenntlichmachung, Bruchstücke von Erinnerungen an den Garten einbezogen:

[...] Die Petersinsel, gerade unsichtbar, liegt dreihundert Meter tiefer, direkt unter meiner Roulotte, J.-J. Rousseaus Insel.
Meine Brille, wo ist meine
Auf deiner Nase! (EH: 103)

Die Erzählerin ist zugleich in der Schweiz und nicht in der Schweiz. Die abrupte Suche nach der Brille ist eine Rekonstruktion der Gartenszene, als die Großmutter vergeblich ihre Brille sucht und die Tante erwidert, sie sei auf ihrer Nase. Der Genuss der schweizerischen Landschaft wird nur durch ein Hinterfragen der Arbeit unterbrochen: „’Alles eitel und Haschen nach Wind, schreiben, arbeiten, und geschieht nichts Neues unter der Sonne’, hör ich höhnen“. Dazu taucht Gregors Stimme wiederholt auf: „Werdet um Gottes willen keine Künstler!“ Die Stimmung nimmt eine rätselhafte Richtung, indem die Erzählerin sowohl Gregor als auch den Großvater ermahnend vor sich hört, der zugleich Bibelsprüche als auch Goethes *Faust* zitiert: „Uns ist ‚ganz kannibalisch wohl, als wie fünfhundert Säuen’“ (EH: 104). Gregor warnt die Erzählerin davor, sich auf die Vergangenheit einzulassen, während der Großvater, in dem er *Faust* rezitiert, sie dazu ermahnt, sich an die Arbeit hinzugeben – wobei er in seiner Kritik an der Vergangenheit seine Verachtung gegen das deutsche Regime expliziert. Die verschiedenen Stimmen überlagern sich und lassen die Ich-Erzählerin in einem Zustand des Dazwischenseins, worauf sie sich wieder in einem eingeschobenen imaginären Bild befindet, in dem sie im mährischen Garten mit dem Großvater die Rosen schneidet – also wählt sie einen einfachen Ausweg aus den Träumen, in dem sie sich von einer angenehmen Erinnerung in die Arbeit hineinbringen lässt.

Sich versteckend zwischen den Stauden, nimmt die Handlung wieder eine abrupte Wendung, dieses Mal zum Versteck im Badezimmer, während die Russen das Haus in Besitz nehmen. Die Mutter gibt Anna Ohrfeigen, weil sie sich die Haare geschnitten hat und lange weg bleibt. Anna ist ihrerseits erleichtert, weil sie mit dem männlichen Haarschnitt eine Vergewaltigung vermeidet. Darüber hinaus bewegt sich die Sichtweise zu weiterem Spaziergang

mit dem Großvater – das Bild vom Versteck vor den Russen führt zum mechanischen Übergang durch den Druck auf die ESCAPE-Taste: „Heute geh ich den großen Bäumen nach, die in einiger Entfernung vom Waldrand in den Juraweiden stehn oder den Waldrandbilden, suche im Schatten unter den weitausschwingenden Ästen nach Schwämmen, Reizkern unter und um die Kiefern, Fichten oder Tannen“ (EH: 108). Das mährische Deutsch, das die Ich-Erzählerin aufs Papier überträgt,¹³⁶ verknüpft das harmonische und vertraute Gefühl der Heimat mit der Ruhe und der Geborgenheit in der Natur, von dem (imaginierten) Großvater begleitet, der Lupinen entlang dem Waldrand aussät. Die Zitate aus *Faust*, die dem Großvater in den Mund gelegt werden, sind ein ironischer Protest gegen die Kriege der Welt – zum Beispiel in der Türkei, und dem Niedergang des Osmanischen Reiches zu Goethes Zeit. Das friedliche Rezitieren bei der Gartenarbeit ist damit als ein notwendiger Kontrast zum Thema Pedrettis zu verstehen. So entsteht das poetologische Programm in dem subtilen Schnittpunkt zwischen den zeitlichen und räumlichen Ebenen, worin das Erzählen oft abläuft.

7.7.3 Engste Heimat?

Der Garten vor dem Haus in Sternberg ist der Ort, wo die Erzählerin eine Geborgenheit fühlt, da er abseits von den Kriegsgeschehnissen liegt und gute Erinnerungen bietet. Die Treppentufen vom Haus zum Garten hinunter bilden auch (metaphorisch) den Ausgangspunkt für eine Reise in die Fremde, und obgleich das Elternhaus die Funktion eines Kindergartens erfüllt, und die Ich-Erzählerin das Haus auf der zweiten Reise zuerst lieber vermeidet, begibt sie sich trotzdem auf eine tastende Wanderung in den Garten. Die Treppentufen vom Haus aus und in den Garten hinunter versinnbildlichen die Stufen des Erinnerns: „Eine Stufe, die zweite Stufe, drei, vier, fünf Stufen. Langsam, vorsichtig, eine nach der andern hinunter in die Erinnerung“ (EH: 140). Vorsichtig, tastend lässt sich die Erzählerin, Schritt um Schritt, auf die dunkle Vergangenheit ein. Der Garten ist jetzt verändert, die Erzählerin bewegt sich darin, um ihn wieder kennen zu lernen. Nur Bruchstücke vergangener Erfahrungen unterbrechen ihre Arbeit. Die Bruchstücke sind aber fragil und die Aussicht schlecht, denn: „Den Hintergrund, die Grenze gegen die Teichwiese und den Teich, bildet eine dichte Fichtenhecke“ (EH: 141).

¹³⁶ Vgl. Elsbeth Pulver: „Ihre [Erica Pedrettis] Sprache ist gewiss nicht das schweizerische Hochdeutsch; es ist das Deutsch ihrer Kindheit, also eine Sprache im Exil, ja, eine Sprache, die es nicht mehr gibt und die deshalb bis in alle Nuancen des Idiomatischen hinein ihre eigene ist“. In: *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart*: 1974, S. 298f.

Im tastenden „Schlendern“ durch den Garten stellen sich überraschend Bilder ein, welche die Autorin in einem durch Klammern versinnbildlichten Einschub evoziert:

[...] fragil wie Spinnweben, Gespräche hier, ‚Die Angst des Tormanns beim Elfmeter‘ gleich neben der Einfahrt, Ibsensche Szenen im einst von einer jungen romantischen Tante gepflanzten Birkenwäldchen, zerreißen beim genaueren Hinsehn, entziehen sich, wie Casanova und seinesgleichen, hinter den Tannenhügel, in den schattigen, etwas düsteren Durchgang zum Bad. (EH: 141f.)

Die Treppe führt vom Elternhaus hinunter in den überwachsenen Garten, wo die Bilder die Erzählerin überfallen und ihr am Ende im Dunklen abhanden kommen. Der Garten vor dem Elternhaus erweckt ein Durcheinander von Erinnerungen, die schnell im Leeren verschwinden. Anna geht noch ins frühere Elternhaus herein, das inzwischen eine Schule geworden ist, wovon sie später ihrer Tante erzählt. Im Hausinnern zu sein gibt ihr ein gemischtes und dialektisches Gefühl von Zugehörigkeit und Fremdheit: „Befremdend. Als wäre die Zeit stehen geblieben. Mir ist alles am befremdlichsten, fast unheimlich erschienen, was gleichgeblieben ist und zugleich alt, uralte geworden. Die Zeit vergeht nicht zum Schein, die Zeit ist nicht stehen geblieben“ (EH: 176f.). Bis zur Rückkehr ins Haus hat Anna das Gefühl, dass die Zeit stehen geblieben ist; sie ist zurück in den alten Traumata und Erinnerungen, was sich leitmotivisch wiederholt. Während der Reise wird sie aber desillusioniert und zu der Einsicht gelangen, dass das Haus doch nicht mehr ihr Zuhause ist. Als Schulhaus erfüllt ihr Elternhaus eine andere Funktion als früher – das Haus hat, seitdem sie es verließ, eine dynamische Entwicklung durchlaufen, die Zeit ist nicht stehen geblieben. Als sie umkehrt und die „Stiege“ herunterläuft, begutachtet sie die Dinge wie sie sind und weiß dabei, dass sie nicht mehr ins Haus zurückkehren wird. Die mährische Identität, wie die deutsch-mährische Sprache – hier durch das Wort „Stiege“ statt Treppe verkörpert – lässt sie jedoch nicht los. Wo ist aber das Zuhause? Das Misstrauen der tschechischen Bevölkerung, das ihr bei der Einreise begegnet, sowie die folgende gegenseitige Unsicherheit, zeugen einerseits von einer Fremdheit, andererseits von einer Empfindlichkeit der Beiden. Auch ist es der Erzählerin nicht möglich, eine touristische Reise in die alte Heimat zu machen, was deutlich gemacht wird, indem Anna beispielsweise auf der Karlsbrücke in Prag steht und sich von den deutschen Volksliedern, die da gespielt werden, provozieren lässt. Sie weder kann noch möchte sich im alten Heimatland wie eine Touristin fühlen. Sondern: „Ich bin von hier. Ich gehöre hierher, wenn ich irgendwohin gehöre. Obwohl ich nicht hierbleiben möchte“ (EH: 150). Eine klare Antwort auf die Frage nach der Heimat scheint die Erzählerin nicht zu haben, wie sie es in einem Dialog mit sich selbst

zum Ausdruck bringt: „Hast du jetzt *zu Hause* gedacht? Und was hast du *zu Hause*, was hast du *einen andern Ort* genannt?“ (EH: 153). Allmählich kommt sie aber zur Einsicht, dass das mährische Zuhause nicht mehr die *engste Heimat* ist. Trotzdem ist Mähren immer noch das Zuhause, doch niemand spricht davon – wenn, in seltenen Fällen, von Zuhause gesprochen wird, dann ohne Absicht: „Sagt *zu Hause*, ohne es zu merken *zu Hause*, und sie meint nicht *hier*, wo sie wohnt, er meint nicht den Ort, an dem er seit Jahrzehnten lebt“ (EH: 157).

Eine deutlich dialektische Haltung gegenüber der Heimat gibt Anlass für das zeitliche und räumliche Pendeln, welches sich u. a. in Wiederholungen ausdrückt. Sowohl die familiäre und persönliche Ebene als auch die kollektive Ebene sind hier Motivationen für die Narration: Der Protest der Erzählerin richtet sich gegen die Vielzahl von Kriegen, die sich abgespielt haben. Die Bilder vom Krieg gehen in Verbindung mit der Geschichte ihrer Familie ineinander über.¹³⁷ Der Protest bezieht die Intoleranz unter verschiedener ethnischen Gruppen und die Menschenverachtung ein, wofür u.a. der Angriff auf die Zigeuner durch den mährischen Dolmetscher ein Beispiel bildet: „’Ach, die Zigeuner’, klagt der Dolmetscher: ‚eine schreckliche Plage, verlottern, zerstören alles, ruinieren uns die schönsten Häuser‘“ (EH: 135). Ironisch, und mit einem impliziten Bezug auf das ungerechte Schicksal Gregors, stellt Anna fest, dass Karl Marx in der ČSSR nicht hätte existieren können: „In diesem marxistischen Land wäre Marx, als Deutscher vertrieben, als Bürgerlicher kaltgestellt und als Jude verfemt, dreifach verfolgt worden“ (EH: 136). Dementsprechend nimmt dies die Erzählerin zum Anlass, wenn auch nicht vordergründig, das Unrecht zu enthüllen: „Was ist’s, das man getan hat? Eben das man hernach wieder tun wird [...]“ (EH: 190). Denn die Erzählerin ist der Auffassung, dass die Verachtung unter verschiedenen Gruppen von Menschen nicht aufhören wird. Das Ergebnis, nämlich die Kriege, werden nie zu einem Ende kommen.

Im Bezug auf den Schmerz, der die Erinnerungsarbeit hervorbringt, hinterfragt die Ich-Erzählerin den Sinn des Schreibens: worum gibt sie sich überhaupt der schmerzhaften Schreibarbeit hin?¹³⁸ Der Erzählerin „juckt das Fell“, wie es im Text heißt: Sie kann ihre Ängste, den Schmerz und das Unrecht, das ihrer Familie geschehen ist, nicht los werden – deshalb kehrt sie immer wieder, mindestens in den Gedanken, zurück. Auf die Weise tauchen alte Bruchstücke ihrer Erfahrungen spontan in ihrem Bewusstsein auf - z.B. die Anfangsszene

¹³⁷ Die Kriegsberichte aus Jugoslawien riefen die eigenen Kindheitserinnerungen Erica Pedrettis wach, und wurden zum Anlass des Schreibens. Vgl. Šebestová, Irena: *Die Fremde in der Fremde. Zur künstlerischen Identität im Schaffen von Erica Pedretti*. Frankfurt am Main/ Berlin u.a.: Peter Lang, 2008, S. 69.

¹³⁸ Die Frage nach dem Sinn des Schreibens fragt sich Erica Pedretti beispielsweise im Tagebuch *Heute*: „Du setzt oder stellst dich täglich hin und schreibst auf, was du dir denkst oder auch was du nicht denkst, gedankenlos notierst du, wie gedankenlos die Zeit vergeht, während um dich herum, Schreckliches und Schönes geschieht, für so manchen die Welt untergeht. Muß das wirklich sein? Du könntest es sein lassen [...]“ In: Pedretti: 2001, S. 54.

mit den strickenden Frauen. Sie hört beispielsweise abrupt die Großmutter ihre Brille suchen: „Wo ist meine Brille?“ (EH: 158) oder auf den Großvater schimpfen: „Muß du rezitieren, muß du immerfort zitieren?“ (EH: 187). Die sich wiederholenden Bilder zeigen damit, dass die Vergangenheit immer in der Gegenwart präsent ist und auf die Gegenwart einwirkt. Auch nach der sorgfältigen Erinnerungsarbeit und den zwei Reisen kann die Erzählerin die Vergangenheit nicht los lassen. Stattdessen entscheidet sie sich für noch eine Reise: „Juckt mich zum dritten Mal das Fell?“ (EH: 153). Mit der Erinnerungsarbeit wird sie nie fertig, macht stattdessen wiederholte Annäherungsversuche – jedes Mal auf verschiedene Weise. Und was ist das Ergebnis der Wiederholungen?

mit jeder Wiederholung scheint ihr [Anna], und somit auch mir, das Erzählte unwahrscheinlicher zu werden. Ja, es wird deutlich, wenn ich ihren Berichten zuhöre, daß die von Mal zu Mal, je nachdem an wen gerichtet, leicht verändert, je nach der vermeintlichen oder auch tatsächlichen Aufnahmefähigkeit des Adressaten, verkürzt oder ausführlich mitgeteilt werden. Wenn ich diesen Geschichten zuhöre, wird mir schmerzlich bewußt, daß ich nur fragmentarisch sagen kann, wie etwas wirklich war, was ich empfinde. Als erzählte ich Unwahres. (EH: 188)

Die Erzählerin ist am Ende des Erzählten resigniert zu der Einsicht gekommen, dass es eine klare Antwort auf die Frage nach der Vergangenheit nicht gibt. Hier weiß die Ich-Erzählerin offensichtlich genau soviel wie Anna und wir haben deshalb mit einer internen Fokalisierung zu tun. Die Geschichte bleibt fragmentiert – sie in ihrer Vollständigkeit zu erzählen ist unmöglich. Nach der Einsicht, dass die Bilder sich von Mal zu Mal verändern, hinterfragt sie den Wahrheitsgehalt der eigenen Erinnerungsarbeit. Offensichtlich sind die erinnerten Bilder von der aktuellen Gefühlslage der Erzählerin bedingt. Und sowohl willkürliche als auch unwillkürliche Bilder tauchen auf, die von der Ich-Erzählerin in ihrem subjektiven Realismus rekonstruiert werden. Die Fragmente werden dadurch Teile der Gesamtheit, Teile des Dazwischens. Wichtig ist hier nicht der Wahrheitsgehalt der Bilder, sondern die Subjektivität der Erzählerin. Der Text spiegelt eine Positionierung der Erzählerin im Dazwischen, worin sie Spielraum findet: Sie befindet sich nie vollständig am einen oder anderen Ort. Darin kommt ihre hybride Identität zum Ausdruck.

7.8 Zusammenfassung

Die Beschäftigung mit der Kindheit ist von einer deutlichen Dialektik geprägt: Die Erzählerin ist zwischen dem Wunsch zu erinnern und dem gleich starken Wunsch zu vergessen positioniert. Das Ergebnis sind sowohl willkürliche als auch unwillkürliche Erinnerungen: Die Bilder erscheinen auf abrupte und subtile Weise – die Bruchstückhaftigkeit verstärkt die Authentizität der Erinnerungsarbeit. Darin gibt es Raum sowohl für die grauenvollen Geschichten von der Vertreibung als auch für die banalen Alltagsgeschichten und die schönen Geschichten. In diesem Sammelsurium sind Vergangenheit und Gegenwart, Imagination und Wirklichkeit nicht mehr trennbar, sondern sie verschmelzen zu einem Ganzen, welches den Text ausmacht. Daraus werden aber wichtige Geschichten beleuchtet, u.a. die Antwort auf die Frage nach dem Onkel.

Erica Pedretti sieht in Bildern und die Bilder werden wiederum aufs Papier gebracht. Das Ende des Buches enthält eine Abbildung einer Karte von Mähren, mit tschechischen Ortsnamen. Die deutschen Namen hat die Autorin mit einem Bleistift hinzugefügt. Ihr Mähren ist immer noch dasjenige vor dem Krieg, als die Orte deutsche Namen hatten. So wird die Erinnerung festgehalten und kann überprüft werden. Jedoch ergibt sich die Erzählerin am Ende immer noch nicht der Sprache, denn letztendlich entsteht sie, dass in der Familie nicht von den Erinnerungen gesprochen wird: Gregor ist kein Thema mehr, auch nicht nach den Reisen und dem Konzipieren der „Tatbestände“. Dementsprechend geschehen abrupte Tempus- und Ortswechsel und abrupte Wechsel der Erzählerpositionen:

Weggetaucht in einem Traum, eine ungute, aggressive Stimmung. Von einer mütterlichen Gouvernante beschimpft oder von einer besserwisserischen Mutter belehrt, daß es so nicht weitergeht: Um zu erreichen, was du vorhast, müßtest du dich ganz anders verhalten, anders vorgehen, gescheiter und zusammenhängender reden oder schreiben. Doch ich bocke, widerspenstig beharre ich auf meiner Meinung, werde auf meine Weise weiterschwimmen. (EH: 147)

Anna schwimmt weiter, unschlüssig und auf ihre Weise, während sie sich Zeit lässt, eine Pause macht, um darüber hinaus sich dem Unbekannten und Schmerzhaften hinzugeben. Anders zu schreiben gelingt ihr nicht. Die Erinnerungen können weder erzählt werden so wie sie waren, noch können sie auf eine zusammenhängende Weise ausgedrückt werden, aber für die Erzählerin ergibt sich deren Sinn gerade in ihrer Bruchstückhaftigkeit. Durch die Vorgehens-

weise, ohne bestimmtes Ziel zu schreiben, stößt sie immer auf etwas Unbekanntes, das sie auf ihrer Reise weiter führt.

8. Zusammenfassung

Michaela Holdenried zufolge besteht das gemeinsame Charakteristikum des autobiographischen Schreibens seit den Siebziger Jahren darin, dass „Authentizität und Subjektivierung von Erfahrung in einen gesteigerten Kult persönlicher ‚Betroffenheit‘ münden“.¹³⁹ Im Bezug auf die formale Ebene der autobiographischen Literatur betonen die Theorien in den Siebziger Jahren die „narrative Wahrheit“¹⁴⁰, worin Selbstreflexivität und Identitätssuche zentrale Elemente sind. Zweifellos schreibt sich Pedretti mit ihrem ersten Buch *Harmloses bitte* in diese Tendenz ein, zu der auch das Spiel mit der fiktionalen Gestaltung der Texte gehört, wenn gleich schon hier, wie auch im Roman *Engste Heimat* von 1995, eine deutliche Distanz zum persönlichen Betroffenheitskult des autobiographischen Schreibens der Siebziger Jahre (Bernward Vesper, Fritz Zorn) oder deren Nachfolgern zu beobachten ist. Im Sinne des autobiographischen Verständnisses stimmen zwar die biographischen Daten der Autorin mit derjenigen ihrer Protagonistin Anna (und der Ich-Erzählerin) überein. Auch gibt es gewisse Übereinstimmungen zwischen Pedrettis Familie und den Protagonisten, beispielsweise ihrem Onkel Kurt Gröger und Annas Onkel Gregor, obgleich die Protagonisten fiktive Namen bekommen haben. Der Unterschied liegt jedoch in der äußerst selbstreflexiv-kritischen Haltung dem eigenen Schreiben gegenüber, welche zugleich das Autobiographische unterläuft und Lejeunes autobiographische Pakt ebenso wie den Wahrheitsgehalt der Erinnerung in Frage stellt. Ziel der vorliegenden Arbeit war zu untersuchen, wie sich Pedretti narrativ mit der eigenen Vergangenheit auseinandersetzt.

Das Opus Pedrettis ist von der Suche nach der Vergangenheit, nach den Wurzeln und nach einer Konstituierung des Ichs bestimmt – diese drei Konzepte gehen ineinander über: Eine Ich-Findung ist von Erinnerungen und einer Abklärung der verschwiegenen Geschichte der Familie bedingt. Auf dieser Suche wird eine Neu-Interpretation sowohl der großen historischen Ereignisse vorgenommen als auch die individuelle Vergangenheit neu beleuchtet und das Ganze von einer leisen, tastenden Stimme erzählt. Die mehr oder weniger fetztenhaften subjektiven Erinnerungen beleuchten eine Randstelle, die den kollektiven historischen Kontext mit der Vertreibung der Deutschen aus den Ostgebieten nach dem Zweiten Weltkrieg auf authentische Weise widerspiegelt. Es ist aber die individuelle Lebenserfahrung Pedrettis, die hier im Vordergrund steht. Die Erfahrungen Pedrettis als Migrantin hat sie in eine kulturelle Doppelbindung geführt: Sie bewegt sich im Schnittpunkt zwischen einer schweizerischen und

¹³⁹ Holdenried, Michaela: 2000, S. 251.

¹⁴⁰ Ebenda, S. 59.

einer mährischen Identität, was Horvat den „dritten Raum“ nennt. Der Grenzgang zwischen Mähren und der Schweiz, der brutalen Vergangenheit und der Geborgenheit der Gegenwart, mündet zunächst in eine Sprachlosigkeit, die sie hindert, die Erinnerung aufs Papier zu bringen, worum sie aber schließlich nicht herumkommt. Offensichtlich ist aber der Wille zum Nicht-Schreiben ebenso groß wie der Wille zum Schreiben. Die erinnerten Bilder erweisen sich als höchst bruchstückhaft und werden besonders in *Harmloses, bitte* im Stil des *Stream of consciousness* mit vielen Lücken konzipiert. Die Sprachlosigkeit widerspiegelt einen Mangel an Vertrauen in die Sprache, zugleich ist es aber gerade die tastende Sprache, die den Stoff in assoziativer Weise hervor zu ziehen vermag. Die poetische Sprache, die daraus entsteht, bildet somit Pedrettis ästhetische Konzept: „Es ist diese Sicherheit, Selbstsicherheit, die mir oft sogar autoritär erscheint, gerade das, was ich mit meinen Texten aufbrechen will. Ich will nicht darüber belehren, was einer merken soll. Ich meine die genaue Sprache, nicht Sprachgewalt“.¹⁴¹ Dadurch bezieht die Autorin auch den Leser bei der Konstruktion der Geschichten ein. Die Bruchstückhaftigkeit widerspiegelt das fragile Gedächtnis der Autorin, als sie auf die eigene Kindheit zurückzugreifen versucht. Deshalb gehören die Bruchstückhaftigkeit und die Sprachlosigkeit ebenso sehr zum Text wie die Erinnerungen selber.

Es gelingt Pedretti in *Harmloses, bitte* weniger gut, die wach gerufenen fragmentierten Bilder auf eine zusammenhängende Weise darzustellen, als in *Engste Heimat*, das fünfundzwanzig Jahre später veröffentlicht wurde. Sie bringt das in einem Beitrag in der Zeitschrift *Wespennest* zum Ausdruck: „Einmal, vor sechsundzwanzig Jahren, glaubte ich, nur die äußerste Verfremdung sei imstande, Erlebnisse wahr wiederzugeben [...]“.¹⁴² Mit der Veröffentlichung von *Engste Heimat* ist die Autorin zu einer anderen Einsicht gekommen: „Ob zu Recht oder Unrecht, heute, mit größer Distanz zu den Dramen als damals, möchte ich sie nicht mehr verschweigen und traue dem Erzählen etwas mehr zu (wenn auch nicht unbedingt im Sinne von ‚Es wird wieder erzählt‘)“.¹⁴³ Offensichtlich hat die zeitliche Distanz eine Einwirkung auf die Fähigkeit zur Narration. Statt wie im Erstling hauptsächlich im Stil des Inneren Monologs zu erzählen, bewirkt der Einsatz der Protagonistin Anna im letzten Buch eine größere Distanz zu den Geschichten, was offensichtlich ein vollständigeres Schreiben ermöglicht. So wird der Handlungsverlauf kontrollierbarer und weniger abrupt. Die Sprache Pedrettis wird von Elisabeth Pulver nicht als Schweizer-Deutsch, und nicht als Bundesdeutsch, sondern als mährisch beschrieben, eine „Sprache im Exil“ – was sowohl in der Mündlichkeit der Zitate als auch in

¹⁴¹ Franchini, Patrizia N. u. a. (Hrsg.): 1984, S. 107.

¹⁴² Erica Pedretti: „SchauenSchreiben“. In: *Wespennest*, nr. 106, Wien: Wespennest Zeitschrift & Edition, 1997.

¹⁴³ Ebenda.

der Verwendung des Scharfesess deutlich wird.¹⁴⁴ Pedretti hat offenbar ihr mährisches Deutsch behalten, was die Wirkung einer auffälligen Vertrautheit und Zugehörigkeit zu Mähren gibt. Die eigene Erinnerung ergänzt sie in *Engste Heimat* mit den Briefen Jacqueline's sowie Gesprächen mit der Tante und der Großmutter. Diese Zeitzeugen vervollständigen damit die eigene fragile Erinnerung der Erzählerin. Weiterhin kann die Bearbeitung fünfundzwanzig und fünfzig Jahre nach der Vertreibung als ein Gegenbeweis gegen „rasche Reaktionen auf aktuelles Geschehen“ gelten, welches beispielsweise bei der Wendeliteratur der Fall ist.¹⁴⁵ Dennoch sind die beiden Büchern von der Angst vor den Erinnerungen geprägt.

Mittels Grenzüberschreitungen und Bewegung zwischen unterschiedlichen räumlichen und zeitlichen Ebenen und in deren Alterität, gelingt es der Autorin die Erinnerungen wachzurufen. In *Harmloses, bitte* entspricht der Kontrast zwischen Harmonie und Dissonanz der Grenze zwischen der Schweiz und Mähren, in *Engste Heimat* überschreitet die Erzählerin Grenzen zwischen mehreren Zeit- und Ortebenen. Wichtig ist die Dynamik des Erzählverfahrens – eine statische Suche würde nicht zur weiteren Einsicht führen, sondern die Bilder kommen in einem Hinundhergerissensein zum Vorschein. Der metanarrative Ort, in den die Erzählerin flüchtet, bildet darin einen Raum für Selbstreflexivität. Die Konfrontation mit dem Fremden, der „engsten“ Heimat, erweckt teils verdrängte Erinnerungen sowie Informationen, die der Erzählerin zuvor verschwiegen wurden, und die brutale Wahrheit wird allmählich enthüllt. Das Schweigen der Familie ist ein Grund für das Nicht-Wissen und die Unsicherheit der Erzählerin. Dass sie zu Missverständnissen und tragischen Ergebnissen, hier zwischen Deutschsprachigen und Tschechen, führen konnten, wird dabei deutlich.

Eine Konstituierung des Ichs durch die Sprache bezieht darüber hinaus die Wurzeln von Erica Pedrettis Werdegang zur Autorin und bildenden Künstlerin ein, worüber sie sich in *Engste Heimat* Reflexionen macht: Der Großvater und Gregor haben sie visuell erzogen, und das großväterliche und mütterliche Erbe und dessen Bedeutung für den künstlerischen Lebensweg der Autorin verflochten sich auf subtile Weise mit der Geschichte von der Vertreibung. Damit wird wiederum das Interesse für ihren eigenen Lebensweg als auch die Motivation für die Erinnerungsarbeit begründet, jedoch nicht ohne Probleme: Aus der eigenen Angst und Sprachlosigkeit heraus entstehen Fragen nach dem Sinn des Erzählens. Darauf findet Pedretti keine gute Antwort. Das Visuelle ist aber auf mehreren Ebenen zentral: Durch das Schauen ist die Erzählerin in der Lage, die Erinnerungen wach zu rufen. Deshalb begibt sie

¹⁴⁴ Pulver, Elsbeth: „Widerpart der Nostalgie. Zum Werk von Erica Pedretti“. In: *Schweizer Monatshefte*, Heft 3, 1974, S. 214-217, hier S. 214.

¹⁴⁵ Pulver, Elsbeth: 1995, S. 33.

sich auf Reisen in die Heimat. Die Reisen sowie das Hinundhergerissensein versinnbildlichen die Positionierung der Erzählerin im Schwellenort: Aus dem Oszillieren ihrer Identität zwischen Mähren und der Schweiz und von ihren wechselnden Positionen her ist die hybride Identität der Erzählerin zu ersehen.

So bleibt die Frage nach dem Ergebnis der narrativen Erinnerungsarbeit: Durch die Narration ist die Erzählerin ihren eigenen Wurzeln näher gekommen. Viele assoziativ zustande kommende Erinnerungen wurden auf das Papier gebracht und einige Geschichten, die in den beiden Büchern erzählt werden, haben erst in *Engste Heimat* deutliche Konturen erhalten. Trotzdem sind die Erinnerungen an die Heimat immer noch zu grauenvoll, um davon zu sprechen und die Geschichte vom Onkel wird immer noch, auch nachdem die „Wahrheit“ ans Licht gekommen ist, verschwiegen. Die beiden Bücher enden mit einer stillen Resignation. Damit begründet die Ich-Erzählerin auch das Schweigen der Eltern und die daraus folgende eingeschränkte und einschränkende Welt innerhalb der Gartenmauer. Die Erzählerin scheint am Ende von *Harmloses, bitte* nicht weniger unsicher und tastend als am Anfang des BÜchleins, aber sie akzeptiert, dass die Erinnerungen nicht als Ganzes rekonstruierbar sind. Die Einsicht, dass die Geschichte nur stückweise evozierbar ist, erreicht sie noch einmal am Ende von *Engste Heimat*. Die Leerstellen haben wichtige Funktionen im Text, und mit ihnen wird zugleich ein Spiel mit den Denkgewohnheiten des Lesers in Gang gesetzt. Die vielen Bilder und die Leerstellen machen aber zusammen ein Ganzes aus: Die Suche nach der verlorenen Vergangenheit, welche die Ich-Erzählerin durch das Schreiben zwischen zwei Welten durchführt, mündet in einen ästhetischen Flickenteppich von Erinnerungen und dazugehöriger Selbstreflexivität, von Geschichten und poetischen Fragmenten.

Samandrag

Erica Pedretti kom som femtenåring til Sveits, då ho som del av den tyskspråklege minoriteten i Mähren vart fordriven frå den tsjekkiske fødestaden og heimbyen Sternberg av dei tsjekkiske myndigheitene. Tsjekkarane, som var blitt fråtekne store geografiske områder av Nazi-Tyskland, ville ikkje vite av den tyskspråklege minoriteten etter at dei fekk tilbake landområda etter at andre verdskrig tok slutt i 1945. 25 år seinare gir Pedretti ut debutverket sitt, *Harmloses, bitte* (1970). Forfattaren tar her oppgjær med bardomsminna. Problemstillinga mi rettar seg mot måten Pedretti ved hjelp av narrative midlar hentar fram minna, og slik skriv seg inn i den postmoderne sjølvbiografiske litteraturen, som er kjenneteikna av ei blanding av rein fiksjon og sjølvbiografisk fakta, og som ofte omhandlar ein søken etter eigen identitet. Eit viktig spørsmål som vert tatt opp er korleis forfattaren posisjonerer seg i dei to bøkene *Harmloses, bitte* og *Engste Heimat* (1995). Tesen min er at i dei to bøkene kjem minna fram og ein identitet konstituerer seg *i* og *ved hjelp av* skriveprosessen. Temaet i debutboka er krig, redsel og samtidig ein lengsel etter det trygge, det harmlause. Minner, som forteljaren prøvar å setje ord på, utgjør dei i alt tretti små mosaikkbileta i boka, som erstattar ein story og som er fragment av sine eigne historier. Bileta avspeglar både fragmenterte erindringar og mangelen på erindringar. Dei avspeglar på poetisk vis måten forfattaren tilnærmar seg det fortrengte, korleis minnene gjennom skriveprosessen på assosiativ måte kjem til syne og korleis identiteten til forfattaren tek form gjennom narrasjon. Bøkene syner ei pessimistisk historieforståing; haldninga er at krigane vil halde fram med å gjenta seg. Ei heller slår det harmlause rot i forteljinga, derimot vert det overskugga av det mørke, diffuse og usikre i minna, som forfattaren vekselvis prøver å hente fram og å fortrengje. Resultatet av dette syner seg i kontrastane, avspegla i det trygge og i det farlege livet, i henholdsvis dagens Sveits og gårsdagens Tsjekkoslovakia. Etter enda eit kvart århundre kjem boka *Engste Heimat* (1970) ut. Dette verket tek for seg ein meir aktiv søken etter røtene – og då særleg etter Gregor, som er onkel og helten til hovudpersonen Anna, som forsvann frå heimstaden då krigen braut ut. Gjennom (imaginære) reiser, og i søket etter minna, onkelen og sin eigen identitet, posisjonerer Anna seg i grenseland mellom notid og fortid. I kontrastane og i grenseoverskridingane vert ho svar skuldig på spørsmålet om kvifor ho på ny vel å overskride grensene til det framande og smertefulle. Svaret finn ho i kontrastane; ved å vende tilbake til det lyse og det trygge når det framande vert for smertefullt, og slik å osillere mellom dei to polane, finn ho svar på spørsmåla ho har stilt sidan krigen infiltrerte livet hennar som 9-åring.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Erica Pedretti: „Catch as Katz can“. In: (Hg.) Geyer-Ryan, Helga: *Was geschah nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte?* Acht Hörspiele von Elfriede Jelinek, Ursula Krechel, Friederike Mayröcker, Inge Müller, Erica Pedretti, Ruth Rehmann und Gabriele Wohmann. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, dtv, 1982, S. 132-144.

Erica Pedretti: *Harmloses, bitte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

Erica Pedretti: *Heiliger Sebastian*. In: *Harmloses, bitte und zwei Romane*. Frankfurt Main: Suhrkamp, 1996. Erste Auflage im Suhrkamp Verlag 1973.

Erica Pedretti: *Die Zertrümmerung von dem Kind Karl und anderen Personen. Veränderung*. In: *Harmloses, bitte und zwei Romane*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. Erste Auflage 1977 im Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, unter dem Titel *Veränderung*.

Erica Pedretti: *Sonnenaufgänge Sonnenuntergänge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

Erica Pedretti: *Valerie oder das unerzogene Auge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

Erica Pedretti: *mal laut und falsch singen*. Düsseldorf: Verlag Eremiten-Presse, 1986.

Erica Pedretti: „Wie schreibe ich?“. In: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1988*. Darmstadt: Luchterhand Literaturverlag, 1989, S. 90-97.

Erica Pedretti: *Engste Heimat*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

Erica Pedretti: „SchauenSchreiben“. In: *Wespennest*, nr. 106, Wien 1997, S. 6-10.

Erica Pedretti: *Kuckuckskind oder Was ich ihr unbedingt sagen wollte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

Erica Pedretti: „So war es. So war es nicht. Ein Entwurf“. In: *drehpunkt. Die Schweizer Literaturzeitschrift*. Nr. 108, November 2000, S. 7-11.

Erica Pedretti: *Heute. Ein Tagebuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

Frisch, Max: *Stiller*. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1954.

Robert Musil: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. Hamburg: Rowolt Taschenbuch Verlag, 2003 (1. Aufl. erschien 1906).

Theodor Storm: *Der Schimmelreiter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001 (1. Auflage 1888).

Sekundärliteratur zu Erica Pedretti

Bloch, Peter André (Hrsg., in Zusammenarbeit mit einer studentischen Arbeitsgruppe aus der Universität Basel): *Gegenwartsliteratur. Mittel und Bedingungen ihrer Produktion. Eine Dokumentation. Über die literarisch-technischen und verlegerisch-ökonomischen Voraussetzungen schriftstellerischer Arbeit*. Bern/ München: Francke Verlag, 1975.

Franchini, Patrizia N./ Kappeler, Suzanne/ Temperli, Silvio u. a. (Hrsg.): Irmtraud Morgner. *Die Hexe im Landhaus. Gespräch in Solothurn. Mit einem Beitrag von Erica Pedretti*. München: Raureif Verlag, 1984.

Glajar, Valentina: „ ‚Die wunde Naht der Grenze‘. Czechs and Germans in Libuše Moníková's *Treibeis* and *Verklärte Nacht* and Erica Pedretti's *Engste Heimat*“. In: Brigid Haines/ Lyn Marven: German Monitor No. 62. *Libuše Moníková in memoriam*. Amsterdam/ New York: Rodopi Verlag, 2005.

Glajar, Valentina: „Narrating History and Subjectivity: *Vergangenheitsbewältigung* in Pedretti's *Engste Heimat* (1995)“. In: Glajar, Valentina: *The German Legacy in East Central Europe. As recorded in Recent German-Language Literature*. New York: Camden House, 2004, S. 72-114.

Hamilton, Anne: „Das feine Geflecht der Erinnerungen. Erica Pedrettis Roman *Engste Heimat*“. In: *Frankfurter Rundschau*, 10.06.1995.

Horvat, Vesna Kondrič: „Der ‚dritte Raum‘ in Erica Pedrettis Roman *Engste Heimat*“. In: *Primerjalna Književnost*. Ljubljana: Universität Maribor, 30.02.2007.

Horvat, Vesna Kondrič: *Der eigenen Utopie nachspüren. Zur Prosa der deutschsprachigen Autorinnen in der Schweiz zwischen 1970 und 1990, dargestellt am Werk Gertrud Leuteneggers und Hanna Johansens*. Bern: Peter Lang, 2002.

Horvat, Vesna Kondrič: „Schreiben – Ort der Sicherung in einer von Fragen und Zweifeln durchdrungenen Zeit. Zu Erica Pedretti“. In: (Hrsg.): Marek Hałub/ Dariusz Komorowski/ Ulrich Stadler: *Die Schweiz ist nicht die Schweiz. Studien zur kulturellen Identität einer Nation*. Wrocław: Acta Universitatis Wratislaviensis No 2658, 2004, S. 125-137.

Hug, Heinz: „*Engste Heimat* von Erica Pedretti. Den Frieden überleben“. In: *Wochenzeitung*, 04.08.1995.

Langer, Norbert: „Phantomschmerzen“. In: *Sudetenland* 26, 1985, S. 13-20.

Moser, Samuel: „Die Toten sterben aus. Erica Pedretti: *Engste Heimat*“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 03.03.1995.

Pulver, Elsbeth: „Widerpart der Nostalgie. *Zum Werk von Erica Pedretti*“. In: *Schweizer Monatshefte*, Heft 3 (1974), S. 214-217.

Pulver, Elsbeth: „Als es noch Grenzen gab: Zur Literatur der deutschen Schweiz seit 1970“. In: (Hg.) Robert Acker/ Marianne Burkhard: *Blick auf die Schweiz. Zur Frage der Eigenständigkeit der Schweizer Literatur seit 1970*. Amsterdam: Rodopi, 1987, S. 1-42.

Pulver Elsbeth: „Das ‚allervornehmste Werkstück Gottes‘. *Engste Heimat*, das Opus magnum von Erica Pedretti“. In: *Schweizer Monatshefte*, Heft 6 (1995), S. 33-36.

Pulver, Elsbeth: „Die deutschsprachige Literatur der Schweiz seit 1945“. In: (Hg.) Manfred Gsteiger: *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz*. München: Kindler, 1974.

Sandberg, Beatrice: „Erinnerung und Gegenwart. Erica Pedrettis autobiographisches Schreiben im Spannungsfeld von verlassener und verfügbarer Heimat“. In: *Partir de Suisse, revenir en Suisse. Von der Schweiz weg, in die Schweiz zurück*. Textes réunis par Gonçalo Vilas-Boas. Presses universitaires de Strasbourg: Strasbourg, 2003, S. 171-185

Schafroth, Heinz F.: „Wie schreit man? Heinz F. Schafroth über Erica Pedrettis Roman ‚Heiliger Sebastian‘“. In: *Die Weltwoche*, 12.12.1973.

Scherer, Gabriela: „Erica Pedrettis Prosa – deutschsprachige mährische und/oder deutschsprachige Schweizer Literatur“. In: Univerzita Palackého (Hrsg.): *Mährische deutschsprachige Literatur. Eine Bestandaufnahme*. Beiträge der internationalen Konferenz Olmütz 25.-28.04.1999. Olmütz: Univerzitni nakladatelstvi, 1999, S. 215-222.

Šebestová, Irena: „Heimatverlust – Heimatgewinn: Das Hauptthema der Schweizer Schriftstellerin Erica Pedretti“. In: Edward Białek/ Jacek Rzeszutnik (Hrsg.): *Briefe in die europäische Gegenwart. Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur. Festschrift für Herbert Rosendorfer zum 70. Geburtstag*. Wrocław 2004, S. 279-289.

Šebestová, Irena: *Die Fremde in der Fremde. Zur künstlerischen Identität im Schaffen von Erica Pedretti*. Frankfurt am Main/ Berlin u.a.: Peter Lang, 2008.

Serke, Jürgen: *Frauen Schreiben. Ein neues Kapitel deutschsprachiger Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982, S. 265-281.

Topol'ská, Lucy: „Erica Pedretti und ihr Roman vom Erinnern und Vergessen“. In: (Hrsg.) Lucy Topol'ská/ Ludvík Václavek: *Beiträge zur deutschsprachigen Literatur in Tschechien. Bd. 3. Beiträge zur mährischen deutschsprachigen Literatur*. Olmütz: Universität Palackého, 2000, S. 207-211.

Václavek, Ludvík E.: „Vorrede“. In: (Hrsg.) Univerzita Palackého: *Mährische deutschsprachige Literatur. Eine Bestandaufnahme*. Beiträge der internationalen Konferenz Olmütz, 25.-28.4.1999. Olmütz: Univerzitni nakladatelstvi, 1999.

Václavek, Ludvík: „Mährens deutschsprachige Literatur im 19. und 20. Jahrhundert“. In: Lucy Topol'ská/ Ludvík Václavek: *Beiträge zur deutschsprachigen Literatur in Tschechien*. Olmütz: Universität Palackého, 2000, S. 69-86.

Von Matt, Beatrice: *Frauen schreiben die Schweiz. Aus der Literaturgeschichte der Gegenwart*. Frauenfeld: Huber, 1998.

Zeltner, Gerda: *Das Ich ohne Gewähr. Gegenwartsautoren aus der Schweiz*. Zürich/ Frankfurt: Suhrkamp, 1980.

Sekundärliteratur zu Narrativität und autobiographischem Schreiben

Aichinger, Ingrid: „Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk“. In: (Hg.) Niggel, Günter: *Die Autobiographie: Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: WBG, 1989, S. 170-199.

Assman, Aleida: *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: Verlag C. H. Beck, 2007.

Erl, Astrid/ Gymnich, Marion/ Nünning, Ansgar: „Einleitung: Literatur als Medium der Repräsentation und Konstruktion von Erinnerung und Identität“. In: Erl/ Gymnich/ Nünning (Hrsg.): *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, 2003.

Ette, Ottmar: *Zwischenweltens Schreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos, 2005.

Finck, Almut: *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*. Berlin: Erich Schmidt, 1999.

Genette, Gérard: *Narrative discourse. An Essay in Method*. Ins Englische übersetzt von Jane E. Lewin. New York: Cornell University Press, 1980.

Gömer, Rüdiger: *Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

Holdenried, Michaela: *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam, 2000.

Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994 (Originalausgabe 1974).

Martinez, Matias/ Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C. H. Beck, 2007.

Misch, Georg: *Geschichte der Autobiographie. Erster Band. Das Altertum. Erste Hälfte. Dritte stark vermehrte Auflage*. Bern: Francke Verlag, 1949 (1. Auflage 1907).

Neumann, Birgit: *Erinnerung – Identität - Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory“*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2005.

Neumann, Birgit: „Literatur, Erinnerung, Identität“. In: Astrid Erll/ Ansgar Nünning (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft*. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2005, S. 149-178.

Nünning, Ansgar: “ ‘Memory’s Truth’ and ‘Memory’s fragile power’. Rahmen und Grenzen der individuellen und kulturellen Erinnerung“. In: (Hrsg.) Christof Parry/ Edgar Platen: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München: Iudicium, 2007, S. 39-60.

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

Sandberg, Beatrice/ Breuer, Ulrich: „Einleitung“. In: Sandberg/ Breuer: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. München: Iudicium, 2006, S. 9-16.

Schönert, Jörg: „Was ist und was leistet Narratologie? Anmerkungen zur Geschichte der Erzählforschung und ihrer Perspektiven“. In: *Literaturkritik.de*. Nr. 4, 2006.

Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*. 3., durchgesehene Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.

Stocker, Peter: „Innerer Monolog“. In: Klaus Weimar u.a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 2. H-O*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 2000, S. 148-149.

Vogt, Jochen: *Einladung zur Literaturwissenschaft*. München: Fink, 2001.

Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographie*. Stuttgart: Metzler, 2005

Wagner-Egelhaaf, Martina: „Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe – Barthes – Özdamar“. In: (Hg.) Ulrich Breuer/ Beatrice Sandberg: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. München: Iudicium, 2006, S. 353-368.

Wehle, Winfried: „Nouveau Roman“. In: Weimar, Klaus (Hrsg.) gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller u. a.: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung der deutschen Literaturgeschichte. Band 2, H-O*. Walter de Gruyter: Berlin/ New York, 2000, S. 723-725.

Zeller, Rosmarie: „Erzähler“. In: Klaus Weimar (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Band 1 A-G*. Berlin/ New York: Walter de Gruyter, 1997, S. 502-505.

Zipfel, Frank: *Fiktion, Fiktionalität, Fiktivität*. Berlin: Schmidt, 2001.

Sekundärliteratur zur Schweizer Literatur

Aeschbacher, Marc: *Tendenzen der schweizerischen Gegenwartsliteratur (1964-1994). Exemplarische Untersuchung zur Frage nach dem Tode der Literatur*. Bern: Peter Lang, 1997.

Aeschbacher, Marc: *Vom Stummsein zur Vielsprachigkeit. Vierzig Jahre Literatur aus der deutschen Schweiz (1958-1998)*. Bern u.a.: Peter Lang, 1998.

Ammann, Egon/ Faes, Eugen: *Literatur aus der Schweiz. Texte und Materialien*. Zürich: Suhrkamp, 1978, S. 494-531.

Müller, Dennis: "Overcoming the Obstacles: Contemporary Swiss-German Writers and their Country". In: Burkhard, Marianne/ Acker, Robert (Hrsg.): *Blick auf die Schweiz. Zur Frage der Eigenständigkeit der Schweizer Literatur seit 1970*. Amsterdam: Rodopi, 1987, S. 43-61.

Sandberg, Beatrice: „Schweizer Literatur – ein Phantom in den Köpfen von Germanisten?“ In: Isabel Hernández/ Ofelia Martí-Peña *Eine Insel im vereinten Europa? Situation und Perspektiven der Literatur der deutschen Schweiz*. Berlin: Weidler, 2006, S. 11-23.

Sorg R. (Hrsg.): *Swiss made*. Berlin 2001; *44 Porträts zeitgenössischer Schweizer Autorinnen und Autoren. Eine literarische Reise durch die kulturell vielfältige Schweiz*. SRG SSR, Idée Suisse: Zürich 2000.

Sośnicka, Dorota: *Den Rhythmus der Zeit einfangen. Erzählexperimente in der Deutschschweizer Gegenwartsliteratur unter besonderer Berücksichtigung der Werke von Otto F. Walter, Gerold Späth und Zsuzsanna Gahse*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.

Weibel, Jürg: „Die Zerstörung der Idylle hat begonnen. Zu neuen Tendenzen in der Schweizer Literatur“. In: *Drehpunkt* Nr. 39, 10. Jahrgang, 1978, S. 29-33.

Aus dem Internet:

Die Bibel: 2Mose 10, 2. <http://www.bibleserver.com/index.php>, 03.03.09.

„Friederike Mayröcker“. In: www.wikipedia.de: 28.03.09.

Paul Klee: *Schöpferische Konfession*, 1919. In: „Paul Klee“. www.wikipedia.de, 13.03.09.

„Pompeji“. <http://de.wikipedia.org/wiki/Pompeji>, 05.04.09.

Pustějovská, Ivana: „Ehre. Neue Freunde in alter Heimat“. *Prager Zeitung*, 18.05.2005.

http://www.pragerzeitung.cz/?c_id=5932

„histoire und discours“. <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/epik/histdisc.htm>, 02.02.2009.

