

Wahrheit und Täuschung

Beiträge zum Werk
Jenny Erpenbecks

Wallstein

Standpunkte zur
Gegenwartsliteratur

Wahrheit und Täuschung
Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks

Poiesis
Standpunkte zur Gegenwartsliteratur
Herausgegeben von Friedhelm Marx
Band 11

Wahrheit und Täuschung

*Beiträge zum Werk
Jenny Erpenbecks*

Herausgegeben von
Friedhelm Marx und Julia Schöll



WALLSTEIN VERLAG

Inhalt

FRIEDHELM MARX · JULIA SCHÖLL Wahrheit und Täuschung. Eine Einleitung	7
JENNY ERPENBECK Über das Erzählen und das Verschweigen. Bamberger Poetik-Vorlesung	15
JULIA SCHÖLL Wörter und Dinge. Jenny Erpenbecks Text- und Objektästhetik	37
ULRIKE VEDDER Lebensläufe: Zeit und Genealogie in Jenny Erpenbecks Literatur	55
GEORG MEIN Ariadnes Faden. Erzählen und Erinnerung im Werk Jenny Erpenbecks	67
CARSTEN GANSEL »Als Kind liebt man, was man kennt« – Kindheit erinnern und erzählen bei Jenny Erpenbeck	79
FRIEDHELM MARX Geschlossene Gesellschaften, offene Texte. Jenny Erpenbecks <i>Geschichte vom alten Kind</i> und <i>Wörterbuch</i>	97
ANDREA BARTL Der Typus des »unangenehmen Kindes« – und seine Variation in Jenny Erpenbecks <i>Geschichte vom alten Kind</i> . . .	III
ANKE S. BIENDARRA Jenny Erpenbecks Romane <i>Heimsuchung</i> (2008) und <i>Aller Tage Abend</i> (2012) als europäische Erinnerungsorte . . .	125

IRIS HERMANN

Heimsuchung in Jenny Erpenbecks

Roman *Aller Tage Abend* 145

AGNES C. MUELLER

»Die jüdische Mutter« in Jenny Erpenbecks Roman

Aller Tage Abend 157

JOHANNES BIRGFELD

Reflexionen über Schuld und Sühne

Jenny Erpenbecks Dramatik – eine Bestandsaufnahme

(mit Blicken auf die Prosa). 169

Die Beiträgerinnen und Beiträger 191

Wahrheit und Täuschung. Eine Einleitung

FRIEDHELM MARX · JULIA SCHÖLL

Der Umgang mit Täuschungen ist für mich immer wieder etwas, das mich zum Schreiben bringt. Die Frage, ob es überhaupt etwas gibt, an dem man Wahrheit erkennt, und die Frage, wie viele Wahrheiten in einem Menschen nebeneinander existieren können, ohne sich zu berühren, ob es also überhaupt so etwas wie *eine* Wahrheit gibt.¹

Was Jenny Erpenbeck 2005 gesprächsweise als Antrieb und Ausgangspunkt ihres Schreibens bezeichnet, zieht sich durch ihr gesamtes literarisches Werk. Es beschreibt und erprobt unseren vollkommen ungesicherten Umgang mit Wahrheit und Täuschung, es beobachtet die vielfältigen Wahrheiten, die jede Lebensgeschichte in sich birgt. Das Spektrum der Täuschungen reicht dabei von individueller Verstellung bis zu den ideologischen Phantasmen des 20. Jahrhunderts. In den Geschichten Jenny Erpenbecks artikuliert sich auf diese Weise ein neues historisches und politisches Bewusstsein: die Aufarbeitung der Katastrophengeschichte(n) des 20. Jahrhunderts, der damit einhergehende Diskurs über Schuld, Macht und Ohnmacht, der kritische Blick auf Familienkonstellationen und Geschlechterverhältnisse, schließlich die Wiederentdeckung einer narrativen Ernsthaftigkeit und Ethik. Seit ihrem Debut *Geschichte vom alten Kind* (1999) ist die 1967 geborene Autorin und Regisseurin zu einer der wichtigsten Stimmen der deutschsprachigen Literaturszene avanciert. Ihr Werk wurde und wird mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, zuletzt u. a. mit dem Joseph-Breitbach-Preis 2013 und dem Hans-Fallada-Preis 2014.

Die *Geschichte vom alten Kind* ist die erste in einer langen Reihe von Täuschungsgeschichten. Das Kind, das nur vermeintlich eines

¹ Johannes Birgfeld, Gespräch mit Jenny Erpenbeck, in: Deutsche Bücher. Forum für Literatur. Autorengespräch – Kritik – Interpretation 35 (2005), S. 177–183, hier S. 183.

ist, erscheint eingangs allein, mit einem leeren Eimer auf nächtlicher Straße stehend, als ein geschichts- und herkunftsloses Wesen. Es durchläuft mit einer ans Masochistische grenzenden Entschlossenheit die Macht- und Ohnmachtsverhältnisse der Schul- und Heim-Sozialisation. Doch das Erzählen seiner Geschichte mündet nicht mit dem Optimismus des Bildungsromans in die Darstellung eines abgeklärten, selbst-bewussten Subjekts. Vielmehr scheint die traumatisierte junge Frau am Ende, bei der Begegnung mit ihrer Mutter, ebenso wenig über sich, ihre Wurzeln und ihre Identität zu wissen wie zu Beginn.² Das Subjekt, so zeigen auch die Erzählungen des Bandes *Tand* (2001), bleibt sich selbst ein Rätsel, es täuscht sich selbst ebenso wie die anderen.

Das Drama *Katzen haben sieben Leben* (2000) schließt daran an, indem es Machtkonstellationen zwischen zwei Frauen in verschiedenen gesellschaftlichen und sozialen Situationen durchspielt, dabei aber noch deutlicher die Frage nach der Schuld in den Fokus rückt – und sie irritierenderweise damit beantwortet, dass es Täter- und Opferposition für austauschbar erklärt. Jenny Erpenbecks Theater-*text Leibesübungen für eine Sünderin* (2003) greift das Problem von Dominanz und Unterwerfung in zwischenmenschlichen Beziehungen wieder auf, inszeniert es in teils grotesk anmutenden Szenen und stellt es in den politischen Kontext des Lebens in der DDR-Diktatur.

Auch der Roman *Wörterbuch* (2004) thematisiert politische Gewaltherrschaft. Er zeichnet die Genese einer lateinamerikanischen Diktatur aus der Sicht eines Kindes nach, das sich am Ende mit der Erkenntnis konfrontiert sieht, dass der geliebte Vater eine entscheidende Rolle innerhalb der totalitären Strukturen seines märchenhaft verklärten Heimatlandes spielte und ein Folterknecht des Regimes war. Dem Subjekt wird auch hier alle Gewissheit seiner selbst entzogen, indem seine familiären Wurzeln radikal gekappt werden. Sein gesamter Identitätsentwurf basierte auf einer Täuschung, und der Text lässt offen, ob es angesichts der schockierenden Wahrheit zu einer Neukonstruktion seines Ichs fähig sein wird.

Der Roman *Heimsuchung* (2008) erzählt Geschichte als Verschränkung von Mikro- und Makrohistorie. Die zentralen deutschen und europäischen Wegmarken der Geschichte des 20. Jahrhunderts werden hier anhand eines Hauses und seiner wechselnden Bewoh-

2 Markus Schwahl beschreibt die *Geschichte vom alten Kind* entsprechend als einen Anti-Entwicklungstext (Markus Schwahl, *Die Ästhetik des Stillstands. Anti-Entwicklungstexte im Literaturunterricht*, Frankfurt a.M. 2010, S. 58-78).

ner, anhand eines Grundstücks und des Sees, an dem es liegt, inszeniert. Die Heimatlosigkeit des modernen Individuums wird hier als »Heimsuchung« erzählt, als individuelle und gemeinschaftliche Enttäuschung, als vergebliche Suche nach einem Ort der Geborgenheit und Zuflucht, in die das zeitgeschichtliche Geschehen jeweils als Katastrophe einbricht.

In der Sammlung ihrer FAZ-Kolumnen *Dinge, die verschwinden* (2009) beobachtet Jenny Erpenbeck, wie Objekte, aber auch historische Orte, Menschen oder gesellschaftliche Gepflogenheiten aus unserem Bewusstsein verschwinden: wie einstmalig geliebte Gegenstände ihr Dasein als Sperrmüll beenden, wie Freunde verloren gehen, wie das Warschauer Ghetto seinen Platz im kollektiven Gedächtnis oder die Höflichkeit ihr soziales Prestige verliert. Wie in *Heimsuchung* wird hier Geschichte anhand von Objekten und Topographien aufgerollt, zugleich jedoch auch als eine Geschichte des Alltags und seiner oft vernachlässigten Details, die uns auf den ersten Blick über ihren wahren Charakter täuschen.

Der jüngste Roman *Aller Tage Abend* von 2012 verhandelt das Spannungsverhältnis von Kontingenz und Schicksal anhand einer einzelnen Figur, deren Lebensgeschichten fast das gesamte 20. Jahrhundert umfassen. Das Genre der *Alternate History*-Romane wird in diesem Text insofern abgewandelt, als es nicht darum geht, was passiert wäre, wenn die Makrogeschichte anders verlaufen wäre. Stattdessen richtet sich das Interesse auf die Frage, was geschieht, wenn durch winzige Zufälle die Mikrogeschichte des einzelnen Subjekts sich je anders gestaltet, es sich in je anderen zeithistorischen Machtverhältnissen behaupten muss – und immer wieder scheitert. So entsteht eine »Logik des Textes«, wie Helmut Böttiger in der *Zeit* schrieb, »die beide Seiten der Geschichte einschließt, die gelebte und die ungelebte.«³ Die historische »Wahrheit« vervielfältigt sich auf diese Weise und wird in ihre individuellen Perspektiven aufgebrochen.

Jenny Erpenbecks Werk bildet ein intertextuelles Geflecht, in dem nicht nur unablässig auf andere Texte – Literatur, Musik, Oper – Bezug genommen wird, sondern das auch immer wieder auf sich selbst verweist und das eigene große Thema, was den Menschen *eigentlich* ausmacht, in immer neuen Variationen durchspielt. Ihre Texte suchen nach Wahrheiten – im Bewusstsein der Tatsache, dass diese

3 Helmut Böttiger, Und immer wieder der Tod. Jenny Erpenbecks Roman »Aller Tage Abend« wirbelt den Schmerz eines Jahrhunderts durcheinander, in: *Zeit Online*, 25. Oktober 2012, abrufbar unter: <http://www.zeit.de/2012/44/Jenny-Erpenbeck-Aller-Tage-Abend> (aufgerufen am 29. 1. 2014).

nur im Plural existieren. Sie erkunden die Möglichkeiten der Sprache, der sie zugleich zutiefst misstrauen – das Gesagte scheint das Eigentliche, das ungesagt bleibt, nur zu verschleiern. Auch die Sprache ist ein Medium möglicher Täuschung. Jenny Erpenbecks Texte loten intime Beziehungen zwischen Mann und Frau, Mutter/Vater und Tochter, Großmutter und Enkelin oder zwischen Freundinnen aus, in denen sich Menschen permanent und unweigerlich gegenseitig verletzen. Diese Verletzungen sind dabei keineswegs nur symbolischer oder »nur« psychischer Natur. Erpenbecks Protagonisten sind stets mit ihren realen, physischen Körpern in der Geschichte präsent, die ihre Spuren auf ihnen zieht – seien es die Spuren der politischen Geschichte oder die einer familiären Genealogie. Dem historischen Gedächtnis entspricht das individuelle Körper- und Geschlechtergedächtnis.⁴ »Das Mädchen weiß, daß sein Körper eine Schuld ist«, heißt es etwa in der *Geschichte vom alten Kind*.⁵

Es ist ein Werk von großer ästhetischer und denkerischer Kraft, auf das zutrifft, was Ina Hartwig über die Literatur des frühen 21. Jahrhunderts konstatiert: dass sie nicht nur »etwas« erzählt, sondern dass in ihr »erzählend gedacht wird«.⁶ Diese narrativen Reflexionen Jenny Erpenbecks erkunden die Aufsätze des vorliegenden Bandes. Er versammelt die Beiträge des internationalen Forschungskolloquiums zum Werk Jenny Erpenbecks, das im Juni 2013 im E.T.A. Hoffmann-Theater Bamberg stattfand. Die Tagung schloss an die Poetikprofessur der Otto-Friedrich-Universität Bamberg an, die Jenny Erpenbeck im Sommersemester 2013 innehatte. In vier vielbeachteten Abendvorträgen gab die Autorin Auskunft über den poetologischen Hintergrund ihrer Arbeit, die oft langwierigen Recherchen, die einem Buch vorausgehen, sowie über Figuren und Erzählverfahren. Sie sprach über die moralischen Möglichkeiten der Literatur und führte an Beispielen vor, zu welchen Wahrheiten und Täuschungen die (literarische) Sprache fähig ist. Ihre erste Bamberger Poetikvorlesung eröffnet diesen Tagungsband.

4 Inga Probst zeigt dies etwa am Beispiel des Romans *Heimsuchung* (Inga Probst, Auf märkischem Sand gebaut. Jenny Erpenbecks *Heimsuchung* zwischen verorteter und verkörperter Erinnerung, in: Dies., Inge Nagelschmidt und Torsten Erdbrügger (Hg.), *Geschlechtergedächtnisse. Gender-Konstellationen und Erinnerungsmuster in Literatur und Film der Gegenwart*, Berlin 2010, S. 67–88).

5 Jenny Erpenbeck, *Geschichte vom alten Kind*, Frankfurt a. M. 1999, S. 49.

6 Ina Hartwig, *Bilder für jetzt*, in: *Die Zeit* vom 14. 10. 2010.

Die Beiträge

Jenny Erpenbeck entfaltet das literarische Schreiben in ihrer Bamberger Poetikvorlesung am Beispiel der *Geschichte vom alten Kind* als Möglichkeitsraum. Zu den Deutungsmöglichkeiten dieser Geschichte gehört die Frage, »durch wieviele Schichten hindurch Begriffe wie Opfer und Täter gefiltert werden müssen, bevor sie überhaupt Sinn ergeben«: Damit ist eine Spur markiert, die sich durch nahezu alle folgenden Texte Jenny Erpenbecks ziehen wird.

Julia Schöll geht in ihrem Aufsatz der Ding- und Sprachästhetik in Jenny Erpenbecks Werk nach. Die Objekte fungieren in den Texten als sperrige Requisiten, die sich ihrem praktischen Dienst ebenso verweigern wie ihrem Symbolcharakter, ihrem Status als *telling objects*. Wie die Wörter gewinnen sie Dominanz gerade durch ihre »Unzuhandenheit« im Sinne Latours, durch ihre Widerspenstigkeit und ihre pure Materialität. Wörter und Dinge emanzipieren sich hier von den vorgegebenen Sinnstrukturen; sie stiften Ordnung in den Texten, jedoch jenseits ihrer semantischen Kodierung, und konstituieren auf diese Weise eine literarische Ästhetik, die auf sich selbst verweist.

Ulrike Vedder analysiert Erpenbecks Texte als Literatur fragiler Genealogien. Anknüpfend an Patricia Tobins Konzept des *genealogical imperative* zeigt der Aufsatz, wie hier das Funktionieren einer narratologischen Abfolge auf der Ebene der Form von der Gebrochenheit der Genealogien auf inhaltlicher Ebene unterlaufen wird, was schließlich wieder auf das Erzählen zurückwirkt. So entwerfen Erpenbecks Texte je spezifische Formen der Zeitlichkeit, etablieren je eigene Zeitrechnungen für Dinge und Figuren. Von deren Vergänglichkeit wird hier erzählt, während zugleich im Akt des Erinnerns und Erzählens eine Verbindung zu den Lebenden, zur Gegenwart gestiftet wird, die Objekte und Personen wiederum der Zeitlichkeit enthebt.

Georg Mein diskutiert auf der Basis dekonstruktivistischer Subjekttheorien die Bedingungen, unter denen ein rekonstruierendes historisches Erinnern des Subjekts überhaupt möglich ist. Die Literatur fragt nach den Prozessen der Konstruktion von Identität durch Erinnerung und stiftet somit Sinnstrukturen, sie stellt zugleich jedoch die Vergeblichkeit dieses Prozesses angesichts der Kontingenz der Wirklichkeitserfahrung des Subjekts unablässig aus. Jenny Erpenbecks Texte werden vor diesem Hintergrund als Medien der Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Grenzen menschlichen Erinnerns gelesen. Die Institution Familie bildet bei Erpenbeck den

zentralen Ort, so zeigt Mein in seiner Lesart der *Geschichte vom alten Kind* sowie der Erzählung *Sibirien*, an dem die zentralen Konflikte zwischen Institution und Subjekt ausgetragen und die identitätsstiftenden Erinnerungen in Frage gestellt werden.

Friedhelm Marx analysiert die Darstellung geschlossener institutioneller Räume in den Texten Jenny Erpenbecks. Seine Lektüre der *Geschichte vom alten Kind* sowie des Romans *Wörterbuch* stellt die Strategien individueller Selbstauslöschung in den Fokus, die in beiden Texten konstruiert werden. Das Verhältnis zwischen dem Subjekt und den Institutionen – sei es eine Diktatur, eine Erziehungsanstalt oder die Familie – wird jeweils in Form einer Versuchsanordnung erzählt. Diese Selbstversuche der Protagonistinnen, sich als Subjekte auszulöschen, bewegen sich in einem Spannungsfeld zwischen den Polen Ordnung/Unordnung, Macht/Ohnmacht und Freiheit/Unfreiheit. Die Verweigerung der eigenen Identität manifestiert sich als sprachlicher, performativer Akt, der neben der Auflösung auch ein widerständiges Potential der Selbstbehauptung und der politischen Auflehnung birgt.

Ausgehend von ihren Bildern der Orte, die verschwinden, untersucht Carsten Gansel Jenny Erpenbecks narratives Erinnerungskonzept. Die DDR erscheint in ihrem Werk nicht als politisches Konstrukt, als Unrechtsstaat und Diktatur, sondern vornehmlich als Ort der Kindheit und Raum der Kindheitserinnerungen – was durchaus Raum für Irritationen lässt. Erpenbeck fokussiert eine topographische Archivierung durch Literatur, es geht ihr nicht um eine moralische Bewertung der DDR. Ihre Texte *Geschichte vom alten Kind* und *Wörterbuch* sind entsprechend nicht allein als Metaphern politischer Systeme zu lesen, so Gansel, sondern als narrative Entwürfe von Sozialisationsprozessen an sich.

Andrea Bartl unternimmt in ihrem Aufsatz eine phänomenologische Definition des seit dem 19. Jahrhundert als Topos virulenten Typus des »unangenehmen Kindes«. Anhand diverser Beispiele aus Literatur, Film und bildender Kunst beschreibt sie das »unangenehme Kind« in seinen äußerlichen wie charakterlichen Eigenschaften, etwa seiner unförmigen Figur, seinem androgynen Habitus oder seiner Rolle als gesellschaftlicher Außenseiter. Vor allem aber lässt sich dieses Kind anhand der Reaktionen charakterisieren, die es bei anderen evoziert – so auch in Erpenbecks Text *Geschichte vom alten Kind*, in dem die Protagonistin erhebliche Irritationen in ihrer Umwelt auslöst und als Projektionsfläche sowie als Medium der Selbstbespiegelung für Mitschüler wie Erzieher fungiert.

Anke Biendarra analysiert in ihrem Aufsatz Erpenbecks Roman *Heimsuchung* nicht, wie bislang geschehen, als deutschen, sondern als europäischen Erinnerungstext. Auf der Basis zentraler Marker des globalisierten Buchmarktes sowie der Bedeutung des Holocausts für das europäische kulturelle Gedächtnis liest sie den Text als einen europäischen Erinnerungsraum, in dem die Vertreibung und Vernichtung der europäischen Juden durch die Nationalsozialisten diesem Gedächtnis durch ganz spezifische narrative Verfahren eingeschrieben wird. Die Art, *wie* der Holocaust in *Heimsuchung* erzählt wird, ist hier entscheidend, die ästhetische Struktur des Romans bildet die Grundlage seiner Relevanz für den europäischen Erinnerungsdiskurs.

Iris Hermanns Beitrag geht den narratologischen Strategien des historischen Erzählens im Roman *Aller Tage Abend* entlang der Idee der »Heimsuchung« nach. Die Konstruktion von Geschichte funktioniert hier, wie in anderen Texten Erpenbecks, über das Fokussieren des einzelnen Schicksals. *Aller Tage Abend* stellt jedoch insofern einen Sonderfall dar, als hier das konjunktivische Durchlaufen diverser Todesarten noch deutlicher macht, dass es der Zufall, nicht Gott ist, der über den Menschen herrscht. Zugleich entwirft Erpenbeck mit diesen Variationen des Lebens und Sterbens einer Protagonistin ein Panorama der verschiedenen Formen der sich hier in Erzählung und Schrift materialisierenden Trauer.

Agnes Mueller geht in ihrem Aufsatz den stereotypen Bildern der jüdischen Frau als »jiddische Mamme« und »Belle Juive« in der deutschsprachigen Literatur nach. Erpenbecks historischer Roman *Aller Tage Abend* hebt sich von den in diversen gegenwartsliterarischen Texten immer wieder verstärkten antisemitischen und sexistischen Klischees insofern ab, als er ihnen eine aufklärerische Haltung entgegensetzt. Die Stereotypen werden aufgerufen und zugleich durch die narrative Strategie einer »konjunktiven Fiktionalisierung« untergraben und als Stereotype ausgestellt. In seinen Konstruktionen von Schuld und Unschuld, Täter- und Opferrollen evoziert der Text Irritationen, die auf den Umgang der Deutschen mit der Schuld am Holocaust verweisen.

Johannes Birgfeld liefert mit seinem Beitrag eine Analyse der drei Theatertexte *Katzen haben sieben Leben*, *Leibesübungen für eine Sünderin* und *Schmutzige Nacht*. Im Zentrum seiner Untersuchung steht zunächst die Frage nach dramentechnischen, vor allem aber den sprachlichen Charakteristika dieser stark auf den Text fokussierten Stücke, die vornehmlich etwas *zeigen*, indem *gesprochen* wird. Alle

drei Texte präsentieren Beispiele sprachlicher Gewalt und menschlicher Manipulation, fokussieren diese aber jeweils neu und stellen sie in abstrakte oder konkrete historische Situationen. In ihrem Aufzeigen der »Auswüchse der *condition humaine*«, ihrer Konstruktion urmenschlicher, gewalttätiger und schuldbeladener Beziehungen nähern sie sich den Prosatexten Erpenbecks an. Doch entwickeln diese Dramentexte jeweils neue gattungsspezifische Möglichkeiten, Erpenbecks zentrales Anliegen, die Darstellung der Relativität von Opfer- und Täterrollen, durchzuspielen.

Die Tagung wurde sowohl von der Forschungsförderung der Otto-Friedrich-Universität wie auch von der Fritz Thyssen Stiftung unterstützt, die zudem die Drucklegung des vorliegenden Bandes ermöglichte. Allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern, nicht zuletzt den Studierenden des Seminars, das die Poetikprofessur begleitete, gilt unser Dank für zahlreiche Anregungen, die aus den Tagungsdebatten und Seminardiskussionen in die hier versammelten Beiträge eingegangen sind. Das E. T. A. Hoffmann-Theater Bamberg bot die ideale Bühne für unser Kolloquium, das Team des Lehrstuhls für Neuere deutsche Literaturwissenschaft der Universität Bamberg sorgte für eine reibungslose Organisation. Die Drucklegung unterstützten Katharina Ettenreich und Severin Spies in Bamberg, sowie, mit gewohnter Kompetenz und Nachsicht, Philipp Mickat vom Wallstein Verlag in Göttingen. Ihnen allen, den Trägerinnen und Trägern und vor allem Jenny Erpenbeck selbst möchten wir herzlich danken.

Bamberg, im August 2014

Über das Erzählen und das Verschweigen. Bamberger Poetik-Vorlesung

JENNY ERPENBECK

Als man es gefunden hat, stand es des Nachts auf der Straße, mit einem leeren Eimer in der Hand, auf einer Geschäftsstraße, und hat nichts gesagt. Als die Polizei es dann mitgenommen hat, ist es von Amts wegen gefragt worden, wie es heiße, wo es wohne, die Eltern wer, das Alter welches. Vierzehn Jahr alt sei es, antwortete das Mädchen, aber seinen Namen wußte es nicht zu sagen, und auch nicht, wo es zu Haus war. Die Polizisten hatten anfangs »Sie« zu dem Mädchen gesagt, aber jetzt sagten sie »Du«. Sie sagten: Du mußt doch wissen, woher du gekommen bist, wo du vorher gewesen bist, bevor du dich hier auf die Straße gestellt hast mit deinem leeren Eimer. Das Mädchen konnte sich einfach nicht daran erinnern, es konnte sich an den Anfang nicht erinnern. Es war ganz und gar Waise, und alles, was es hatte und kannte, war der leere Eimer, den es in der Hand hielt, noch immer in der Hand hielt, während es von der Polizei befragt wurde. Einer der Polizisten versuchte, das Mädchen zu beleidigen und sagte: Alles im Eimer, was. Aber das Mädchen merkte gar nicht, daß es hatte beleidigt werden sollen, und antwortete einfach: Ja.

Das alte Kind steht also des Nachts auf der Straße, mit einem leeren Eimer in der Hand auf einer Geschäftsstraße und sagt nichts.

Ich stehe jetzt hier zum ersten Mal auf einem Podium, um eine Vorlesung zu halten, und muss etwas sagen. Was ist mein leerer Eimer?

Mein schlechtes Gedächtnis, die verlorengegangene DDR, die Geheimnisse, die ich für mich behalten will?

Wenn ich Ihnen sage, dass ich eine ganz andere Kindheit hatte, als sie dieses alte Kind wahrscheinlich hatte, vorausgesetzt, es hätte dieses Kind überhaupt gegeben, nützt Ihnen das etwas? Heißt das, dass ich mich hinter einer Figur, die ganz anders ist, als ich es bin oder war, versteckt habe? Und darf man sich denn nicht verstecken

in der Literatur? Muss man tatsächlich geradenwegs sein sogenanntes Herzblut vergießen? Es so deutlich vergießen, dass auch wirklich jeder versteht, dass es sich um dieses sogenannte Herzblut handelt?

Oder ist das Schreiben nicht immer im Grunde genommen ein Übersetzen?

Wenn ich auf der ersten Seite des Buches sage, dass das Kind nichts sagt, heißt das ja nicht, dass das Kind einfach nur still ist. Es heißt, es hat sich dafür entschieden, nichts zu sagen. Das Nichts-Sagen ist genauso eine Äußerung wie das Sagen. Es ist der Negativabdruck vom Sagen.

Wenn der Eimer leer ist, heißt es, dass alles, was vielleicht darin war oder gewesen sein könnte, nun in der Leere enthalten ist. In diesem Sinne kommt der leere Eimer der Wahrheit näher als ein halbvoller.

In meinem ersten Entwurf für diese Vorlesung habe ich gedacht, ich müsse versuchen, viel zu sagen. Ich habe gedacht, ich müsse von mir erzählen, von meiner Friedenskindheit, die ganz anderer Natur war als die Kriegs- und Nachkriegskindheit meiner Eltern, von dem einen Jahr, das ich als siebenjähriges Mädchen in Rom verbringen durfte, ganz gegen die Regel, von meiner Friedensjugend, von Literatur und Musik, von meiner Buchbinderlehre, vom Mauerfall. Aber es ist nicht unbedingt so, wahrscheinlich sogar nur in den seltensten Fällen so, dass man mit dem Viel-Sagen der Wahrheit näher kommt als mit dem Wenig-Sagen. Was man sagt, ist in jedem Fall eine Auswahl, und unabhängig davon, wie laut das ist, was man sagt, führt das Verschwiegene seine verschwiegene Existenz im Stillen weiter. Was wissen wir denn schon über die schwammigen Seeungeheuer, die vielleicht seit zweihundert Jahren ihren Leib in irgendeine finstere Tiefe irgendeines Ozeans pressen? Über die wissen wir nicht viel, und über andere Menschen wissen wir auch nur das, was an der Oberfläche treibt, und sogar von uns selbst wissen wir wahrscheinlich nur wenig mehr als das, was wir anderen Leuten oft genug erzählt haben und schließlich selbst glauben. Wenn man viel sagt, muss man aufpassen, dass man nicht in den Strudel der Anekdoten gerät, sich nicht selbst den eigenen wieder und wieder erzählten Geschichten ausliefert.

Als Autorin weiß ich ein bisschen etwas über meine Figur, ich weiß immerhin, dass sie einen leeren Eimer in der Hand hält. Und ich weiß auch, was sie vorhat: Sich jung zu lügen. Aber mehr weiß ich nicht, und mehr muss ich auch nicht wissen.

In Lesungen bin ich oft gefragt worden, warum man über die Vorgeschichte der Figur nichts erfährt. Es wird vermutet, dass ich sie

kenne und nur dem Leser verschweige. Aber es ist tatsächlich so, dass die Vorgeschichte nicht einmal mich etwas angeht.

Bevor ich begann, die Geschichte des alten Kindes zu schreiben, habe ich natürlich darüber nachgedacht, wie der Ausschnitt beschaffen sein soll, den ich erzähle. Das ist vielleicht bei jedem Buch die am schwersten zu beantwortende Frage. Es ist nicht nur die Frage danach, was einen interessiert, sondern auch die Frage danach, was für ein Raum jenseits von dem, was man erzählt, entsteht. Also die Frage danach, worüber nicht gesprochen werden muss oder kann. Das, was nicht erzählt wird, entfaltet, wenn man die Geschichte von der richtigen Seite her anschaut, große Kraft, größere Kraft oft sogar als das, was gezeigt wird. So paradox es ist, kann, wenn der Leser den Negativabdruck eines Geschehnisses in Form einer erzählten Geschichte bekommt, die unerzählte Seite dennoch schwerer wiegen als ihr erzählter Zwilling. Dieses Übergewicht einer Seite von zweien, die einander doch eigentlich entsprechen sollten, *entsprechen!*, kommt vielleicht dadurch zustande, dass man bei der erzählten Hälfte der Geschichte dem Leser erlaubt, innerhalb der Erzählung zu bleiben, bei der unerzählten Hälfte aber muss der Leser, ob er will oder nicht, immer auch mit daran denken, dass diese Hälfte unerzählt geblieben ist – er rekonstruiert sich also zwar selbst aus dem Gesagten irgendein konkretes Ungesagtes, imaginiert sich sozusagen selbst eine *eigentliche*, mehr oder weniger fassbare Geschichte, aber er vergisst dabei nie, dass diese ungesagte Hälfte, diese von ihm selbst nur imaginierte Geschichte eine nicht aussprechbare, nicht aufschreibbare Geschichte geblieben ist, aus den oder jenen Gründen – er schaut also von innen, aber gleichzeitig auch von außen auf diesen sprachlos gebliebenen Teil, und das ist wahrscheinlich der Grund dafür, dass das Verschwiegene selbst oft schwerer wiegt als sein in Sprache gefasster Abdruck.

Schauen wir uns doch einmal an, welche Möglichkeiten ich gehabt hätte, aus dem, was man heutzutage mit *plot* bezeichnet, aus diesem *plot* also eine Geschichte zu machen. Was für Bücher ich, ausgehend von denselben Tatsachen, hätte schreiben können.

Der *plot* ist folgender: Eine erwachsene Frau gibt sich als vierzehnjähriges Kind aus und verbringt einige Zeit in einem Kinderheim. Den Grund für ihre Entscheidung, diesen Versuch zu unternehmen, kennen wir nicht. Auch, wie es ihr gelungen sein mag, sich in das Kinderheim einzuschleusen, wissen wir nicht. Wir wissen nicht,

aus was für einer Familie sie kam. Wir wissen, dass es ihr zumindest über mehrere Monate hinweg gelang, die Illusion, dass sie ein Kind sei, aufrechtzuerhalten, auch Gleichaltrigen gegenüber, dass sie also offenbar wirklich wie ein Kind aussah. Wir wissen, dass sie Briefe schrieb und auch diese Briefe glaubhaft den Eindruck erweckten, dass sie von einem Kind verfasst seien, bis in die Handschrift hinein. Wir wissen, dass die Frau krank wurde, und sich bei einer medizinischen Untersuchung herausstellte, dass sie eine Erwachsene sein *muss*. Wir wissen, dass sie anschließend in die psychiatrische Abteilung eines Krankenhauses eingewiesen wurde.

Was für Bücher nun könnte man aus dieser Geschichte machen?

Wenn Sie gern etwas Heiteres hätten, kennen wir alle die Geschichte schon längst – sie ist verfilmt worden und heißt *Die Feuerzangenbowle*. Heutzutage könnte vielleicht auch ein Fantasy-Film daraus werden.

Vielleicht auch wäre die Frau nur tagsüber ein Schulkind und abends erwachsen, wäre so eine Art lolitahafte Mrs. Jekyll/Mrs. Hyde.

Sollte es aber etwas durchaus Erotisches sein, könnten wir von einer Frau erzählen, die sich hinter ihrem junggebliebenen Gesicht versteckt, um sich in die Familie ihres Geliebten als *fremdes Kind* einzuschleusen. Der Geliebte hätte dann ein echtes Problem.

Wir könnten allerdings ebenso, wenn *das* unser Thema sein soll, von einer Frau erzählen, die, vielleicht nach einem Missbrauch, vielleicht nach einer Vergewaltigung, aber vielleicht auch nach dem Tod ihrer Eltern oder einem anderen schrecklichen Ereignis, das ihr das Erwachsenenendasein vergällt, schließlich in die Kindheit zurückwill, ins *heile* Leben. Dann würde das Buch mit der Szene aufhören, mit der meine *Geschichte vom alten Kind* beginnt. Dann wäre der letzte Satz: *Als man es fragte, die Eltern wer, das Alter welches, sagte es nur, vierzehn Jahre alt sei es.*

Eine ähnliche Konstruktion hat sich Julia Franck für ihr Buch *Die Mittagsfrau* gewählt. Sie erzählt darin die Geschichte einer Mutter, die eines Tages ihren achtjährigen Sohn auf einem Bahnsteig einfach stehenlässt und für immer fortgeht. Julia Franck gibt zu Beginn des Buches einen Ausblick auf dieses Ereignis, verweilt aber das ganze Buch über bei der Vorgeschichte, und setzt die ungeheure Entscheidung ihrer Hauptfigur ans Ende. Interessant ist hier, dass die Vorgeschichte bei aller Ausführlichkeit das Ereignis nicht erklärt.

In Kempowskis Roman *Alles umsonst*, der kurz vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges in Ostpreußen spielt, wird das noch deut-

licher, da besteht gerade in der Diskrepanz von Buch und Ende des Buches die eigentliche Geschichte. Minutiös wird hier zuerst ein ganzer Kosmos aus verschiedenen Biographien und Schicksalen eröffnet, nur um diesen Kosmos am Ende des Buches (und des Krieges) innerhalb weniger Zeilen zu vernichten, um die Menschen, denen wir ein Buch lang gefolgt sind, durch lapidar skizzierte und im Grunde vollkommen banale Umstände zu Tode zu bringen. Gerade, dass es *nicht* mehr möglich ist, aus der Sorgfalt des Erzählten irgendeine Sinnhaftigkeit des Endes, wenn es denn schon ein Ende sein muss, abzuleiten, erschüttert uns bei diesem Buch, es erschüttert uns die Vernichtung einer Welt, die bis zu diesem Krieg nachvollziehbar aus Ursache und Folge zu bestehen schien. An diesem Buch kann man deutlich ablesen, dass der Blickwinkel immer auch die Geschichte *ist*.

Um auf meine *Geschichte vom alten Kind* zurückzukommen, könnte diese Geschichte aber auch, wenn man genau den Ausschnitt wählt, den ich gewählt habe, also mit dem Tag beginnt, an dem das Mädchen/die Frau ins Heim kommt, dennoch eine ganz andere Geschichte sein. Wenn nämlich kein unförmiges, in sein eigenes Fleisch verkleidetes Geschöpf die Bühne beträte, sondern zum Beispiel eine Kindfrau, ein heimtückisches, hübsches Luder, das alle andern Kinder im Kindsein übertrifft und sich so eine zweite Jugend zaubert – was wahrscheinlich mehr Spaß macht, als sich liften zu lassen.

Oder wir könnten auch, wenn Sie unbedingt wollen, die Geschichte einer Bürgerrechtlerin erzählen, die sich in ein DDR-Kindenheim einschleusen lässt, um die ideologisch untermauerte Früh-erziehung zu studieren.

Schließlich könnte man alles auf einmal versuchen: Also mit der misslungenen echten Kindheit des Mädchens beginnen, dann durch die zweite, selbstgewählte Heimkindheit durcherzählen, und sogar noch darüber hinaus bis ins wirkliche Erwachsenenleben des vermeintlichen Mädchens. (Dann wäre das Buch allerdings wahrscheinlich viel dicker geworden.) Es wäre dann ein in drei Abschnitte gegliedertes Buch geworden, ein Buch, das sich selbst immer wieder verwandelt – *Die Vorleserin* von Schlink ist zum Beispiel so ein Buch, in dem die Geschichte, auf die man sich eingelassen hat, sich immer wieder in eine ganz andere Geschichte verwandelt.

Und so weiter und so fort.

Was man aber nun wirklich aus so einem *plot* macht, hängt also grundsätzlich nicht nur davon ab, welche Möglichkeiten ihm innewohnen, sondern welche von diesen Möglichkeiten das eigene Den-

ken in Bewegung setzen, sich mit der eigenen Lebensgeschichte, den eigenen Erfahrungen überkreuzen, sei es auf noch so vermittelte Weise.

Ist es die Möglichkeit der Verwandlung, die einen an der Geschichte eines solchen *alten Kindes* reizt? Das Thema der Zeitreise? Ist es das Thema des Erwachsenwerdens, in diesem Falle des Nicht-Erwachsenwerden-Wollens? Ist es der Betrug, den die Geschichte enthält? Das Infame? Die Frage danach, was Identität ist oder als Identität wahrgenommen wird von anderen? Die Frage der Selbstinszenierung? Des Spiels? Oder die Frage danach, was ein Erwachsener mit der Freiheit anfängt, die er den Kindern voraushat? Es geht natürlich auch um Macht in dieser Geschichte, *Wissen ist Macht*, haben alle DDR-Kinder in der Schule gelernt, es geht um Täuschung als Macht, um zurückgehaltenes Wissen, um Manipulation, es geht um das, was ausgesprochen werden kann, aber vielleicht nicht wahr ist, und um das, was unausgesprochen bleiben muss, es geht um die fehlenden Sicherheiten im Gespräch von einem Menschen mit einem andern, darum, wer wen benutzt, und wer mit seinem eigenen Leben welche Geschichte sich selbst erzählt, und welche andern. Es geht um das weite Feld zwischen Schuld und Unschuld, vielleicht auch um Rache, um Schwäche als Maske, die dazu dient, den Starcken in die Irre zu führen, Vorführung von Eitelkeiten, und um die Frage danach, durch wie viele Schichten hindurch Begriffe wie Opfer und Täter gefiltert werden müssen, bevor sie überhaupt Sinn ergeben. Es geht ganz offensichtlich um die Suche nach einem eigenen Weg, infolgedessen auch ums Verirren, und ganz grundsätzlich geht es natürlich um die Verhältnisse, unter denen die Hauptfigur ihre Entscheidung trifft, eine Welt gegen eine andere einzutauschen. Also um diese Welt, die durch die Hauptfigur sichtbar gemacht wird, so wie in der Chemie ein in einer durchsichtigen Flüssigkeit enthaltener bestimmter Anteil durch Ausfällen sichtbar gemacht wird.

Ist es also nun der tiefenpsychologische, der fantastische oder der politische Blick, den man auf diese Geschichte werfen will?

Sie sehen jedenfalls, sie steckt voller Möglichkeiten, und das ist es, was sie zu einer guten Geschichte macht, noch bevor sie geschrieben ist. Nur existiert ein Buch, bevor es geschrieben ist, leider noch nicht, man steht als Autor da mit leeren Händen. Oder doch mit vollen? Denn wir haben ja gesehen: Es ist im Prinzip alles schon da, wenn auch vorerst nur im Zustand der Möglichkeit. Der leere Eimer, und der volle.