University of Calgary

PRISM Repository **https://prism.ucalgary.ca**

The Vault Open Theses and Dissertations

2019-05-22

Metareferentielles Aspektkippen: die Kognitionskunst der deutschen Gegenwartsliteratu

Raedler, Bernadette

Raedler, B. (2019). Metareferentielles Aspektkippen: die Kognitionskunst der deutschen Gegenwartsliteratur (Doctoral thesis, University of Calgary, Calgary, Canada). Retrieved from https://prism.ucalgary.ca. http://hdl.handle.net/1880/110376

Downloaded from PRISM Repository, University of Calgary

UNIVERSITY OF CALGARY

Metareferentielles Aspektkippen: die Kognitionskunst der deutschen Gegenwartsliteratur

by

Bernadette Raedler

A THESIS
SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES
IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE
DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

GRADUATE PROGRAM IN LANGUAGES, LITERATURES, LINGUISTICS, AND CULTURES

CALGARY, ALBERTA
MAY, 2019

© Bernadette Raedler 2019

ABSTRACT

This dissertation examines metareference as cognition art, prompted by a collision and reconfiguration of antithetic narratives that is sparked by personal or societal change. Those underlying ruptures – perceived or devised – register in literary texts as metaization, the process of initiating structural reflections. A close reading of four contemporary German novels, including one graphic novel, is employed to examine if metareferential strategies indeed lead to the relativization and destruction of meaning, of which they have been accused of, or if they rather enable human cognition to respond to global challenges.

By drawing on the concept of fictional metabiographies that encompasses established genres, namely historiographic fiction, fictional biographies, and metamnemonic novels, this investigation shifts away from a narratological approach that relies on a high degree of typological differentiation. The novels *Heimsuchung* by Jenny Erpenbeck, *Liebe schaut weg* by Line Hoven, *Corpus Delicti* by Juli Zeh, and *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud* by Christa Wolf are examined to demonstrate a defining trend that acknowledges both differences and analogies in cultural encounters and their representations. The underlying pluriaspectuality will be exemplified by way of Ludwig Wittgenstein's multistable figures, and will be measured against theoretical frameworks developed by Werner Wolf and Wolfgang Funk.

The study results in a new interpretation of metareference that identifies these borderline fictions as a narrative testing ground, deriving them from the maieutic method of the Socratic dialogues: The reader is the test person being prompted to reflect and judge. The narrative lab structure is used to envision a less violent cultural evolution by giving voice to suppressed narratives, provoking polylogic thinking, and rewarding the possibility and process of reconfiguration rather than insisting on essentialist claims. Viewed in this light, metareferential strategies demonstrate an adjusted understanding of rationality: By triggering emotional response, circumventing fixed reader perceptions, and rendering agency accessible, these texts reframe habitual practices. They do not reject, but complement enlightenment. The pluriaspectual narrative emerges as a template for a more just coexistence through diplomatic renegotiations of complex tasks. Rather than being deconstructed, meaning is traced within its limitations, and enabled with new possibilities.

PREFACE

This thesis is original, independent work by the author, B. Raedler. An analysis of the Hoven text has previously been published in English as chapter 7 of the volume *Novel Perspectives on German-Language Comics Studies* (ed. Lynn Marie Kutch).

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank the supervisor of my dissertation, Cheryl Dueck, for her insightful and probing criticism, and her enduring support and advice. Our discussions always prompted me to strengthen my arguments. I would also like to thank my co-supervisor, Florentine Strzelczyk, whose support was critical in developing the project, and who led me back to its focal points when I tended to go astray. Stefan Hoeppner introduced me to comic studies and science fiction literature, and transmitted his enthusiasm for research in those areas to me. Both his and Martin Wagner's feedback on individual chapters of my dissertation pointed me in useful directions.

INHALTSVERZEICHNIS

ABSTRACT ii
PREFACE iii
ACKNOWLEDGEMENTS iv
INHALTSVERZEICHNIS v
TABELLENVERZEICHNIS ix
ABBILDUNGSVERZEICHNIS x
ABKÜRZUNGEN xi
1 Einführung 1
1.1 Variationen der Aspektpluralität im Hinblick auf Identität und Differenz 4
1.1.1 Erfahrung und Repräsentation, Monolog und Dialog 4
1.1.2 Form und Inhalt 8
1.1.2.1 Metafiktionale Strategien in der formalistischen Tradition 8
1.1.2.2 Metareferentielle Strategien in der jüngeren Entwicklung 10
1.1.3 Macht und Ohnmacht 13
1.1.4 Wissen und Lernen 15
1.2 Die Auswahlkriterien, die sich aufgrund der Konzeptspannungen ergeben haben 19
1.2.1 Genreauswahl: Fiktionale Metabiographien 19
1.2.2 Textauswahl 23
2 Klassifikationskriterien der Metareferenz: Echographie 30
2.1 Differenzierende Kriterien 32
2.1.1 Autopoiesie und Intertextualität = intra- und extrakompositionale Metareferenz 32
2.1.2 Explizite und implizite Metareferenz 34
2.1.3 Fictio- und Fictum-Metareferenz 35
2.1.4 Kritische und nicht-kritische Metareferenz 36
2.2 Eine integrierende Beschreibung metareferentieller Strategien, die simultan differenzieren und analogisieren 37
2.2.1 Unzuverlässiges Erzählen 37
2.2.2 Multiperspektivität 39
2.2.3 Intertextualität und Intermedialität 42

2.3 Metareferentielle Strategien im Kontext neu entstehender (Literatur-)theorien 45
2.3.1 Edward O. Wilsons *Consilience – The Unity of Knowledge* 46
2.3.2 Angela Leightons *On Forms – Poetry, Aestheticism, and the Legacy of a Word* 48
2.3.3 Caroline Levines *Forms – Whole, Rhythm, Hierarchy, Network* 50
2.3.4 Christoph Möllers *Die Möglichkeit der Normen* 53
2.3.5 Georg Bertrams *Kunst als menschliche Praxis: Eine Ästhetik* 55
2.3.6 Rita Felskis *The Limits of Critique* 56
2.3.7 Seyla Benhabibs *The Claims of Culture* 57
2.3.8 Stefano Ercolinos *The Novel-Essay* 58
2.4. Die Integration von Klassifikationskriterien der Metareferenz und neu entstehenden (Literatur-)Theorien 59
3. Die Vergangenheit (um-)erzählen – Jenny Erpenbecks *Heimsuchung* 63
3.1 Ordnungs- und Veränderungsprinzipien 67
3.1.1 Das Haus 68
3.1.2 Formale, an die Schriftlichkeit der Aussage gebundene Konzepte 71
3.1.2.1 Text und Peritext 72
3.1.2.1.1 Der Titel 72
3.1.2.1.2 Die Kapitel 72
3.1.2.1.3 Prolog, Epilog und Text: Evolution und Anthropozentrismus 79
3.1.2.1.4 Dank, Widmung, Sprichwörter 81
3.1.2.2 Erzählzeit und erzählte Zeit 82
3.1.2.3 Denken, Schreiben und Handeln: narrative Selbstreferentialität 87
3.1.2.4 Monolog und Dialog 95
3.1.2.5 Text und Intertext 104
3.1.3 Inhaltliche, an die Bedeutung der Aussage gebundene Konzepte 107
3.1.3.1 Vergleich der Generationen 107
3.1.3.2 Vergleich der politischen Systeme 109
3.1.3.3 Vergleich der Geschlechter 110
3.1.3.4 Opfer- und Täterperspektiven 110
3.1.3.5 Religion und Nation 112
3.2 Ordnungs- und Veränderungseffekte 114

4 Line Hovens *Liebe schaut weg*: Piktoriale und textuelle Queststruktur 120
4.1 Spannungskunst: Oppositionen, Analogien, Hybride 121
4.1.1 Formale Darstellungstechniken 122
4.1.1.1 Schwarz-Weiß-Repräsentation 122
4.1.1.2 Bild und Text 127
4.1.1.3 Text und Paratext 129
4.1.2 Inhaltliche Darstellungsformen 132
4.1.2.1 Deutsche und amerikanische Sprache und Kultur 133
4.1.2.1.1 Dichotomien 133
4.1.2.1.2 Analogien 135
4.1.2.1.3 Narrative Interpretationsvorgaben 136
4.1.2.2 Autobiographie und Geschichte 141
4.1.2.3 Wirklichkeit und Utopie 142
4.2 Darstellungseffekte 143
4.3 Transnationale Rezeption 145
5 Zwischenresümée metareferentieller Rekonfiguration 148
5.1 Monologische oder dialogische Multiperspektivität? 149
5.2 Metareferentielle Kunst als Black Box 154
5.3 Die Sprache als Haus 155
6 Juli Zehs *Corpus Delicti* 159
6.1 Die Fragestellungen 159
6.1.1 Gattungspolitik 159
6.1.2 Gesamtwerk-Politik 159
6.1.3 Politische Relevanz 161
6.2 Metareferentielle Sprachkritik als Ansatzpunkt für Kognitionskorrekturen 162
6.2.1 Borderline-Fiktion zwischen Fakt und Fiktion, ästhetischer Immersion und rationaler Distanz, Produkt und Prozess 162
6.2.2 Metazeichen auf Wort- und Textsortenebene – Prozess, Corpus Delicti, Vorwort, Urteil, Kommentar – als Indikatoren sprachlicher Leistungen und Manipulationsmöglichkeiten 169
6.2.3 Schriftsprache als Normierungsprozess: Das Explizitwerden der Metareferentialität in der METHODE 179

6.2.3.1 Die Aspektarmut unzuverlässigen Erzählens ... 182
6.2.3.2 Narzisstische und vergleichende Formen der Intertextualität ... 185
6.2.3.3 Multiperspektivität auf Figurenebene ... 190
6.2.4 Temporale Aspektpluralität ... 198
6.3 Metareferentielle Funktionen: Interpretationsvorgaben und Effekte ... 200
6.3.1 Der Aufbau einer sprachlichen Wirklichkeit als sekundäre Unmittelbarkeit ... 202
6.3.2 Ana- und Kataphorische Pronominalisierungstransformationen: Überprüfung + Korrektur = Präzisierung ... 203
6.3.3 Die Bewegungsrichtung ... 205
6.3.4 Das Prinzip Störung: Dekonstruktion normierter Entitäten ... 206
6.3.5 Unsouveränes Erzählen als Beendigungsversuch eines Substitutionsprozesses ... 210
6.3.6 Werkpolitik ... 212
7 Christa Wolfs *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud* ... 214
7.1 Das metareferentielle Netzwerk ... 216
7.1.1 Die Multiperspektivität der Erzählstimmen ... 219
7.1.1.1 Die erste und die zweite Person der Erzählstimme ... 222
7.1.1.2 Peritextuelle Meta-Ebenen: Maschinchen-Einschübe, Maschinchen-Anzeigen, Majuskeln und Überschriften ... 231
7.1.1.3 Die Integration und Projektion von historischen und erfundenen Personen ... 241
7.1.1.3.1 Peter Gutman ... 245
7.1.1.3.2 Angelina ... 249
7.1.2 Das Gattungsnetzwerk zwischen Roman, Erzählung und Essay: Die Integration des Essays auf der Intentionsebene (Montaigne, Mann, Benjamin) ... 254
7.1.2.1 Michel de Montaigne ... 255
7.1.2.2 Thomas Mann ... 259
7.1.2.3 Walter Benjamin ... 263
7.2 Effekte und Funktionen der metareferentiellen Strategien ... 267
8 Schlussbemerkungen ... 271
BIBLIOGRAPHIE ... 287
COPYRIGHT ... 306

TABELLENVERZEICHNIS

Tabelle 1: Kapiteleinteilung..... 64
Tabelle 2: Zusammenhang von Geschichtszeit und Kapitelfolge..... 64
Tabelle 3: Stammbaum der Hoven-Lorey-Familie..... 120

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abbildung 1: Hasen-Enten-Kopf, Ludwig Wittgenstein, Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie, *Werkausgabe*, Bd. 7 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984-1989; I, 70, 16); rpt. in David Lauer, *Anamorphotische Aspekte, Wittgenstein über Techniken des Sehens* (http://www.geisteswissenschaften.fuberlin.de/we01/institut/mitarbeiter/pd_apl_hon/dlauer/docs/DavidLauer_AnamorphotischeAspekte_Preprint.pdf; 3). 2

Abbildung 2: Vorwort. Line Hoven. *Liebe schaut weg*. Berlin: Reprodukt, 2008. 4-5..... 124

Abbildung 3: Eislauftickets. Line Hoven. *Liebe schaut weg*. Berlin: Reprodukt, 2008. 23..... 127

Abbildung 4: Rechnung. Line Hoven. *Liebe schaut weg*. Berlin: Reprodukt, 2008. 45. 128

Abbildung 5: Abschiedsszenen. Line Hoven. *Liebe schaut weg*. Berlin: Reprodukt, 2008. 66. 131

Abbildung 6: Arzt-Patienten-Gespräch und Ehe-Gespräch. Line Hoven. *Liebe schaut weg*. Berlin: Reprodukt, 2008. 90-91. 139

Abbildung 7: Diagnosegespräch. Line Hoven. *Liebe schaut weg*. Berlin: Reprodukt, 2008. 38. 276

ABKÜRZUNGEN

CoDe Juli Zeh, *Corpus Delicti*

LoR Wolfgang Funk, *The Literature of Reconstruction*

SdE Christa Wolf, *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*

1 Einführung

Die vorliegende Dissertation präsentiert Untersuchungen zu metareferentiellen Verfahren der Identitätskonstruktion in fiktionalen Metabiographien. Subjektkonstitutionen fungieren darin als Prototyp für menschliche Denkmuster und dienen dazu, Kognitionsvorgänge zu erkennen, zu überprüfen und zu verändern. Ausgelöst wird diese Kognitionskunst durch das gleichzeitige Vorhandensein von Differenzen und Analogien, deren Widersprüchlichkeiten Reflexionen erfordern. Ausgehend vom eigenen Repräsentationsmedium führen metareferentielle Strategien zu literaturtheoretischen Überlegungen bezüglich der Rolle der Literatur in der Evolution der Menschheit.

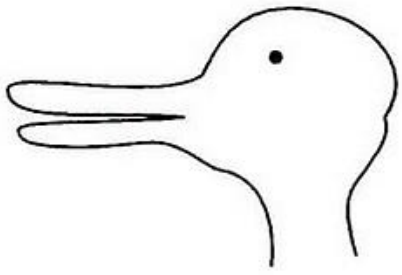
Persönliche oder gesellschaftliche Umbrüche, sollen sie nachträglich reflektiert oder erst ins Leben gerufen werden, laden zu metareferentieller Darstellung ein, weil das Vergleichen des Zustands vor und nach solchen Einschnitten auf Aspektpluralität basiert. Die deutsche (Wieder-) Vereinigung war eine solche Zäsur, die sich in den Texten vormalig ostdeutscher Autoren als Metaisierung, also als Potential struktureller Reflexionsprozesse niederschlug. Den metareferentiellen Texten deutscher Autoren, die von den Veränderungen um 1989 weniger existentiell betroffen waren, liegen häufig andere historische Herausforderungen zugrunde oder sie versuchen, geschichtliche Veränderung erst zu initiieren. Geschichtsnarrative, die in der deutschen Gegenwartsliteratur immer noch eine wichtige Rolle spielen, stellen in metareferentieller Darstellung so auch literaturhistorische Klassifizierungen auf den Prüfstand.

Über ihre idiosynkratische Verfasstheit hinaus kann metareferentielle Kunst auch auf jede andere Form der Bedeutungsgenerierung hinweisen, sie überprüfen und rekonfigurieren, so dass Kategorien, Normen und Konzepte in anderen Disziplinen hinterfragt werden können. Metareferenz fordert hier ein Umdenken ein, das unbeabsichtigte Folgen menschlicher Aktivität aufzeigt und so die Kriterien, mit denen wir unsere Erfolge messen, verändern möchte. Rationalität wird einer Rechenschaftspflicht unterstellt.

Für die vorliegende Untersuchung wurden Texte von vier Autorinnen ausgewählt, deren Aspektpluralität sich auch in der Rezeption fortgesetzt hat, namentlich durch ihre Übersetzung in

andere Sprachen. Obwohl der Anstieg metareferentieller Texte, wie bereits Wolfgang Funk ausgeführt hat, in erster Linie einer postmodernen Krise geschuldet (*The Literature of Reconstruction* 2) und auch bei männlichen Autoren zu beobachten ist, ist die Wahl von Autorinnen für diese Arbeit kein Zufall: Da metareferentielle Kunst eine Rekonfiguration dominanter Narrative über die Ergänzung von unterdrückten Narrativen anstrebt, und gerade Geschichtsdarstellungen für die längste Zeit männlich geprägt waren, kann eine solche Vervollständigung nicht ohne den Beitrag von Autorinnen erfolgen. Untersucht wurden *Heimsuchung* von Jenny Erpenbeck, *Corpus Delicti* von Juli Zeh, *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*[1] von Christa Wolf und die Graphic Novel *Liebe schaut weg* von Line Hoven, die durch ihre sowohl textuelle als auch piktoriale Darstellung Aussagen über intermediale und transgenerische Eigenschaften metareferentieller Strategien erlaubt.

Als Einstiegshilfe und Anschauungsmodell soll Ludwig Wittgensteins Philosophie der Kippfigur dienen, weil sich anhand dieses Ambiguitätspuzzles die zentralen Strategien metareferentieller Kunst exemplifizieren lassen: Die bildliche Darstellung erleichtert zum einen das Verständnis von horizontalen sowie vertikalen Strukturverflechtungen in den untersuchten Texten, die über eine lineare Textfolge nur unzureichend zum Ausdruck kommt. Zum anderen fördert sie das Verständnis einer Strategie, deren Hauptmerkmal die Anfechtung etablierter Kategorisierungen ist, deren Differenzierungstendenz in ihren Limitationen vorgeführt werden sollen und die sich deshalb über weitere Differenzierungen nicht sinnfällig erfassen lassen.



Hase oder Ente?
Form oder Inhalt?
Wissen oder Lernen?
Macht oder Ohnmacht?
Erfahrung oder Repräsentation?

Abbildung 1: Hasen-Enten-Kopf, Ludwig Wittgenstein, Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie, *Werkausgabe*, Bd. 7 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984-1989; I, 70, 16); rpt. in David Lauer, *Anamorphotische Aspekte, Wittgenstein über Techniken des Sehens*, (http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we01/institut/mitarbeiter/pd_apl_hon/dlauer/docs/DavidLauer_AnamorphotischeAspekte_Preprint.pdf. 3).

Neuere Untersuchungen (Fortuna 2012; Holzhey 2014) beschreiben Wittgensteins Philosophie des Kippbilds, die auf einer Wahrnehmungsirritation beruht, als Aspektwechsel, der durch eine Aufmerksamkeitslenkung ausgelöst wird (Fortuna 50-52). Bereits Wittgenstein hatte zwischen einem unreflektierten visuellen Sehen und einem aspektualen Sehen-als unterschieden. Sehen wir in der oben abgebildeten Figur einen Hasen oder eine Ente, entspricht unser Sehen einem statischen Zustand, während unsere Fähigkeit, abwechselnd einen Hasen oder eine Ente zu sehen, ein dynamischer, und damit ein kognitiv anders konstituierter Vorgang ist (Fortuna 54).

Die Fähigkeit des Aspektwechsels ist ein Potential. Fortuna schreibt: „Jede visuelle Wahrnehmung *kann* [nachträgliche Hervorhebung] immer von einer statischen in eine dynamische Phase übergehen und umgekehrt. Also sind in jedem visuellen Akt sinnliches und kognitives Element untrennbar gegeben, weil ich mir, um den Blick lenken zu können, etwas Bestimmtes vorstellen muss“ (54). Die Erfahrung des Aspektwechsels entspricht hingegen einem kognitiven Sprung, weil die Aspektwahrnehmung zwar Voraussetzung für die Erfahrung des Aspektwechsels ist, letztere aber nicht automatisch zur Folge hat (44). Der Moment des Aspektwechsels wird zu einem Aha-Erlebnis, in dem ein zuvor unverstandenes Problem plötzlich erkannt wird. So gesehen könnte man das statische Sehen als Wissen bezeichnen, während das Sehen-als einem Lernprozess entspricht. Einmal erfolgt, wird der Aspektwechsel dann zu einer unhintergehbaren Erfahrung. In Bezug auf den Enten-Hasen-Kopf bedeutet dies: Wenn ein Kind an einem Entenweiher lebt und noch nie einen Hasen gesehen hat, wird es immer nur eine Ente im Kippbild erkennen. Wenn es beide Tiere kennt, wird es, je nach Darstellung, wahrscheinlich entweder die Ente oder den Hasen immer zuerst sehen, die rezessive Figur aber doch nach einer Weile auch realisieren. Hat das Kind einmal beide Figuren identifiziert, was nur in zeitlicher Folge möglich ist, wird es immer nach der rezessiven Figur suchen. Metareferenz triggert diese Suche.

Obwohl die stark geraffte Darstellung die Implikationen der Kippfigur-Philosophie nicht annähernd erfassen kann[2] und sich die untersuchten Texte durch eine jeweils anders geartete Aspektualität auszeichnen, verdeutlicht das Kippbild-Modell doch die wichtigsten Eigenschaften und Strategien metareferentieller Kunst: Metareferenz beruht auf einer Aspektpluralität, die

[2] Eine detaillierte Untersuchung des Phänomens findet sich in den Publikationen von Fortuna und Holzhey.

unterschiedliche Grade von Differenz bzw. Identität abbildet und in Beziehung zueinander setzt. Die Aspektpluralität ist das Thema der Metareferenz, das in vielen Variationen durchgespielt werden kann. Sie ist ein Potential, das je nach Stärke des Triggers und Kognitionsbemühung des Empfängers realisiert wird oder verloren geht. Der Trigger ist ein unterlegenes oder rezessives Narrativ, das genug Schwellenwert erreicht, um ein dominantes Narrativ zu stören. Die Realisierung der Metareferenz ist immer an kognitive Vorgänge gebunden, der Trigger kann jedoch auch eine unterdrückte Emotion sein. Nicht zuletzt ist Metareferenz an ein Medium gebunden. Die vorliegende Arbeit beschränkt sich auf die visuelle – textuelle und piktoriale – Repräsentation metareferentieller Potentiale.

Einführend sollen die wichtigsten Repräsentationsaspekte besprochen werden, über die das metareferentielle Potential in den untersuchten Werken realisiert wird. Sie entsprechen Variationen einer Aspektpluralität, deren Differenz- bzw. Analogiegrad für eine Rekonfiguration vorbereitet wird. Teilweise können diese Variationstypen Kategorien bereits entwickelter Typologien zugeordnet werden[3]. Neben formalen Qualitäten bezeichnen die dieser Arbeit zugrunde gelegten Variationstypen jedoch auch Handlungsspielräume, die performativ ausgerichtet sind, vorzugsweise sowohl im Hinblick auf die Protagonisten der Fiktion, als auch auf die Wirklichkeit des Lesers (s. Punkt 1.1.3 und 1.1.4). In einem zweiten, theoretischen Teil der Arbeit werden die wichtigsten Forschungsergebnisse der Metareferenzforschung vorgestellt und im Zusammenhang mit neu entstehenden (Literatur-)Theorien diskutiert, bevor anschließend die Untersuchung der für diese Studie ausgewählten vier Werke in eigenen Kapiteln erfolgt. Im abschließenden Teil der Arbeit werden die wichtigsten Ergebnisse der Arbeit kurz zusammengefasst.

1.1 Variationen der Aspektpluralität im Hinblick auf Identität und Differenz

1.1.1 Erfahrung und Repräsentation, Monolog und Dialog

Literatur lebt von Spannungen. Sie haben mit der Erwartungshaltung der Leser zu tun, und selbst Romane, die durch die Trägheit ihrer Protagonisten Lesererwartungen zu enttäuschen

[3] Die Skala zwischen Form und Inhalt korrespondiert beispielsweise mit Werner Wolfs Unterscheidung von fictio- und fictum-Metareferenz; auf der Skala zwischen Erfahrung und Repräsentation gibt es Überlappungen mit Wolfgang Funks Focus auf *textuality* versus *alethiology* (s.S. 36 in dieser Arbeit).

scheinen[4], können durch die Abwesenheit von Spannung just diese kreieren. Autoren wissen das und nutzen die ihnen zur Verfügung stehenden Mittel, ihr Figurenensemble, Zeit und Ort des Geschehens sowie ihre Erzählhaltung, um den Wissensdrang des Lesers, der ihn das Buch öffnen ließ, zu erhalten, zu mehren, zu befriedigen. Aus einem derart vernetzten Verständnis von Literatur heraus hat Michail Bachtin das dialogische Prinzip formuliert, worunter er ein Sich-Kreuzen und In-Einander-Übergehen verschiedener Sprachstile, linguistischer Muster und Weltanschauungen versteht, das er anhand von Dostojewskis und Pushkins Romanen herausgearbeitet hat (z.B. „From the prehistory of novelistic discourse“ 129-131). Das dialogische Prinzip ist auch für metareferentielle Kunst charakteristisch, weil es auf eine Aspektpluralität verweist, die menschlicher Kommunikation und den Medien ihrer Vermittlung zugrunde liegt.

Tzvetan Todorov hat diese Verknüpfungen als Verwirklichung der wechselseitigen Vermögen von Autor und Adressat verstanden, die auf Differenz fußt (166). Ein Hauptmerkmal dieser Differenz ist die Unterscheidung von Erfahrung und Repräsentation: Der Autor gibt eine Erfahrung in fiktionalisierter Form wider; der Rezipient vergleicht die eigene Erfahrung mit der vorgestellten, er reflektiert sie. Das heißt, er versucht aus Erinnerungen, Vorstellungen und Begriffen eine Erkenntnis zu formen. Der dazwischen liegende Verschriftlichungs- oder Verbildlichungsprozess entspricht einer Sedimentierung von Erfahrung, die sich von ihren Entstehungsbedingungen – Raum, Zeit und Subjekt – loszulösen scheint. Wenn literarische Texte ihre eigene Beschaffenheit als kulturelle Artefakte, die Art und Weise der Repräsentation, mitthematisieren – explizit geschieht das über den Hinweis auf Differenz von Erfahrung und Repräsentation –, spricht man von Metafiktion. Diesen Begriff hatten 1970 erstmalig und zeitgleich William Gass in seinem Essay „Philosophy and the Form of Fiction“ (25) und Robert Scholes („Metafiction“) verwendet. In den 1980er Jahren ging er dann in die ersten literaturwissenschaftlichen Untersuchungen des Phänomens als Oberbegriff ein (Waugh, *Metafiction* 6; Hutcheon, *Narcissistic Narrative* 5).

Seit Mitte des 20. Jahrhunderts lässt sich nicht nur ein Anstieg metafiktionaler Texte verzeichnen, sondern auch Filme, Comics, Theaterstücke oder Computerspiele, ja selbst Musik

[4] Als Beispiel sei Gontscharows Roman *Oblomow* genannt. Der Protagonist verlässt selten sein Bett oder Zimmer und bewegt sich auf den ersten 50 Seiten des Romans lediglich von seinem Bett zu einem Stuhl.

und Poesie weisen metareferentielle Kennzeichen auf, so dass Werner Wolf den transgenerischen Begriff Metareferenz prägte (*Metarefence Across Media* 31) und von einem *metareferential turn* spricht. Wenn man Bachtins Modell der Dialogizität als linguistische und konzeptionelle Aspektpluralität versteht, müsste die Zunahme metareferentieller Kunst eine verstärkte dialogische Funktion anzeigen. Die vorliegende Untersuchung hat ergeben, dass die Dialogbereitschaft, die die untersuchten Texte signalisieren, gelegentlich so ausgeprägt ist, dass sie Julia Kristevas Begriff des Polylogs entspricht, den Svitlana Macenka als „multiplizierte Zeit" übersetzt hat, in der „das Subjekt [...] zu einem polylogischen Subjekt [wird], das nicht nach der Wahrheit für sein Wort verlangt, sondern die Wahrheit seiner Methode erfasst" (84). Diese Definition zeigt bereits die Integration theoretischer und kritischer Überlegungen in metareferentiellen Texten an, die das Potential für den kognitiven Aspektwechsel in Kippfiguren erhöht.

Der Philosoph Jonathan Chimakonam charakterisiert die graduelle Auffächerung dialogischer Pluralität am Beispiel einer Neuausrichtung innerhalb der afrikanischen Philosophie: *Conversational Philosophy* ist „more than a dialogue; it is an encounter between proponents and opponents [...] engaged in contestations and protestations of ideas and thoughts" (47). Chimakonams Definition attestiert die gleichzeitige Anwesenheit von Oppositionen, Analogien und hierarchisch geprägten Ordnungen, die metareferentielle Kunst prägt. Sie wird in dieser Arbeit als Fortführung sokratischer *Hebammenkunst* oder *Mäeutik* (s.S. 30) identifiziert, einer kognitiv-didaktischen Methode, in der ein Geburtshelfer zu Erkenntnis verhilft, indem er durch Fragen seinen Gesprächspartner die Erkenntnis selbst realisieren lässt. Die Wahrheit metareferentieller Darstellung liegt somit in einer Multiperspektivität, die sich auf die Zeit, den Raum und das Subjekt beziehen kann. Sie ist diskursiv und prozessual, auf eine Folge von Zeiten, Räumen oder Äußerungen ausgerichtet.

Patricia Waughs frühe Definition weist Metafiktion vor allem als „fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality" aus (*Metafiction* 2), wodurch Fragen nach der spezifischen Funktion von Literatur im (gedachten) Dialog zwischen Autor und Leser zum Schwerpunkt werden. Diese Studie versucht im Rahmen der Literaturwissenschaft die Frage zu beantworten, welche Funktionen metareferentielle Strategien innerhalb der deutschsprachigen

Gegenwartsliteratur erfüllen, welche Ziele sie verfolgen. Dazu ist es zunächst einmal erforderlich, metareferentielle Kunst innerhalb der Literaturwissenschaft zu verorten, die ja zur Literatur ebenfalls in einem Spannungsverhältnis steht, die sie überprüft, kategorisiert, kommentiert, also in einem metareferentiellen Verhältnis zu ihrem Thema steht. Und so gesehen kann man auch Metafiktion als Literatur verstehen, die ihre eigene Erforschung und Kritik internalisiert hat. Steven Connor hat darauf in seiner Einführung in postmoderne Kultur hingewiesen, indem er "the apparent collapse of criticism into its object, [and] the much-discussed blurring of the 'critical' and 'creative' functions" (201) als ein Hauptmerkmal dieser Texte beschrieb, die Linda Hutcheon bereits 1980 als Metafiktion präzisiert hatte: „With metafiction, then, the distinction between literary and critical texts begins to fade" (15). Die vorliegende Arbeit möchte dieser Präzisierung folgen, und metareferentielle Strategien weniger in ihrer Weiterführung und Abwandlung moderner und postmoderner Kunst untersuchen, was bereits häufig geschehen ist[5], sondern sie im Rahmen einer formalistischen Entwicklung verorten, die zusehends die Trennung von Inhalt und Form zu überwinden sucht. Das geschieht vor allem dadurch, dass die Flexibilität literarischer Formen betont wird, sie also nicht mehr ihren Determinismus zur Schau stellen, sondern Offenheit und Wahlmöglichkeiten offerieren.

Die spezifischen Kompetenzen von Literatur und Literaturwissenschaft werden dabei in einem Aspektwechsel gegenüber anderen menschlichen Praktiken verortet, nicht aber in völliger Eigenständigkeit von diesen. Es geht zwar, wie die Basler Literaturwissenschaftlerin Rosmarie Zeller in Bezug auf poetologische Normen formuliert hat, „um das Funktionieren der Literatur im weitesten Sinn in diachroner und synchroner Perspektive", „aber eben als Literatur und nicht als Steinbruch für soziologische, psychologische, historische oder was immer für Untersuchungen" (301). Da aber metareferentielle Texte über die narrative Beschäftigung mit Erinnerungen, Vorstellungen und Begriffen eine Erkenntnis zu formen suchen und gleichzeitig den Prozess aufzeigen, wie diese Erkenntnis zustande kommt, sind den Inhalten, auf die sie sich beziehen, potentiell keine Grenzen gesetzt. So kommt es in Bezug auf erinnerte Geschichte und Individualbiographien zu Überschneidungen mit der Gedächtnis- und Erinnerungsforschung, der Historiographie sowie der Narratologie; in Bezug auf noch nicht verwirklichte Ideen zu Überschneidungen mit den Naturwissenschaften, dem Recht, der Philosophie und utopischem Denken; in Bezug auf Begrifflichkeiten zu Fragen, wie die Voraussetzungen und Kontexte für

[5] Siehe zum Beispiel Frank, Funk, Krikelis, Kuzi, Reimer.

die Begriffsprägung jeweils lauteten. Aufgrund dieser dialogischen Offenheit und des kognitiven Vergleichens im Sinne einer Kippfigur wird Metareferenz in dieser Arbeit als Kognitionskunst betrachtet, als narrative Analyse menschlicher Informationsverarbeitung, als Beitrag der Literatur zu einer interdisziplinär ausgerichteten Kognitionswissenschaft.

Die Herleitung der Argumentation aus der formalistischen Tradition soll vor allem der gleichzeitig erfolgenden auffälligen Oppositionierung, Analogisierung und multiperspektivischen Differenzierung Rechnung tragen, die metareferentielle Kunst charakterisiert. Es wird zu zeigen sein, dass literarische Texte, die über auffällige Oppositionierung ihre eigene Form betonen, nicht in erster Linie literarische Normen bestätigen, sondern diese verändern möchten; dass sie eine versteckte didaktische Funktion erfüllen, die Inhalte vermitteln und die Vorstellungen des Lesers beeinflussen möchte; dass sie also über den Bereich der Literatur hinaus die Rekonfiguration von Denk- und Handlungskonzepten – literarischer und nicht-literarischer – vorbereitet, ermöglicht und initiiert. Wo dieses Potential verwirklicht wird, gehen metareferentielle Strategien über den Bereich der Kognitionskunst hinaus und fordern moralisches oder politisches Handeln ein. Todorovs dialogische Differenz zwischen Autor und Leser ist demnach nur ein Aspekt metareferentieller Multiperspektivität, und die Unterscheidung von Monolog und Dialog entspricht einer groben Differenz auf der Skala polyloger Möglichkeiten der Textgestaltung.

1.1.2 Form und Inhalt

1.1.2.1 Metafiktionale Strategien in der formalistischen Tradition

Während der vergangenen hundert Jahre stellte der Strukturalismus die Denkrichtung dar, die Oppositionen als Mechanismen kultureller Symbolsysteme in den Vordergrund gerückt, und vor allem auch Literaturwissenschaft und Literaturkritik beeinflusst hat. Indem der Strukturalismus die historische Analyse durch eine Strukturanalyse ersetzte, und als werkimmanente Analysemethode fungierte, wollte er naturwissenschaftliche Präzision in den Geisteswissenschaften schaffen. Die synchrone Beschaffenheit des literarischen Textes, die Gesamtheit aller Beziehungen zwischen Elementen in einem Text sollte strukturalistisch erfasst werden.

Als werkimmanente Methode unterschied sich der Strukturalismus auch von seinem einflussreichsten Vorläufer in der Literaturwissenschaft, dem russischen Formalismus, der die Autonomie und Spezifität der poetischen Sprache und der Literatur behauptete. Weil die Formalisten die Eigenschaften der poetischen Sprache über ihre Unterschiede zur Alltagssprache untersuchten, kann diese Forschungsrichtung nicht als werkimmanente Methode bezeichnet werden, obwohl dies fälschlicherweise wiederholt behauptet wurde. Der Russe Victor Shklovsky und der Tscheche Roman Jakobson postulierten über diesen Vergleich eine Oppositionierung von Alltagssprache und literarischer Ausdrucksweise, die über die Funktion der Ostranenie, der Verfremdung (Shklovsky 1) entsteht. Die Verfremdung der Alltagssprache kreiert diesen Untersuchungen zufolge Kunst und beugt gegen unreflektierte Routine vor. In Bezug auf die Kippfigur könnte man diese Form der Ostranenie als Herausforderung eines dominanten Narrativs, der Alltagssprache, durch ein weniger gebräuchliches Narrativ, eine literarische Sprache, erklären. Die vorliegende Arbeit beruht auf der Annahme, dass Verfremdung grundsätzlich durch eine Irritation dominanter Narrative erzeugt wird. In den untersuchten Texten erscheint Metareferenz als Technik, die eine semiotische und diplomatische Verfremdung der Einzelperspektive über Multiperspektivität erzielt, um Veränderung herbeizuführen. Ihre Multiperspektivität in Form und Inhalt ist ihr Formalismus, und die Unterscheidung verschiedener Sprachregister wie Alltags-, Bildungs- oder Fachsprache ist nur eine Varietät unter vielen.

Dass Multiperspektivität zur Störung dominanter Narrative avancieren konnte, indiziert – so die Hypothese dieser Arbeit –, dass ein Prozess der zunehmenden Differenzierung und Definierung, der seit der europäischen Aufklärung als Präzisierungsvorgang verstanden wurde, über inhaltliche und formale Multiperspektivität in seinen Fehlleistungen markiert werden kann. Indem die blinden Flecken der Perspektivegebundenheit und scheinbar klar abgrenzbarer Denkkonstrukte beleuchtet werden, werden die Defizite einer stark betonten Rationalisierung erkennbar. So wird in den untersuchten Werken deutlich, dass auch Emotion oder Handlungsbereitschaft nicht als Gegenbegriff zur Kognition zu verstehen, sondern ihre integralen Bestandteile sind, die ein Nachdenken über die Erfahrung auslösen und beeinflussen.

Bevor jedoch Veränderung stattfinden kann, muss Bewusstwerdung einsetzen. Shklovsky zitiert Tolstoi: „If the whole complex lives of many people go on unconsciously, then such lives are as if they had never been" (Shklovsky 2. Tolstoy, *Diaries* March1, 1897). Oppositionelle

Strukturen dienen diesem ersten Schritt der Bewusstmachung und referieren so den Strukturalismus wie auch die Mediumsgebundenheit mit.

Während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts begann eine Gruppe vorwiegend französischer Wissenschaftler unterschiedlicher Disziplinen, die später als Poststrukturalisten bezeichnet wurden, die Ahistorizität des Strukturalismus, seine strikt synchrone Betrachtungsweise zu kritisieren. Die Arbeiten eines Jacques Derrida, Michel Foucault oder Roland Barthes knüpften an den Strukturalimus an, aber sie erweiterten diesen und übten Kritik daran. Binäre Oppositionen wurden als genuines Strukturalismusmuster sowie als reines Formkriterium hinterfragt, so dass eine dekonstrukturalistische Methode den Strukturalismus ablöste und die Behauptung einer singulären Bedeutung obsolet machte. Jegliche gedankliche oder textuelle Abgeschlossenheit, die Rede von der „reinen" Bedeutung eines Textes galt fortan als gedankliches Konstrukt, so dass auch eine Opposition von Realität und Fiktion nicht mehr aufrecht zu erhalten war, was wieder auf die an der sprachlichen Gestaltung orientierten Formalisten zurückführt. David Punter fasste das folgendermaßen zusammen: "All linguistic acts are seen from one perspective, are expressions of ideology, in the sense of an unconsciously imposed ordering of affairs" (522).

1.1.2.2 Metareferentielle Strategien in der jüngeren Entwicklung

Metareferentielle Strategien versuchen nun diese unbewusst erfolgenden Ordnungsversuche bewusst zu machen, indem sie zunächst auf Oppositionen, Analogien oder eine hierarchische Gliederung als verfestigte Ordnungen verweisen, diese dann aber über eine multiperspektivische Darstellung hinterfragen. Widersprüche werden dadurch nicht aufgehoben, aber in ihrer Ausschließlichkeit hinterfragt und in ihrem Umfang präzisiert. Der Leser wird mit einem Ambiguitätspuzzle konfrontiert (Widersprüche auf der einen Seite, Analogien auf der anderen Seite), das er vielleicht nicht auflösen kann, zumindest aber realisieren sollte. Die Widerständigkeit des Narrativs wird zur Keimzelle des Umdenkens. Und somit erklärt sich auch, warum metafiktionale Texte ausgerechnet seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmen, obwohl doch zeitgleich gerade vereinheitlichende Konzepte und damit das vereinfachende Denken in Oppositionen dekonstruiert wurden: Oppositionen, und somit auch metafiktionale Texte, die auf Oppositionen aufbauen, werden in den letzten Jahrzehnten

zunehmend umfunktioniert. Metanarrative stellen durch die Kombination von Opposition und Analogie heute nicht mehr unbedingt, wie das noch vor wenigen Jahrzehnten der Fall war, „universalistische Narrative, die der Stiftung von Einheit, Ganzheit und Kohärenz dienen" (Strzelczyk 10) dar, sondern sind als rekonfigurierte und rekonfigurierende Erzählmuster zu verstehen, die Differenz und Ähnlichkeit als Grade auf einer Skala abbilden, die Differenz nicht zu reduzieren sucht. Sie sind Narrative des Nach- und Überdenkens und der Rekonfiguration von Normen über wechselseitig konstitutive Begegnungsaktivitäten, und solange der metareferentielle Kommentar subtil bleibt, also die Bestätigung oder Herausforderung einer Perspektive nicht betont, ist das ihre Hauptfunktion. Die in dieser Arbeit besprochene Graphic Novel *Liebe schaut weg* und der Roman *Heimsuchung* sind Beispiele für eine solche subtil-wertende Metareferenz, die Gedankengebäude darstellt, dekonstruiert und die Rekonfiguration zu einem nicht unerheblichen Teil dem Leser oder Betrachter überantwortet. Narrative der Rekonfiguration, die ihr Verständnis erst aushandeln lassen, erfordern auch mehr Zeit als Meistererzählungen, deren Wahrheiten nicht problematisiert werden. Aus diesem Grund kann man metareferentielle Texte als *Slow Art* bezeichnen, was am Beispiel der Graphic Novel demonstriert werden soll.

Wenn metareferentielle Werke eine bestimmte Interpretation deutlicher favorisieren – auch hier geht es wieder um graduelle Unterschiede –, versuchen sie das mittels einer subversiven Strategie, die sich zum Beispiel in Zehs *Corpus Delicti* über eine negative Dialektik entfaltet, oder als bewusstes Spiel mit den Gegensätzen des Versteckens und Zeigens, die in Christa Wolfs *Stadt der Engel* eine wichtige Rolle spielen.

Wolfgang Funk beschreibt dieses paradoxe Oszillieren, das keine absolute Wahrheit mehr kennt, als Authentizitätseffekt und erhebt diesen zum prägenden Merkmal metareferentieller Texte. Er entwickelt dieses Verständnis der Metareferenz über einen von Vermeulen und van den Akker formulierten Metamodernismus, der dabei ist, die Postmoderne abzulösen, und auf Metaxis beruht, „a perennial state of uncertainty and oscillation generated by epistemological and ontological ambiguity" (3). Metamoderne Metaxis entspricht damit nicht Derridas différance-Begriff, der Signifikationsakten eine Leere zugrunde legt, sondern „opens up new aesthetic space, where a meaningful correspondence of signifier and signified might again be possible" (ibid.). Die vorliegende Arbeit wird zeigen, dass der Authentizitätseffekt auf einem

kalkulierten Zusammenspiel von Inhalt und Form beruht, dessen Aspektpluralität Bedeutungsgebung als Prozess erfahrbar machen, also für Rekonfigurationen öffnen soll. Während Hovens Graphic Novel die Ablehnung falscher Authentizität über eine Diskrepanz zwischen textuellem und piktorialem Narrativ einfordert und Erpenbeck in *Heimsuchung* den Kommentar im formalen Spiel zwischen Text und Paratext anlegt, kann man die negative Dialektik in Zehs *Corpus Delicti* als Wiederbelebungsversuch der kritischen Theorie interpretieren, weil Gesellschaftskritik hier mit einem klaren Selbst- und Politikverständnis verbunden wird, das auch die Grenzen der Handlungsfähigkeit des Einzelnen genau absteckt. Die interdisziplinäre und experimentelle Ausrichtung der kritischen Theorie sowie die Nichtakzeptanz des Status Quo (Bronner 1-2) finden in dieser metareferentiellen Darstellung eine literarische Form. Die Möglichkeit der Freiheit, die die kritische Theorie als Identifizierung „with any institutional arrangement or fixed system of thought" ablehnte (ibid.), konstituiert sich in den untersuchten Texten neu als Forderung nach Anerkennung unterdrückter Narrative. Eine solche Korrektur über eine Ergänzung anstelle einer direkten Ablehnung etablierter Konzepte untersucht auch Martin Wagner in Sprachhandlungen und Formen der Identitätsartikulation, die nicht außerhalb oder in ständiger Opposition zu dem Regierungssystem stehen, das stets Bestandteil des Selbstverständnisses ist[6]. In diesem Verständnis zeugen metareferentielle Texte von einem diplomatischen Aushandlungsgeschehen, das die gegenseitige Konstitution von Gesellschaft, Aushandlungsmedium und Individuum akzeptiert und sucht, und dabei kritische Theorie und Literatur integriert und rekonfiguriert. Zerstörerisches Potential kann beispielsweise in den untersuchten Texten in den Inhalt abwandern, während die textuelle oder piktoriale Form ein konstruktives Weiterdenken konstituiert. Der Vorgang des Oszillierens zwischen verschiedenen Bedeutungen wird also über eine Mediumsreferenz alternierend hervorgerufen und wieder durchbrochen, so dass eine vorsichtigere, reflektiertere Bedeutung entstehen kann. Im Hinblick auf Strzelczyks frühere Definition von Metaerzählungen – „universalistische Narrative, die der Stiftung von Einheit, Ganzheit und Kohärenz dienen" (10) – soll also in neueren Ausprägungen der Metareferenz der Kohärenzrahmen erweitert werden, ohne dass dafür partikuläre Bedeutungen, die immer kontextabhängig sind, zerstört werden müssen. Diese Rekonfiguration ersetzt essentialistische Modelle, die auf Konfrontation und Abgrenzung

[6] Eine solche Form der Artikulation beschreibt Wagner in seinem Aufsatz „Defoe, Foucault, and the Politics of the Plague."

beruhen, durch Netzwerkmodelle, die nach einer Übereinstimmung suchen, die nicht total sein muss. Es leuchtet ein, dass starke Spannungen entstehen, wenn die Elastizität und Integrationsfähigkeit dieser Textstruktur getestet werden soll. Sie funktioniert, solange nicht nur Differenz, sondern auch Identität über sie erfahrbar wird.

1.1.3 Macht und Ohnmacht

Spannungen werden auch durch das Gegensatzpaar der Überlegenheit und Unterlegenheit erzeugt, also durch Machtgefälle. Funk hat am Beispiel von Foucaults Modell antiker Diskurse überzeugend demonstriert, warum die Möglichkeit einer freien Meinungsäußerung, der *parrhesia*, die „das freie, offene Wort [ist], befreit von den rhetorischen Verfahren" (Foucault, *Hermeneutik* 495) nur aus einer Position der Unterdrückung wahrgenommen werden kann:

> „According to Foucault, the presuppositions for *parrhesia* are first that the speaker is someone 'who has the moral qualities which are required, first, to know the truth, and secondly, to convey such truth to others' and second that the telling of the truth puts the teller in danger. This implies that the telling of truth is only possible from an exposed and potentially vulnerable position. (Funk 33; Foucault, *Fearless Speech* 15-16)

Auch die in dieser Arbeit untersuchten deutschsprachigen Texte belegen, dass der metareferentiellen Darstellung eine existentielle Position zugrunde liegt, die eine Äußerung notwendig macht. Foucault schreibt:

> [Parrhesia] ist eine Rede, die seitens des Sprechenden einem Engagement gleichkommt, einer Bindung, einer Art Pakt zwischen Aussagesubjekt und Verhaltenssubjekt. Das sprechende Subjekt verpflichtet sich. [...] Insofern kann die Wahrheit nicht ohne ein *exemplum* gelehrt werden. Die Wahrheit läßt sich nicht lehren, ohne daß derjenige, der die Wahrheit spricht, ein Beispiel dieser Wahrheit gibt. (495/6)

Dieser existentielle Zusammenhang macht deutlich, warum sich als Untersuchungskorpus das neu entstehende Genre der fiktionalen Metabiographien besonders eignet, obwohl die Subjektkonstitution nur ein Angriffspunkt für metareferentielle Ideologieanfechtung ist: In diesen Texten besteht häufig ein biographischer Zusammenhang zwischen Autor und Erzähler,

Figur oder – wie bei Zeh – Werkpolitik, der die Notwendigkeit der Äußerung begründet. Funks Argument basiert auf der Lektüre von Foucaults *Fearless Speech*. Eine genauere Untersuchung von Foucaults Beschreibung der *parrhesia* in *Hermeneutik des Subjekts* führt jedoch noch zu einer weiteren wichtigen Eigenschaft metareferentieller Kunst:

> Und schließlich noch ein Element, das ebenfalls bereits in Texten über die *parrhesia* vorkam: der unvermeidliche, aber grundlegende Vergleich zwischen Heilkunst, Steuerkunst und Regierung, Regierung seiner selbst und der anderen. […] Regieren ist eine stochastische Kunst, genau wie die Heilkunst und die Steuerkunst. Ein Schiff steuern, einen Kranken heilen, die Menschen leiten, sich selbst leiten, das alles gehört derselben Typologie von zugleich rationalen und ungewissen Handlungen an. (492/3)

In diesem Zitat werden wieder mehrere metareferentielle Strategien deutlich: Die Navigationskunst entspricht einer selbstreferentiellen textuellen oder piktorialen Didaktik, die ihr Regieren mit einer Selbstkontrolle verbindet und die Korrektur einer Gesellschaft mit einem Selbstheilungsprozess oder – wie Foucault schreibt – einer „Wandlung der Seinsweise des Subjekts“ (497). Die Textnavigation erfolgt bewusst; ob das Textpotential realisiert wird, ist aber ungewiss. Die Transformation einer Idee muss in der freien Rede der *parrhesia* von einem Mediator, oder „Seelenleiter“ (485) vermittelt werden. Nach Foucaults Interpretation von Galens *On the Passions* muss dieser Mediator nicht nur ungehemmt sprechen und moralische Integrität besitzen, sondern er „muß neutral, muß ein Außenstehender sein [...] mit dem neutralen und äußerlichen Blick“ (487). Die Untersuchung der Texte hat ergeben, dass diese Neutralität nicht nur über die multiperspektivische Darstellung gesucht wird, sondern dass gerade auch das Oszillieren der Bedeutungsschaffung zwischen Autor und Leser plurale Bedeutungsbildung zulässt. So ist es also das metareferentielle Netzwerk selbst, das die Funktion des Mediators erfüllt, indem es zu einem Textgelenk wird. Dabei wird so zwischen verschiedenen Perspektiven vermittelt, dass sich sowohl Inhalte und Formen als auch ihre Realisierung durch einen Leser zwar von anderen Inhalten, Formen oder Realisierungen unterscheiden oder ihnen ähneln können (= Zulassung von Differenz und Analogie), aber dass dies nicht ohne Bezug zu diesen anderen Inhalten, Formen oder der Absicht des Autors möglich ist (= Insistieren auf einer Korrelation). Metareferenz wird damit zum Kommentar, der im Vergleich liegt oder – um es mit Wittgenstein zu sagen – im Aspektkippen. Damit konstituiert sich die Bedeutung aber auch im Oszillieren

zwischen *Aussagesubjekt* und *Verhaltenssubjekt*: Wer spricht? Wer führt aus? Autor, Erzähler, Figur oder Leser? Wer authorisiert? Der Autor, indem er eine Idee aufbringt, oder der Leser, der sie interpretiert? Die Textstruktur unterliegt also auch einer starken Spannung im Hinblick auf die Bedeutungshoheit, wodurch Machtgefälle verschoben oder austariert werden können. Aus diesem Grund eignen sich metareferentielle Strategien besonders für die Verarbeitung großer persönlicher, gesellschaftlicher oder politischer Veränderungen.

Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg war so eine Zeit der Umwälzungen, in der alte Konzepte hinterfragt werden mussten und mit größerem zeitlichen Abstand zur Zeit des Nationalsozialismus auch von neuen Konzepten abgelöst wurden. Dieser Paradigmenwechsel fand auch in Literatur und Literaturwissenschaft seinen Niederschlag, wofür die Einteilung literarischer Epochen in Metzlers *Deutsche[r] Literaturgeschichte* ein Beispiel ist („Metzler" VIII). Die Zunahme metareferentieller Texte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigt damit Prozesse des Nach- und Umdenkens an, die in Deutschland nach den Kriegskatastrophen erforderlich waren.

1.1.4 Wissen und Lernen

Die Hypothese dieser Arbeit, dass Metareferenz auf Veränderung folgt, diese anzeigt oder initiiert, überschneidet sich teilweise mit Funks zweiter These der Metareferenz: „The history of authenticity is a history of loss" (22). Ausgehend von seinem Verständnis der Metareferenz als Authentizitätseffekt markiert Funk vier literaturtheoretische Einschnitte, die hier kurz genannt werden sollen, weil sie Entwicklungen markieren, die auch für die in dieser Arbeit untersuchten Werke bestimmend sind:

Nachdem in der Antike Selbsterkenntnis auf das Erkennen der eigenen Position in einem sozialen oder auch kosmischen Gefüge begrenzt war, also einem trans-individuellen Identifikationssystem entsprach (23), führten erst die Transformationen, die durch das Zerbrechen des Feudalsystems ausgelöst wurden, zu einer ersten Version moderner Authentizität. Als Beispiel führt Funk Shakespeares Hamlet an, Aleida Assmanns Charakterisierung der Figur zitierend: „The paradigmatic modern hero in search of his own self in a kaleidoscope of attributed and self-chosen roles" (Funk 24; Assmann, "Authenticity" 40).

Hamlet steht demnach für einen *humanistic turn*, in dem das Individuum zum ersten Mal nach einem Selbst sucht, das jenseits von kulturellen Prägungen existiert. Es entspricht dadurch laut Lionel Trillings Konzept nicht mehr der *sincerity*, das heißt, es orientiert sich nicht mehr nach einem „external point of reference", sondern verkörpert erste Anzeichen von *authenticity* (Funk 24; Trilling 11 und 13). Die Selbstversuche der Figuren in den hier untersuchten Werken bewegen sich immer noch zwischen Trillings *sincerity*, zwischen einem „we actually are what we want our community to know we are" (11) und einer *authenticity*, die sich von gesellschaftlichen Vorgaben zu befreien sucht, indem sie *parrhesia*, freie Rede wahrnimmt.

Den nächsten Wendepunkt in der Entwicklung der Authentizität siedelt Funk in der Romantik an und nennt Rousseau als Hauptrepräsentanten – obwohl er ja eigentlich ein Vorreiter dieser Epoche war –, weil er die Rückzugsversuche des Selbst vor einem allumfassenden Rationalismus mit der Repräsentation dieser Versuche gleichgesetzt hat. Funk schreibt:

> Although this self-aware self can never be fully realized, it must still be continually explored and reassessed, and this continual self-searching can only be pursued in aesthetic terms. This is Rousseau's second important contribution to the development of authenticity. He understands and uses art, and in particular autobiography, to reflect the fragmented condition and the interminable exploration of the self; […] Art describes the self *and* art creates the self, an apparent paradox which has influenced the aesthetics of authenticity ever since." (26)

Die dieser Arbeit zugrunde gelegten fiktionalen Metabiographien sind als spätere Ausprägungsform der Rousseau´schen autobiographischen Versuche zu verstehen.

Auf diesen *romantic turn* folgt dann eine weitere Transformation, die wiederum einem Verlust entspricht: Mit der Reproduzierbarkeit von Kunstwerken gehe, so stellte Walter Benjamin fest, deren Aura verloren, ihr Kontext, und mache sie zu „freefloating signifiers" (Funk 27). In einem zweiten Schritt setzte Benjamin den Verlust der Aura mit der Entfremdung der Menschheit von sich selbst gleich. Da letztere häufig als Symptom der *modernist condition* beschrieben wurde, spricht Funk hier von einem *modernist turn* (27/28).

Meiner Ansicht nach ist die Bezeichnung dieser Rekonfigurationen als *Verluste* zu einseitig, weil sie die positiven Möglichkeiten, die jede Veränderung mit sich bringt und die

Benjamin in der Rekonfigurationsfähigkeit der auraberaubten Zeichen auch gesehen und genutzt hat[7], unterschlägt. Ich schlage deshalb vor, in Bezug auf die postulierten *turns* bei der neutraleren Bezeichnung *Veränderungen* zu bleiben, die zulässt, dass sich negative Erfahrung und positiver Effekt durchaus in einem Geschehen kreuzen können. Auch die Entfremdung des Menschen von sich selbst kann in ihrer distanzierteren Selbstbeurteilung ja durchaus als positiver Effekt empfunden werden. In diesem Sinn initiiert die metareferentielle Strategie ein Aushandlungsgeschehen, das die Bewertungskategorien unter die Lupe nimmt. Das Prozessuale wird zu seiner Bedingung, wie die Überprüfung der einzelnen Texte zeigt. So können in Erpenbecks Text im Haus am Scharmützelsee verschiedene Familien eben nur nacheinander wohnen und erst der unberechtigten Eigenbesitzerin des letzten Kapitels gelingt es, diese Vorgänge aufzuzeichnen. Die Schriftstellerin, die ihre Großmutter war, kann es nicht. Die Lernfähigkeit und Identität des Menschen entwickelt sich genau über diese Spannung zwischen dem auratischem Moment und einer ihm vor- oder nachgelagerten Repräsentation. Die metareferentielle Darstellung verdeutlicht und verwirklicht sie. Das funktioniert nur, wenn mindestens ein Parameter – die Zeit, der Ort oder das Subjekt – verändert wird. Diese Manipulation polyloger Texte wird gerne versteckt oder als Bedeutungsauflösung verstanden[8], während es doch das Bestehenbleiben der jeweils anderen Parameter ist, der die Veränderung als Möglichkeit erscheinen lässt. Lernfähigkeit und Identität werden so zu einer *Slow Art*, zu einem behutsamen und diplomatischen Vorgang, der die schnell erfolgenden und gewalttätigen Veränderungen ablösen soll.

Der sich heute vollziehende *metareferential turn*, der die postmoderne Kritik an binären Oppositionen – "Baudrillard´s *simulacrum*, Derrida´s *différance* and Jameson´s critique of postmodern superficiality" – abzulösen scheint, erlaubt keine „meaningful distinction between inner and outer personality, surface and deep structure, essence and representation" mehr (28). Metareferentielle Repräsentationen versuchen demnach, gefühlte, gedankliche und begriffliche Zusammenhänge herzustellen, ohne auf die Teilwahrheiten der Einzelperspektive zu verzichten. Die Untersuchung der dieser Arbeit zugrunde gelegten Werke hat ergeben, dass es eine

[7] Benjamins Kauf von Klees Bild *Angelus Novus* und Interpretation als *Engel der Geschichte* mag hier als Beispiel dienen.

[8] Patricia Waugh sprach im Hinblick auf diese Vorwürfe, denen sie selbst vehement widerspricht – sie nennt Autoren und Kritiker als Urheber – im Einführungskapitel ihrer Untersuchung „rejection of realism" (7) oder „abandon[ing] 'the real world'"(18). Linda Hutcheon schreibt solche Vereinfachungen vor allem Literaturkritikern zu (5).

abwägende, reflektierte und nicht vorschnell verurteilende Authentizität ist, die sich in den Texten formiert. Was Funks Gliederungspunkte einer Authentizitätsentwicklung auch veranschaulichen, ohne gezielt darauf hinzuweisen, ist die Tatsache, dass bisher mit jedem Entwicklungsschritt auch die Aspektvielfalt vergrößert wurde, mit der Metareferenz in dieser Arbeit erklärt wird: Während die humanistische Wende mit einer Unterscheidung von Kosmos oder Gesellschaft und Selbst einhergeht, wird dieser ersten Pluralität mit der romantischen Wende noch die Repräsentation der Erfahrung hinzugefügt. Auch die Entwicklung der Ironie kann dieser multiperspektivischen Reihe zugeordnet werden: In den platonischen Dialogen dient die verstellte Unwissenheit als Mittel der Entlarvung scheinbaren Wissens. Dialogisch, diskursiv, über Multiperspektivität wird hier Wahrheit hervorgebracht. Das ist *Hebammenkunst*, die auch wieder, wie die *parrhesia*, einen Geburtshelfer erfordert. In der Romantik scheint sich diese Multiperspektivität dann als Oszillieren zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden zu installieren. Der Umschlag zur Moderne bedeutet eine derart sprunghafte Vervielfältigung der Perspektiven, dass er zu Orientierungslosigkeit und Entfremdung führt. Die Ironie markiert demzufolge das skeptisch gebrochene Bewusstsein. Die metareferentielle Wende scheint mir in dieser Entwicklung eine Phase der Beruhigung, ein Sättigungsplateau zu markieren; eine Zeit, zu der der Mensch lernen möchte, wie er sich in einer immer unübersichtlicheren, vernetzteren und pluralen Welt doch noch eine Nische für die ihm wichtigsten Belange einrichten könnte. Er kann, und möchte die Pluralität nicht reduzieren, und möchte sich in ihr doch noch spüren, bzw. artikulieren. Die Ironie scheint während dieser Rekonfiguration eine spöttisch-wohlwollende Funktion zu übernehmen: Doppelt-fiktive Figuren wie die ideale Geliebte in Zehs Text oder der Engel Angelina bei Wolf, die nur in der Vorstellung der Protagonisten existieren und deshalb einen anderen ontologischen Status haben als der Rest der Figurenensembles, sind Beispiele für diese Form der Ironie.

Das Verständnis der Metareferenz als narratives Versuchslabor, das mit dem Begriff Metaxis als „state of uncertainty and oscillation“ (Funk 3) in Einklang steht, führt zu einem weiteren Schwerpunkt dieser Arbeit, nämlich der Untersuchung des Prozessualen und seiner Wirkung. Die untersuchten Texte indizieren eine Verlagerung von deklarativem zu prozeduralem Wissen, von einem Endprodukt oder einer feststehenden Aussage hin zu der Suche nach einer Aussage und Aufzeichnung der damit verbundenen Kognitionsprozesse. Sowohl bei Erpenbeck als auch bei Hoven werden über die Generationenfolge jeweils neue Konzepte für Haus-, Text-

und Kognitionsaufbau eingefordert. In Christa Wolfs Text schlägt sich das Prozessuale als Essayismus nieder, als Beobachtung und Kontrolle der eigenen Lernprozesse, die zu einer Rücknahme des Selbstvertrauens in die eigenen Antworten führen und den Text mit einem „Das weiß ich nicht“ enden lassen[9]. In negativer Umkehrung markieren bei Juli Zeh der Abbruch des Gedankenaustauschs, des gegenseitigen Sich-aufeinander-Beziehens und der Dialogversuche das Ende des Kognitionsspiels und der Existenz. Es geht um ein Weiterdenken, für das definitorische Festlegungen gelockert werden müssen. An dieser Stelle sei noch einmal betont, dass Metareferenz in ihrer multiperspektivischen und prozessualen Ausprägung als Reaktion auf eine Übermacht rationaler Definitionsanstrengungen zu verstehen ist. Zu einer anderen Zeit, in einem Kontext multiperspektivischen Bedeutungsverlusts könnte Metareferenz ihre Aspektpluralität durchaus auch als Definitionsforderung realisieren, und auch zwischen Vernunft und Macht besteht kein notwendiger Zusammenhang. Es geht um die Stärkung unterdrückter Narrative, um die Kehrseiten und blinden Flecken der jeweils vorherrschenden Argumente. Darauf weist Zeh sehr deutlich mit ihrer negativen Utopie hin, wenn nämlich die Protagonistin Widerspruch einlegt, Vertrauen entzieht, sprachhandelt, um einer sich ausbreitenden Gleichgültigkeit unter der Bevölkerung, aber auch dem dominanten Narrativ der Gesundheitsdiktatur die Absage zu erteilen. In diesem Sinn einer Korrektur eines dominanten Narrativs sind metareferentielle Texte immer noch Narrative des Ausgleichs und der Balance, auch wenn sie nicht Einheit oder Universalanspruch anstreben (s. Strzelczyk 10), sondern Differenz anerkennen. Die Korrektur einer Machtasymmetrie ist vorrangig gegenüber einer Vergleichbarkeit kultureller Praktiken.

1.2 Die Auswahlkriterien, die sich aufgrund der Konzeptspannungen ergeben haben

1.2.1 Genreauswahl: Fiktionale Metabiographien

Die funktionelle Vielfalt erzählerischer Aspektpluralität lässt sich am ehesten anhand einer Textform demonstrieren, die sich der traditionellen Klassifikation nach Gattungen entzieht und schon seit ihren Ursprüngen in der Antike eine Zwischenstellung zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung einnimmt – der Biographie (Schwalm, *Metzler Lexikon Literatur* 89). Für neuere Formen der Biographie, zu denen auch Romane zählen, die die

[9] Die literarische Darstellung korrespondiert hier mit Begriffen der Kognitionspsychologie wie „source monitoring“, „feeling of knowing“ oder „judgement of learning“, die ebenfalls über die Relation ihrer Komposita zueinander einen Skeptizismus gegenüber Festlegungen ausdrücken.

biographische Identitätssuche imitieren, oder Autobiographien, deren „ungestilltes Bedürfnis nach Intersubjektivität“ (Neumann, „Der metamnemonische Roman“ 316) die Gattungsgrenze zu Biographie und Historiographie in Frage stellt, entwickelte Aleida Assmann zunächst den Oberbegriff „Fictions of memory“, den sie anschließend als fünf „Modi der Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses“ typologisierte (*Erinnerungsräume* 158). Fiktionale Biographien speisen sich aber nicht nur aus Gedächtnis und Erinnerung, sondern extrapolieren Erfahrung auch in die Zukunft hinein, so dass Assmanns Begriffsrepertoire hier nicht ausreicht. Julijana Nadj hat den Begriff „fiktionale Metabiographien“ geprägt, der die Begrenzung auf historiographische Metafiktion überwindet und vor allem die Bedeutung von literarischen Normen „als kulturwissenschaftliche[n] Bedeutungs- und Sinnstiftungsträger[n] illustriert“ („Gattungsspezifische Selbstreflexivität“ 322). Das neu abgesteckte Genre der fiktionalen Metabiographien bietet einen geeigneten Rahmen für die Untersuchung metareferentieller Strategien in ihrer jüngeren Entwicklung, die historiographische und utopische Identitätsentwürfe umfasst. Während fiktionale Biographien sich mit „the comprehension of real historical individuals by means of the sophisticated instruments of knowing and articulating knowledge that contemporary fiction offers“ befasst, wie Ina Schabert dieses Genre definiert hat (4), thematisieren fiktionale Metabiographien die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion und so stellt, wie Nadj befand „die Unterscheidung zwischen historischen und fiktiven Figuren als biographierten Subjekten in Metabiographien kein sinnfähiges Gattungskriterium dar“ (324). Weil fiktionale Metabiographien die Schnittstelle von Geschichtsschreibung und Fiktion, von Dokumentation und Modifikation markieren, ermöglichen sie durch den Kontakt von Fakten und Ideen neue Realitätsentwürfe. Zusätzlich zu den Möglichkeiten des metamnemonischen Romans, der über „die Erinnerung an die persönliche oder kollektive Vergangenheit die Bearbeitung von temporaler Differenz und damit die Stiftung von biographischer Kontinuität ermöglicht“ (Neumann 303), extrapolieren fiktionale Metabiographien die temporale Differenz auch Richtung Zukunft und betonen dadurch noch unerschöpfte Möglichkeiten der Lebens- oder Gesellschaftsgestaltung mit dem Ziel, vor negativen Entwicklungen zu warnen und positive zu entwerfen. Diese Versuche, Utopien in Wirklichkeit zu verwandeln, oder ihre Verwandlung denkend vorzubereiten, oder zu verhindern, sind nur an den genannten Schnittstellen bestehender Normen wie Gattungen, Zeitintervallen oder Raumstrukturen durchführbar, weshalb die Texte in dieser Arbeit auch als Borderline-Fiktionen bezeichnet werden, und erfordern eine narrativ

inszenierte Repräsentationskritik. Daneben gibt es zwischen metamnemonischem Roman und metafiktionaler Biographie auch Überlappungen, weil beide Formen sowohl die Unzuverlässigkeiten der Vergangenheitsaneignung als auch Sprünge und Diskontinuitäten, die die Identitätsbildung häufig begleiten und die Stiftung von biographischer Kontinuität empfindlich stören, markieren.

Nadj hat, um fiktionale Metabiographien präziser zu definieren, vier dominante Referenzbereiche identifiziert:
Metabiographische Darstellungselemente zielen auf die biographische *quest*, also auf die Suche nach und Vermittlung einer Lebensgeschichte. Laut Nadj sind sie die mit Abstand häufigsten selbstreflexiven Darstellungsmittel in fiktionalen Metabiographien, und schaffen „durch explizit diskursiv vermittelte Thematisierung oder implizite Inszenierung biographischer Gattungskonventionen ein Bewusstsein für die Konstrukthaftigkeit biographischer Selektions- und Schematisierungsstrategien“ (329). Die in dieser Untersuchung analysierten Texte können aufgrund zahlreicher Kriterien dem Genre der fiktionalen Metabiographie zugeordnet werden, obwohl metabiographische Strategien nicht in jedem Fall dominant sind oder in ihrer Wirkung unterschiedlich wahrgenommen werden können. Jenny Erpenbecks Roman *Heimsuchung* ist nicht deutlicher metabiographisch geprägt, als er metahistorisch oder metanarrativ wirkt. Durch die Engführung der Identitätskonstruktion des Subjekts mit der Selbstbestimmung der Nation, dem Heimatbegriff oder den Eigenschaften der schriftlichen Darstellung wird Welterfassung in Form von festumschriebenen Konstrukten ja gerade hinterfragt. Dies spricht nicht unbedingt gegen Nadjs Typologie, sondern weist darauf hin, dass etablierte literarische Ordnungskategorien neu verhandelt werden und Mischformen entstehen, die sich nicht eindeutig oder überwiegend einem genau abgegrenzten Genre zuordnen lassen. Deutlich wird bei solchen Grenzfällen wiederum die für metareferentielle Kunst so charakteristische Öffnung von Reflexionsräumen: Es wird etwas so dargestellt, dass man darüber nachdenken muss.

Metahistorische Darstellungselemente zeigen laut Nadj einen epistemologischen Skeptizismus an, der „eine problemlose, objektive und intersubjektiv nachvollziehbare Aneignung und Wiedergabe von Vergangenem anzweifel[t]“ (329). Die daraus resultierende Komplexität entspricht jedoch keiner Sinnauflösung, sondern einer Vervollständigung von Narrativen, die sich vielleicht durchgesetzt haben, aber trotzdem lücken- oder fehlerhaft sind.

Metanarrative Darstellungselemente verlagern, wie Nadj beschreibt, den Darstellungsfokus „vom biographischen *Produk*t zum metabiographischen *Prozess*, von der biographierten Figur zum Biographen“ (329), und das bedeutet auch, von der Vergangenheit einer biographierten Figur zur Gegenwart der Suche nach dieser Figur und zur Reflexion über diese Suche. Ansgar Nünning hat diese Elemente als „Thematisierung des Erzählens bzw. des Erzählvorgangs“ beschrieben („Metanarration als Lakune in der Erzähltheorie“ 130). Die Titulierung „Ein Prozess“ anstelle der Genrebezeichnung Roman auf dem Buchumschlag von Juli Zehs *Corpus Delicti* ist ein Beispiel für eine solche metanarrative Darstellung, die, wie bereits Nadj und Nünning betont haben, nicht mit einer illusionsstörenden Wirkung gleichgesetzt werden kann, sondern häufig gerade illusionsfördernd wirkt. Werner Wolf spricht von Sekundärillusionen (*Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung* 102), wenn, wie Nünning formulierte, eine „Akzentuierung des Akts des Erzählens eine eigenständige Art von Illusionsbildung begünstigen und eine entsprechende andere ‘Naturalisierungsstrategie‘ nahelegen“ kann („Mimesis des Erzählens“ 33).

Nadjs letzte Kategorie, die metafiktionalen Elemente, üben eher eine illusionsdurchbrechende Wirkung aus, eine Aussage, die in dieser Arbeit im Einzelfall überprüft werden muss und wie alle anderen Typologisierungsversuche Hutcheons frühe Warnung in Erinnerung rufen: „There can be no ‚theory‘ of metafiction, only ‚implications‘ for theory; each self-informing work internalizes its own critical context. To ignore that is to falsify the text itself“ (155). Laut Nadj kann metafiktionalen Elementen eine „aufmerksamkeitslenkende Wirkung“ (331) zugesprochen werden, die an die von Werner Wolf erwähnte didaktische Funktion erinnert – „a means of educating the recipients“ (*Metareference across Media* 66) –, und bei Steffen Martus als *Werkpolitik* registriert (447).

Nadjs Typologie fiktionaler Metabiographien konnte zwar wesentliche Unterscheidungskriterien zu anderen Genres formulieren, es bleibt jedoch abzuwarten, wie lange sie Gültigkeit bewahren werden, bevor diese Grenzziehungen wiederum von nachfolgenden Werken und Theorien überschritten werden. Für die vorliegende Studie bieten fiktionale Metabiographien einen theoretischen Rahmen, der die Besprechung fiktionaler Biographien sowohl von realen als auch von fiktiven Personen zulässt. Da die vorliegende Arbeit Metareferenz jedoch nicht nur als Rekonfigurationstechnik in Bezug auf literarische Normen

untersucht, wurden Nadjs Referenzbereiche durch die oben genannten Variationstypen ersetzt, die performative Formen besser darstellen.

Hiermit sind die Fragestellungen der Studie klar abgesteckt: Welche Funktionen erfüllen metareferentielle Strategien im Kontext einer formalistisch orientierten Literaturwissenschaft in fiktionalen Metabiographien, die als deutschsprachiges Original erschienen und in weitere Sprachen übersetzt worden sind? Hierbei soll vor allem Fragen der Dialogizität und der Rekonfiguration bestehender Normen nachgegangen werden, die an Sprache im weitesten Sinne gebunden bleiben und über spezifische sprachliche Mittel bewerkstelligt werden.

1.2.2 Textauswahl

Weil Metareferenz kognitive Rekonfiguration anzeigt oder anstößt und die deutsche Gegenwartsliteratur immer noch eine Vorliebe für Geschichtsnarrative zeigt, verwundert es nicht, dass geschichtliche Umbrüche häufig über metareferentielle Darstellung thematisiert werden. Die deutsche (Wieder-)Vereinigung stellt eine markante Veränderung dar, die sich auch literaturhistorisch niederschlug und ein neues Kapitel in Metzlers Literaturgeschichte einläutet. Wie eingangs erwähnt, betrafen die Veränderungen nach 1989 nicht alle Bundesländer im gleichen Maße: In den „neuen“ ostdeutschen Bundesländern, die die Wiedervereinigung häufig als feindliche Übernahme empfanden, weil die alte Lebensrealität von der neuen Regierung zügig abgeschafft wurde, von der Umbenennung vieler Straßen über die Einführung der westlichen Währung bis zu einer völligen Umorganisation gesellschaftlicher Strukturen, waren die Veränderungen tiefgreifender, irreversibler und schmerzhafter. So verwundert es nicht, dass sich diese Erfahrungen auch deutlicher in Texten vormals ostdeutscher Autoren niederschlugen, und rechtfertigt die Auswahl zweier Romane von ehemaligen DDR-Autorinnen, Jenny Erpenbeck und Christa Wolf, für die Analyse metareferentieller Strategien in dieser Arbeit.

Die Textanalyse wird durch zwei Texte von vormals westdeutschen Autorinnen ergänzt, deren Metareferentialität durch andere gesellschaftliche Veränderungen ausgelöst wird oder diese anstoßen möchte – in Hovens Fall durch die Neuordnung der Staatengemeinschaft nach 1945 und die zunehmende Globalisierung, in Zehs Fall durch die Bedrohungen für den

Rechtsstaat und die Gesundheitsversorgung, die die Schriftstellerin und Juristin Zeh als fahrlässiges Verhalten in Gedanken und sprachlichen Äußerungen in einem literarischen Prozess verfolgt.

Obwohl auch männliche Autoren metareferentielle Texte schreiben – Ilija Trojanows *Der Weltensammler*, Eugen Ruges *In Zeiten des abnehmenden Lichts* oder mehrere Romane Daniel Kehlmanns hätten sich, um nur drei Beispiele zu nennen, genauso für eine metareferentielle Untersuchung geeignet –, ist die Auswahl von vier Autorinnen für diese Arbeit kein Zufall: Unter den unterdrückten Narrativen, deren Wiederherstellung die metareferentielle Darstellung im Sinne einer Ergänzung dominanter Narrative anstrebt, müssen gerade auch weibliche Stimmen zur Sprache kommen, deren Wahrheit sich – Foucaults Darlegung entsprechend – aus einer existentiellen und potentiell verwundbaren Position ergibt. Der Fokus dieser Arbeit liegt jedoch auf der metareferentiellen Darstellung, auch wenn es Überschneidungen mit der Gender-Thematik gibt. Die anhaltende Beschäftigung der deutschen Literatur mit Geschichtsnarrativen, die lange Zeit männlich geprägt waren, wird heute auch durch weibliche Rekonfigurationsversuche ergänzt.

Jenny Erpenbecks *Heimsuchung* wurde zwar vom Verlag als Roman kategorisiert, trägt aber bereits im Titel Hinweise, dass es sich weder um einen abgeschlossenen Vorgang handelt, noch um eine sentimentale Suche nach der verlorenen Heimat: Negative Konnotationen wie biblisches Strafgericht (Jes 10,3; Jer 23,12; 46,21; 50,31; Ez 9,1), die Kant´schen „fürchterlichen Werkzeuge der Heimsuchung des menschlichen Geschlechts“ (*Werke* 1838) oder der alte historische Rechtsbegriff des Hausfriedensbruchs (Kramer, K.-S. 33) dominieren die in Süddeutschland auch gebräuchliche Verwendung als Suche nach Heimat und kommentieren sie höchstens ironisch. Der Heimat-Begriff wird zwar als Erfahrungs- und Identifikationsraum ernst genommen, die emotionale Aufladung als Sehnsuchtsraum oder gar die Verknüpfung mit Rückständen einer Blut-und-Boden-Ideologie werden jedoch genauso ernsthaft hinterfragt und in ihrer Problematik deutlich vorgeführt. Das geschieht inhaltlich über die kathartische Hausreinigung im letzten Kapitel und über den Abriss des Hauses im Epilog, und formal über die Vergegenwärtigung der Darstellung, die die biographische Quest innerhalb getrennter Kapitel über Analogien als obsolet markiert. *Heimsuchung* ist damit vom Titelblatt an kein Heimatroman, sondern eine fiktionale Metabiographie, die über die narrative Struktur

gesellschaftliche und individuelle Normen bloßlegt, in Bezug zueinander setzt und hinterfragt. Der Roman funktioniert als Modifikation und Erneuerung strukturalistischer und postmoderner Erzählmuster, wobei die Ungelöstheit der Aussage als Queststruktur dem Leser überantwortet wird. Die Position der Autorin ist dem Roman subtil eingeschrieben. Die starke Oppositionierung im Erzählverfahren entspricht sowohl dem Strukturalismus als stabile textimmanente Bedeutung als auch den multiperspektivischen Charakteristika poststrukturalistischer Texte; die Überwindung der auf Differenz beruhenden Oppositionierung in der Aussage wird über die gleichzeitige Präsenz von Analogien vorgenommen, und kann mit neu entstehenden formalistischen Theorien erklärt werden. Form stellt nach Angela Leighton zum Beispiel „not a garment of thought, to hide or reveal its proper (bodily) matter, but rather a complex of already active 'interpretations'" dar (18). Das ist eine Sichtweise, der Wittgensteins Kippfigur genau entspricht. In diesem Verständnis registrieren in der Hausmetapher in *Heimsuchung*, und vor allem im Hausabbruch am Ende des Buches, mentale Aktivität und Rekonfigurationstätigkeit in Bezug auf einen festgeschriebenen Heimatbegriff. Caroline Levine spricht von Formen als abstrakten Organisationsprinzipien – Wholes, Rhythms, Hierarchies, Networks –, die über ihre Kollisionen neue Bedeutung schaffen. Metareferenz erscheint demnach als Bindeglied zwischen Strukturalismus, Poststrukturalismus und Neuem Formalismus, und als narratives Versuchsfeld und Ideenschmiede, auf dem/in der Reaktionen auf gesellschaftliche Veränderungen überdacht, ausprobiert und initiiert werden. Wolfgang Funk, der unter Metareferenz vor allem ein „re-enacting the effect of authenticity on a formal level" versteht, sieht in dieser Technik „the principal literary development in recent years, […] a new form of literary communication" (2/3). Diese Beschreibungen deuten die kaleidoskopartige Repräsentation der Aspektpluralität bereits an, mit der in dieser Arbeit metareferentielle Strategien beschrieben werden.

Wenn sich Veränderungen vor allem in metafiktionalen Texten niederschlagen, und vormals westdeutsche Autoren von der deutschen Wiedervereinigung weniger substantiell betroffen waren, dann müssen sich andere Veränderungen in ihren metafiktionalen Texten markieren lassen. Line Hovens Comic *Liebe schaut weg* erzählt die sich verändernden Beziehungen zwischen Deutschland und den Vereinigten Staaten nach dem Zweiten Weltkrieg, als frühere Feinde zu Alliierten wurden und sich verfestigte Oppositionsgefüge über mehrere Generationen hinweg langsam verschoben. Der Comic schließt mit dem Hineingeboren-Werden

einer neuen Generation in die sich verändernden Gesellschaftsgefüge, so dass wiederum das Prozessuale betont wird. Die graphic novel beinhaltet außerdem visuell-piktoriale Erzählstrategien, die sich metareferentiell einsetzen lassen und eine Überprüfung der von Werner Wolf aufgestellten intermedialen und transgenerischen Typologie erlauben. Die Nähe von visuellem Narrativstrang bei Hoven und imaginärer Visualität in Erpenbecks Hausmetapher spricht für die Intermedialität der Metareferenz, belegt aber auch, dass es sich bei textuellen und piktorialen Narrativen um unterschiedliche Manifestationen des Phänomens handelt, das heißt, um eine andere Form von Multiperspektivität.

Im Anschluss an die Untersuchung der graphic novel wird die Analyse eines Science Fiction Textes vorgenommen, der, wie die Genrebezeichnung *Ein Prozess* auf dem Umschlag andeutet, nicht als literarische Aufarbeitung von in der Vergangenheit liegenden Ereignissen angesehen werden kann, sondern eine zukünftige Wirklichkeit zur kritischen Überprüfung in Szene setzt, in der selbstreferentiell simultan die Funktion der Literatur und anderer Formen der Schriftlichkeit diskutiert, bzw. ihre funktionelle Trennung angemahnt wird. Die demonstrierte Handlungsfähigkeit des Subjekts kann mit Funks Verständnis der Metareferentialität als Authentizitätseffekt erklärt werden, und widerlegt die These, dass Metareferentialität zu Sinnauflösung führen muss. Ganz im Gegenteil dient sie in *Corpus Delicti* einer genau kalkulierten Gattungs- und Gesamtwerkpolitik, die auch die Utopie noch in einem Maß als Handlungsspielraum inszeniert, der so bei Christa Wolf nicht mehr denkbar ist.

Die Arbeit schließt mit Christa Wolfs Spätwerk *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*, das einen Dialog oppositioneller Gesellschaftsentwürfe und politischer Systeme anstrebt. Das Kommunikationsangebot des Textes ist bisher häufig übersehen worden. Das mag daran liegen, dass Wolf die Dominanz westlich-kapitalistisch geprägter Gesellschaftssysteme nach 1989 über eine Wiederherstellung kommunistischen Gedankenguts als ideologische Position vorzuführen versucht. Obwohl kommunistische oder sozialistische Gesellschaftsformen derzeit keine Bedrohung für westliche Demokratien darstellen, sind die kommunistischen Wiederbelebungsversuche der Autorin als Unfähigkeit, sich den Verlust der eigenen Ideologie eingestehen zu können, interpretiert worden. Die Analyse der metareferentiellen Strategien in *Stadt der Engel* zeigt jedoch, dass Wolf lediglich um einen Platz für unterdrückte Inhalte in einem sehr weit gespannten Bedeutungsnetz ringt, das von den Frühkulturen menschlicher

Zivilisation bis in die Zukunft hinein utopische Entwürfe als möglichen Entstehungsort und Nährboden für eine gerechtere Welt hinterfragt. Wolfs literarischer Ansatz für die Überwindung von Differenz liegt darin, dem Anderen mit grundlegendem Wohlwollen zu begegnen – und westlichen Dualismen mit östlicher Meditation. Es wird zu fragen sein, ob Funks Authentizitätseffekt in diesem Werk noch synchrone und diachrone Rekonstruktion ist, oder bereits die Auslöschung der Authentizität vorwegnimmt, die sich ein Jahr nach Veröffentlichung des Buches im Tod der Autorin vollzog. Die ironische Fabrikation von Benjamins Engel der Geschichte, eine im Hinblick auf Hautfarbe, Geschlecht und Blickrichtung verstellte Botin Angelina kann als literarischer Borderrassismus missverstanden werden, wenn man die subversive Öffnung eines Textraumes, in dem Gedanken- und Subjektentwürfe genährt und nicht von bestehenden Normen bevormundet werden sollen, übersieht. Die vorliegende Arbeit wird zeigen, auf welche Weise in *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud* die Stimmen der Unterdrückten und Minoritäten, vor allem auch die Stimme des unterdrückten oder traumatisierten Bewusstseins, um Aussagekraft mit dominanten Narrativen ringen. Sprache wird dabei zu einem Raum des Vertrauens, in dem in mono- und dialogischen Übungen das Aussprechen einer eigenen Wahrheit eingeübt werden kann, wodurch wieder das Prozessuale und Experimentelle der Metanarration betont wird. Wie bei einem Mantel, der gewendet wird und so die Nähte, die ihn zusammenhalten, enthüllt, führt die metareferentielle Struktur des Textes zu den Fabrikationen ihres Inhalts hin, die mit dem Ort und der Zeit ihrer Wirklichkeitsgestaltung in engem Zusammenhang gesehen werden sollen. Ein raffiniertes Spiel zwischen Aussprechen und Verschweigen, Andeuten oder Unsichtbar-Machen fordert dabei eine Privatsphäre ein, die allerdings nur Respekt vor dem „innersten Geheimnis“, nicht aber vor dem Schutzmantel Tabu haben soll (*Stadt der Engel* 271).

Ein Unterschied in der Anwendung metareferentieller Strategien in den untersuchten Texten liegt darin, dass bei Erpenbeck und Hoven vor allem das Nachdenken über die dargestellten und vergleichbare Ereignisse sowie die Notwendigkeit eines Umdenkens angeregt werden, während bei Zeh eine eindeutige Handlungsaufforderung mit der Reflexion verknüpft wird, die die Aussage konkreter werden lässt. Auch Wolf zeigt deutlich auf, was verändert werden müsste. Sie demonstriert auch, wie sie selbst das Geforderte im Rahmen ihrer Möglichkeiten umsetzt, überlässt aber ihren Lesern die Entscheidung, ob sie diese Vorschläge für Utopie halten oder an die Möglichkeit ihrer Durchführung glauben können. Die

metareferentielle Interpretation des Textes entscheidet die Utopiefrage also nicht wie andere Interpretationen als Zersplitterung der Utopie in Fragmente (Schwarz/Wilde), sondern als Fortsetzungsbemühung der Utopie – trotz aller Zersplitterung – durch eine Einzelkämpferin, die nach Mitstreitern sucht.

Obwohl alle untersuchten Werke jede der eingangs vorgestellten Variationen der Aspektpluralität aufweisen, lassen sich aufgrund der unterschiedlichen Gewichtung reflexiver und handlungsorientierter Strategien Schwerpunkte erkennen, die sich auch im Analyseteil niederschlagen. Eine exklusive Systematik lässt sich daraus jedoch nicht ableiten; ein solcher Einhegungsversuch würde ja gerade dominante Differenzierungsanstrengungen, der das Prozessuale und das Kategorien hinterfragende Potential entgegengerichtet werden soll, neu festschreiben. Trotzdem liegt bei Hoven durch die Leistungen der Schabkartontechnik ein Schwerpunkt auf dem Unterschied von Erfahrung und Repräsentation (1.1.1), während die auffällige Gliederung in Text und Paratext bei Erpenbeck auf das Zusammenspiel von Form und Inhalt aufmerksam werden lässt (1.1.2). Neben der deutlich inszenierten Sprachkritik verweist der alle Konsequenzen tragende Kampf der Zeh`schen Protagonistin auf den Handlungsspielraum des Individuums (1.1.3), während bei Wolf die essayistische Erzählintention das Prozessuale betont und das Gleichgewicht vom Wissen zum Lernen verschiebt (1.1.4).

Die Auswahl der untersuchten Texte deckt sekundär auch ein breites Spektrum der in metafiktionalen Texten häufig verwendeten populären Genres ab. Die Detektivgeschichte, der Liebesroman, der Bewusstseinsroman, Fantasy und Science Fiction, aber auch von modernen Medien beeinflusste Spielstrukturen wurden in die untersuchten Texte aufgenommen und variiert, so dass sich durch diese Anwendungen auch institutionalisierte textuelle Ordnungsformen verändern. Insbesondere die Gegenüberstellung von faktualen und fiktionalen, von mündlichen und schriftlichen Textsorten, von Gebrauchstexten und Literatur, von Prosa- oder Versform, von Erzählerbericht oder Figurenrede stellen auf Konventionen beruhende Kategorisierungsmuster zur Diskussion und bereiten sie für Veränderungen vor. In Bezug auf metareferentielle Kunst geht es also nicht mehr um den von den russischen Formalisten formulierten Gegensatz zwischen Alltags- und Literatursprache, sondern um eine in die Literatur integrierte Theorie und Kritik, und damit um ein selbstreflexives Aushandlungsgeschehen, das

im Sinne Georg Bertrams Kunst nicht mehr als autonom, sondern in ihrem Zusammenhang mit Praktiken der Welt versteht (213). Dieser Zusammenhang erklärt einerseits, warum das Mediumsbewusstsein, das Metareferenz kennzeichnet, über die Beschäftigung mit dem jeweils vorliegenden Medium – dem Text, der Graphic Novel, dem Film, aus dem heraus die Äußerung erfolgt – hinausgehen kann, und andererseits, warum Theorie und Kritik sich inhaltlich nicht nur auf Konventionen der Literatur beziehen müssen, sondern auch den Rechtsstand, die medizinische Forschung oder ein kulturelles Konstrukt wie den Heimatbegriff kommentieren können.

2 Klassifikationskriterien der Metareferenz: Echographie

Im zweiten Teil der Arbeit werden etablierte Typologien metareferentieller Kunst mit dem in dieser Arbeit verfolgten Ansatz verglichen. Daraus geht hervor, dass ein Verständnis von Metareferenz als Aspektkippen auf die existierenden Kategorisierungsvorschläge nicht verzichten kann, weil sie überzeugende differenzierende Beschreibungen der Strategien vornehmen. Die gleichzeitige Anerkennung von Analogien erfordert darüber hinaus jedoch eine integrierende Beschreibung, die über das Zusammenklappen der von Neumann für den metamnemonischen Roman entwickelten Gestaltungspotentiale unter den Oberbegriff der Multiperspektivität, bzw. Aspektpluralität erfolgt. Neumanns Kategorien eignen sich dafür besser als Nadjs Darstellungsschwerpunkte, weil sie sich nicht nur auf Gattungskonventionen beziehen und damit die Pluralität der Wirkungen hervorheben. In einem weiteren Schritt werden diese Funktionen dann im Zusammenhang mit neu entstehenden formalistischen Theorien diskutiert, so dass die Komplexität dieser Erzählweise als Weiterentwicklung und Ablösung der Strukturalismus-Poststrukturalismus-Debatte und in ihrem Kern als Kognitionskunst erfahrbar werden kann.

Metareferentielle Erzählstrategien sind ungefähr so alt wie die Entstehung der Sprache selbst und hängen mit der inhärenten Eigenschaft der Sprache zusammen, sich auf sich selbst beziehen zu können. Homer schon ließ Odysseus nicht nur erzählen, sondern auch kommentieren, wodurch ein erster Schritt reflexiver Distanzierung vollzogen war; Platon versuchte über die Dialogform, seine Leser von der Unzulänglichkeit etablierten Wissens zu überzeugen, indem er sie den Schritt vom vermeintlichen Wissen zur Erkennung des Nichtwissens selbst vollziehen ließ: Er fiktionalisierte seinen Lehrer Sokrates, und ließ ihn durch Fragen Geburtshilfe für neue Erkenntnis leisten. Dass Sokrates´ Mutter Hebamme war, mag dazu beigetragen haben, dass diese Technik des Erkenntnisgewinns später als Hebammenkunst oder Mäeutik (maia = Hebamme) bezeichnet wurde. Metareferenz entspricht in wesentlichen Zügen einer solchen Hebammenkunst, weil sie die aktive Bedeutungskonstruktion beim Leser erforderlich macht und kognitive Investition erfordert.

Während der Romantik schlägt sich die Unabgeschlossenheit menschlichen Wissens in Friedrich v. Schlegels Begriff der Transzendentalpoesie nieder, der Metareferenz über die Verbindung von ästhetischer Gestalt und philosophischer Reflexion entstehen lassen möchte, und die heute noch gültigen Kennzeichen der Paradoxie, der Ironie und des Prozessualen für metareferentielle Kunst herausstellt (*Kritische F.- Schlegel-Ausgabe*, Bd.2, 204). Schlegels Betonung des Prozessualen, worunter er eine positiv zu bewertende Unabgeschlossenheit versteht, ging als *Romantische Ironie* in die Literaturwissenschaft ein, und ist bis heute ein nicht leicht zugängliches Konzept geblieben. Oliver Kohns hat darauf hingewiesen, dass Schlegel nicht nach einem Ausweg aus dieser „endlosen Reihe von Spiegeln" (Hamacher 206) gesucht, sondern sie „zur poetischen Maxime erklärt" habe, während Fichte diese Unendlichkeit fürchtete und Schelling sie als „Geisteskrankheit" bezeichnete. Laut Kohns „kann die Unendlichkeit der Reflexion durch die *Anschauung* beendet werden", das heißt, „nur wenn das Ich nicht mehr „abspiegelt", sondern sieht, und zwar sein eigenes Sehen sieht" (198/199). Diese Beschreibung entspricht in etwa Wittgensteins *Sehen-als*, bzw. Macenkas Erkennen der Methode (84). Das Spiegeln an sich würde damit als implizite Form Werner Wolfs Schwellenpotential oder Funks Oszillieren entsprechen, das erst über die Reflexion und Entscheidung des Lesers gestoppt werden kann. Weil es diese Reaktionen beim Leser auslöst, stellt das Spiegeln aber bereits einen epistemologisch begünstigten Aussichtspunkt dar.

Funk stellt hier einen Zusammenhang zur Ironie her, indem er darauf hinweist, dass das Ironieverständnis sich einseitig entwickelt habe als „using language that normally signifies the opposite" (hier Cornford zitierend), und somit „a latent rift between the signifier and the signified" anzeigt, während die Form der Ironie als „a form of dedicated and truth-seeking deception" im ursprünglichen Aristotelischen Verständnis der Komödie eine Figur kennzeichnet, die „cleverness under a show of clownish dullness" maskiert (Funk, Cornford zitierend 98). Wie bereits erläutert (s.S.18), kann die Ironie als metareferentielle Strategie beschrieben werden, die in ihren gegenwärtigen Erscheinungen wieder ihre früheren engagierten und ent-täuschenden Funktionen wahrnimmt, also eine Entwicklung von ausschließender zu inklusiver Kritik durchläuft.

Gemeinsam ist diesen Metareferenzformen, in der Antike, in der Romantik, und auch in der Gegenwart, dass sie etwas nicht direkt, sondern über die Resonanz an vorhandenen

Strukturen anzeigen, also repräsentieren. Ich schlage deshalb den Begriff *Echographie* vor, um den Wirkungsmechanismus metareferentieller Strategien zu beschreiben. Er umfasst die Vermitteltheit im textuellen Medium sowie die indirekte und erst vom Leser zu realisierende Wirkung.

2.1 Differenzierende Kriterien

Im Folgenden sollen zunächst Klassifikationskriterien der Metareferenz vorgestellt werden, die eine weitere Präzisierung des Phänomens über Differenzierung suchen.

2.1.1 Autopoiesie und Intertextualität = intra- und extrakompositionale Metareferenz

Metareferenz sollte nicht mit Autopoietisierung gleichgesetzt werden, weil das Spiel von Fiktion und Realität vielfältige Bewusstseinsvorgänge darstellen und erfassen kann, die durch eine eindimensionale Kausalität von Ausdruck und Ereignis nicht adäquat dargestellt werden und das Zusammenspiel von Individuum und Anderem/n über eine Grenzziehung erfassen, die metareferentielle Kunst als unterschiedlich permeabel offenlegt. Und so kann ich Dirk Frank, der Metafiktionalität prinzipiell als Einzelwerkphänomen und als eine Form von intratextueller Kommunikation definiert (16), auch nicht unkommentiert zustimmen: Mehrere der in dieser Studie untersuchten Texte verweisen gerade dadurch auf ihre eigenpoetologischen Merkmale, dass sie zahlreiche andere Aspekte aufrufen, etwa fremdpoetologische, inhaltliche, extra-semiotische[10], und so die Eigenkonstruktion überwinden oder doch zur Diskussion stellen wollen. Ich würde eher von einer Sprachhandlung sprechen, die sich ihrer Patchworkidentität bewusst ist und Kommunikationsoffenheit offeriert, ohne den eigenen Standpunkt zu verleugnen. Aus diesem Blickwinkel fällt auch die Gegenüberstellung von Intertextualität und Metafiktionalität zusammen, die Frank vornimmt, und Metafiktionalität erscheint als der narrative Rahmen, der die Beziehung zwischen Autopoiesis und Intertextualität präzisiert. Diesem Verständnis folgt wohl auch Birgit Neumann, wenn sie Intertextualität und

[10] Hinweise auf eine extra-semiotische Realität wurden vom Strukturalismus negiert, der ja die Bedeutung eines Textes als Differenz innerhalb der *langue*, innerhalb des Sprachsystems beschrieb. Seither sind jedoch radikal strukturalistische Bemühungen selbst in die Kritik geraten, da man davon ausgeht, im Sprachsystem auch die Ausdrucksformen des Nicht-Selbst vorzufinden, sei es, wie Punter schreibt, als Unbewusstes, als „radical instability of positioning“ (521) oder als Offenheit des Textes (527).

Intermedialität als Kennzeichen der Metaisierung beschreibt (309), und auch Wolfs Begriff der extra-kompositionalen Selbstreferenz (*Metareference across Media* 19), der intertextuelle und intermediale Beziehungen beschreibt, hat diese Auffassung legitimiert. Die Charakterisierung eines Textes als autopoietisch oder intertextuell kann meines Erachtens auch mit Wolfs Kriterium der intrakompositionalen versus extrakompositionalen Metareferenz nicht eindeutig erfasst werden, wenn man unter Autopoiesis die Selbsterhaltung eines Systems versteht, das zwar abgrenzbar ist, jedoch in ständigem und sehr komplexem Austausch mit seiner Umgebung steht. Funk, der die Wirkung metareferentieller Texte als Authentizitätseffekt beschreibt und in einem Moment epistemologischer Verwirrung (= „metareferential moment“) verortet, gliedert Wolfs intra- und extrakompositionale Metareferenz als endo- und exo-reflexive Orts- bzw. Richtungsmarkierungen, und fügt noch eine dritte Kategorie hinzu, die er „interactional“ nennt. Laut Funk ereignet sich der metareferentielle Moment bei den endo-reflexiven Formen im Ausgangstext (source text), bei den exo-reflexiven Formen in einem imaginären Raum zwischen Ausgangs- und Bezugstext, und bei den interaktionalen Formen über die Einwirkung der Partizipation des Lesers, also im Akt des Lesens. Nach meiner Einschätzung ist eine solche Trennung der Kategorien ungenau oder rein hypothetisch, weil sich auch bei endo-reflexiven und exo-reflexiven Formen das metareferentielle Moment im Bewusstsein des Rezipienten ereignet, bzw. die interaktionale Form auch eine exo-reflexive Form darstellt. Desweiteren unterteilt Funk die endo-reflexiven Elemente in „Level of the Enounced“, also inhaltsbezogene Elemente, „Level of the Enunciation“, den Akt des Ausdrucks, also formale Elemente, und den „Paratextual Level“. Bei endo-reflexiven Formen auf dem paratextuellen Level, die Funk gezielt in Anlehnung an Genette entwirft, kommt es noch einmal zu Ungenauigkeiten, weil Genettes Typus der Peritexte, die er zu den Paratexten zählt, auch extrakompositionale Texte wie Interviews mit den Autoren, oder, wie Funk anmerkt, „reviews or criticism“ zählt, die nicht Wolfs Kategorie der intrakompositionalen Metareferenz entsprechen und Funks Kategorie der Endo-Reflexivität damit auf den Autor und nicht auf ein bestimmtes Werk beziehen. Trotzdem scheint mir diese Kategorie unverzichtbar zu sein, weil sie, wie die Analyse von *Heimsuchung* zeigen wird, die Fälle von metareferentiellen Momenten beschreibt, die sich zwischen Text und Paratext(-en) ereignen und, wie Funk bereits dargelegt hat, „on the fence between endo-reflective, exo-reflective and interactional domains“ (89) sitzen. Sie konstituieren damit wesentlich die Gelenkfunktion von Texten zwischen Realität und Repräsentation, und tragen dazu bei, das weit

verbreitete Missverständnis, dass Autopoiesis Umweltunabhängigkeit lebender Systeme meine, auszuräumen.
Exo-reflexive Elemente unterteilt Funk in allo-reflexive, wenn sie sich auf einen oder mehrere spezifische Texte beziehen, und in pan-reflexive, wenn sie sich auf allgemeine Übereinkünfte wie Kanonizität, Genre-Differenzierungen oder mediumsspezifische Codierungen beziehen.

Drei weitere Differenzierungen der Metareferenz, die für die Ziele dieser Studie wichtig sind, entsprechen ebenfalls der Mikrostruktur, die Wolf seiner Makrostruktur, womit er die vertikale Unterscheidung nach Medien meint, präzisierend hinzugefügt hat.

2.1.2 Explizite und implizite Metareferenz

Kunstwerke können referentielle Hinweise entweder explizit oder implizit geben. Explizite Metareferenz liegt vor, wenn eine Romanfigur sagt, dass ihre Worte fiktiv sind, von einem Autor ausgedacht und ihr in den Mund gelegt, oder wenn in einem Theaterstück die vierte Wand durchbrochen wird, die Schauspieler und Publikum voneinander trennt. Explizite Referenz erfordert also, wie Winfried Nöth festgestellt hat, die Anwesenheit metalingualer Begriffe: „Verbal metareference [...] is explicit when the metareferential nature of the verbal sign is referred to by means of a metalingual term specialized for the purpose of referring to metalanguage; otherwise it is implicit“ (96). Implizite Metafiktion wird demgegenüber durch die Häufigkeit und Auffälligkeit metareferentieller Instrumente erzeugt. In Jenny Erpenbecks *Heimsuchung* ist die Kapiteleinteilung ein Beispiel für implizite Metaisierung: Illusionsbildung und –entzug werden rekurrierend und alternierend erzeugt. Auch Stilmittel wie Alliteration oder Chiasmus, die auf die Beschaffenheit der Sprache aufmerksam machen und Roman Jakobsons poetischer Funktion zuzurechnen sind, zählen zu den impliziten Formen der Metareferenz. Metaphern, die ihre Bedeutung niemals annoncieren, sind, wie Nöth angemerkt hat, immer implizite Metazeichen (109). Das Unterscheidungskriterium zwischen expliziten und impliziten Formen ist demnach die semantische Erkennbarkeit. Ryans (270) und Wolfs (*Ästhetische Illusion* 219) Verdienst ist es hier, auf die graduelle und mehrdimensionale Skalierung der Explizitheit hingewiesen zu haben, so dass in der Folge Metareferenz als ein Potential eines Textes anzusehen ist, das erst im Bewusstsein des Rezipienten realisiert und daher auch individuell sehr

unterschiedlich verwirklicht wird. Obwohl eine graduell sich steigernde Metaisierung die Einstufung eines Werkes als metareferentiell erschweren mag und auch schwer zu messen ist, handelt es sich hierbei nicht um eine willkürliche Zuordnung. Vor allem Wolfs Feststellung, dass Metareferenz normalerweise kein zufälliges Phänomen (*Metareference across Media* 26), sondern einer gezielten Intervention des Autors geschuldet ist, hat hier Klarheit geschaffen. Erhellend ist auch Jägers Anwendung des Begriffspaares, mit dessen Hilfe er transkriptive Prozesse, die zwischen einer Transparenz des Mediums und einer Textstörung als einem Relevantmachen des Mediums pendeln, mit Brandom „nicht als eine Sache des Transformierens von etwas Innerem in ein Äußeres [...], sondern als Explizitmachen des Impliziten" beschreibt (63), so dass wiederum Metareferenz als graduell zur Verwirklichung gelangendes Potential kenntlich wird. Am Beispiel des Schriftstellerin-Kapitels in Jenny Erpenbecks *Heimsuchung* wird zu zeigen sein, wie implizite Metareferenz intrakompositional plötzlich explizit werden kann.

2.1.3 Fictio- und Fictum-Metareferenz

Neben dem Geltungsbereich der Metareferenz und ihrer semantischen Erkennbarkeit hat auch ihr Inhalt zu einer typologischen Differenzierung geführt: Während man mit Fictio-Metareferenz das Wie, den Aussageakt meint, steht der Begriff Fictum-Metareferenz für das Was, die Aussage. Fictum-Metareferenz bezeichnet damit Indikatoren, die den Wirklichkeitsgehalt einer Aussage mit ihrem Fiktionsgehalt verhandeln. Die Analyse der Graphic Novel wird demonstrieren, dass auch diese beiden Formen der Metareferenz aspektualen Differenzierungen entsprechen, die im konkreten Text oder Bild zusammenfallen können. Während die Fictio-Metareferenz aber nur die „zentrale Erlebnissituation" stört (Wolf, *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst* 248), stören Formen der Fictum-Metafiktion durch „die Bloßlegung der Erfundenheit eines Textes dagegen [...] zusätzlich die Referenzillusion und zeitig[en] somit durch einen kumulativen Effekt eine tiefergehende Wirkung an Illusionsabbau" (ibid.). Funk nimmt eine Umbenennung dieser Wolf´schen Kategorien vor, weil er die Begriffe fictio und fictum im Zusammenhang mit literarischen Texten verwirrend findet, und schlägt die Bezeichnungen *textuality* für den metareferentiellen

Fokus auf den Ausgangstext vor, und *alethiology* für Ermittlungen, die den Ausgangstext als Produkt der Imagination verstehen, also als abstraktes Modell für die Realität (89).

2.1.4 Kritische und nicht-kritische Metareferenz

Zuletzt unterscheidet Wolf noch kritische von nicht-kritischen Metareferenzen, womit er vor allem darauf hinweisen möchte, dass nicht jeder Kommentar, der selbstreferentiell ist, kritisch sein muss. Diese zunächst untergeordnet erscheinende Typologisierung könnte für die Zukunft der Metareferenz noch entscheidend werden: Seit auch die kritische Beurteilung der Literatur und internalisierte Kritik in der Literatur in ihrer partiellen Gültigkeit wahrgenommen werden, richtet sich das Augenmerk der Literaturwissenschaft zusehends auf nicht-kritische Formen literarischer Erneuerung, die die blinden Flecken des kritischen Intellekts erhellen sollen[11]. Diese Unterscheidung wird vor allem bei der Untersuchung der Funktionen metareferentieller Strategien in den einzelnen Texten aufschlussreich sein. Wenn Christa Wolf in *Stadt der Engel* über die Aufzählung deutscher Lieder Literaturepochen und Denkrichtungen aufruft (249-251), die viele Deutsche geprägt haben, trägt sie sie über die begrenzte Gültigkeit im gleichen Schriftzug zu Grabe, wie sie sie in ihrer Wertschätzung aufleben lässt. Werner Wolfs Typologie scheint hier in ihrer Bedeutung selbst wieder dekonstruiert zu werden. Dieses Beispiel macht deutlich, dass jede Sinnkonstruktion, sei es in der Literatur, oder der Literaturwissenschaft, reduzierte Bedeutung ist, die weniger an der Unterscheidung von Wirklichkeit und Fiktion leidet, sondern in erster Linie an den Limitationen und Schwerpunktsetzungen kognitiver Fähigkeiten – ein Vorgang, auf den Metareferenz hinweist.

Funk findet Werner Wolfs Dichotomie hier nicht genau genug und fügt ihr weitere Unterscheidungskriterien hinzu. Die Einteilung nach nicht-kritischer und kritischer Metareferenz ersetzt er durch die Opposition von affirmativen versus disruptiven Wirkungen. Wenn der Metalevel sich plausibel in die Illusionslogik des Textes integrieren lässt, kommt es zu einem affirmativen Effekt und kann streng genommen nicht der Metareferenz zugerechnet werden. Führt das Element in eine epistemologische Unmöglichkeit oder in ein ontologisches Paradox,

[11] 2015 hat Rita Felski in ihrer Studie *The Limits of Critique* darauf hingewiesen: „Critical detachment is not an absence of mood, but one manifestation of it, casting a certain shadow over its object“ (21) und damit auch die Notwendigkeit einer positiven, nicht-kritischen Vision für die Geisteswissenschaften aufgezeigt.

das sich innerhalb des narrativen Rahmens logisch nicht auflösen lässt, dann ist der Effekt störender, bzw. auflösender Natur. In Ergänzung zu Wolfs Typologie führt Funk die Kategorie rekonstruierend/-authentizitätsfördernd ein, weil es Metareferenz-Fälle gibt, in denen eine Unlösbarkeit der vorgestellten Situation auftritt, oder die logischen Vorgaben der ästhetischen Illusion durchbrochen werden, und diese Ungereimtheiten trotzdem zur Steigerung der Glaubwürdigkeit des Textes führen können. Wichtig ist Funk hier die Bemerkung, dass ein solcher Authentizitätseffekt nicht den Text an sich, sondern genau genommen den kommunikativen Akt betrifft, der durch den Text etabliert wird (90).

2.2 Eine integrierende Beschreibung metareferentieller Strategien, die simultan differenzieren und analogisieren

Während Wolfs Mikrostruktur und auch Funks Modell Metaisierung über eine Differenzierung in Subformen klassifizieren, sollen im Folgenden Metaisierungsstrategien so beschrieben werden, dass auch die Integrationsleistungen textueller oder piktorialer Metareferenz erfahrbar werden. Es handelt sich dabei keinesfalls um die einzig existierenden metareferentiellen Strategien, aber um die auffälligsten und häufigsten, die bereits Neumann für die Charakterisierung des metamnemonischen Romans herausgestellt hat. Da zwischen metamnemonischem Roman und den in dieser Studie besprochenen fiktionalen Metabiographien zahlreiche Überschneidungen bestehen – fiktionale Metabiographien umfassen auch Erinnerungsvorgänge, die den metamnemonischen Roman definieren, also zeitliche Rückgriffe; beide Genres erfassen auch fiktive, nicht nur historische Lebensläufe, und nehmen reflexive Funktionen wahr –, ist Neumanns Klassifizierung der Strategien ein guter Ausgangspunkt für die Neuinterpretation der vorliegenden Untersuchung.

2.2.1 Unzuverlässiges Erzählen

Unreliable narration oder *unzuverlässiges Erzählen* bezieht sich in fiktionalen Metabiographien nicht nur auf die unzuverlässige Vermittlung vergangener Ereigniszusammenhänge, sondern kann auch die unzuverlässige Vermittlung zukünftiger Szenarien meinen. Neumann versteht die unzuverlässige Erzählinstanz „als aktiv deutende und

umdeutende Instanz, die das Vergangene nach Maßgabe gegenwärtiger Zwecke und Kontexte immer wieder neu interpretiert und re-interpretiert“ und damit beweist, „in welchem Maße die Elaboration vergangener Erfahrungen von subjektiven Interessen geleitet ist“ (307). Nachdem *unzuverlässiges Erzählen* seit einiger Zeit zu einer viel besprochenen Interpretationsfolie literarischer Texte avanciert ist, deren Tauglichkeit mich nie völlig überzeugen konnte und deren Anwendung gerade auf fiktionale Metabiographien, die ja Hinweise auf ihre eigene Unzuverlässigkeit geben, problematisch ist, kann ich Neumanns Frage, „inwieweit es überhaupt sinnvoll ist, einen erinnernden Erzähler als ‚unzuverlässig‘ zu diskreditieren“ (308) nur dankbar aufgreifen. Neumann schreibt:

> Diese Frage stellt sich insbesondere bei Erzählinstanzen, die von der Unzuverlässigkeit ihres eigenen Erinnerungsvermögens wissen und Erinnerungslücken explizit eingestehen (vgl. Löschnigg 1999, S. 192). Vor dem Hintergrund der unhintergehbaren Konstruktivität der Erinnerung kann zuverlässiges Erzählen nur bedeuten, ein Bewusstsein für die eigene Unzuverlässigkeit zu haben. Als zuverlässig gälte ein Erzähler folglich gerade dann, wenn er die Konstruktivität seiner Erinnerung offen thematisiert [...]. (308)

Der explizite oder implizite Hinweis auf die eingeschränkte Gültigkeit individueller Äußerungen, die stets von subjektiven Interessen hervorgerufen wird, ist eine wesentliche Funktion metareferentieller Kunst und somit ist *unreliable narration* meiner Ansicht nach kein sinnträchtiges Kriterium für diese Texte. Wenn die Protagonistin in *Stadt der Engel* ihre Unzuverlässigkeit psychoanalytisch diagnostiziert, oder die Schriftstellerin in *Heimsuchung* unter Schreibblockade leidet, weil sie die Widersprüche zwischen Hoffnungen und Erfahrungen, zwischen ihren Erfahrungen und ihren Deutungen dieser Erfahrungen nicht auflösen kann, so sollte dies als Versuch einer besonders zuverlässigen Schilderung gelten, der die eigenen Limitierungen erahnt und den Leser davor warnt. Ich werde in dieser Untersuchung die vielfach beschworene erzähltheoretische Unterscheidung zwischen zuverlässiger und unzuverlässiger Erzählerinstanz also nicht zur Charakterisierung fiktionaler Metabiographien verwenden, und Fragen nach Wahrheit oder Dichtung, Lüge und Fehlrepräsentation eher mit dem zweiten von Neumann hervorgehobenen Verfahren, der Multiperspektivität, in Zusammenhang stellen: Wenn Texte multiperspektivisch angelegt sind, sich also die Aussagen verschiedener Figuren im Text

durch die Anwesenheit widersprüchlicher Aussagen selbst in ihrer Gültigkeit limitieren, dann wird aus unzuverlässigem Erzählen perspektivisches Erzählen.

2.2.2 Multiperspektivität

Verfahren der Multiperspektivität hingegen führen meines Erachtens direkt zu den Kernfunktionen metareferentieller Kunst, nämlich der Erfahrung aspektualer Wirklichkeitserfassung, der Einsicht in ihre Limitierungen, und den Überwindungsversuchen der eingeengten individuellen Perspektivierung. Wenn Neumann es als Leistung des metamnemonischen Romans hervorhebt, „ein Panorama kulturell koexistierender Erinnerungen zu entwerfen“ (308) und Nadj konstatiert, dass Metagattungen „ein Bewusstsein für standardisierte und schematisierte Darstellungsprozesse“ schaffen und „auf die Rolle [verweisen], die Gattungen als Sinnstiftungszentren zukommt“ (321), scheint es angebracht, für fiktionale Metabiographien nicht eine weitere, begrenzt gültige Klassifizierung zu postulieren, sondern zunächst einmal nach den Gemeinsamkeiten dieser Strategien zu fragen. Diese Untersuchung versucht demnach nicht, die Gattungsdifferenzierung weiter vorwärts zu treiben, sondern möchte den umgekehrten Weg einschlagen und die integrierende Rekonfiguration bestehender Normen und Konzepte in den Vordergrund stellen, die metareferentielle Kunst auch ermöglicht, ganz gleich, ob es sich im Einzelfall um die Infragestellung und Rekonfiguration von Erinnerungskonzepten, Gattungszuordnungen, Erzählperspektiven, Nationalgrenzen, politischen Ideologien oder kultureller Identität handelt.

Anders formuliert hat sich Metareferenzforschung bisher meist mit immer detaillierter zu unterscheidenden Subformen befasst, und dabei die grundsätzlichste Funktion dieser Literatur in einen toten Winkel manövriert, nämlich die Erzeugung eines Reflexionsraumes für die Vorbereitung von Konzeptkorrekturen: Die multiperspektivische Darstellung koordiniert als zentrales Verfahren metareferentieller Kunst Innen- und Außenperspektiven und führt zu einer Umwandlung, Präzisierung und Auffächerung der Oppositionsverfahren des Strukturalismus. Differenz wird in solch einem narrativen Netzwerk nicht aufgelöst, sondern als produktive Spannung instrumentalisiert, die statische Strukturen mobilisiert und für Veränderungen öffnet, indem die Suche nach und Anerkennung von Ähnlichkeiten in einem immer weiter fortschreitenden Prozess der Differenzierung als ausgeblendete Perspektive markiert und

eingefordert wird. Durch diese Ergänzung erfolgt eine Neubeschreibung und Rekonfiguration, deren Ziel nicht Beweis und Festschreibung ist, sondern die Entdeckung nicht-verwirklichter Potentiale und die Anerkennung des Prozessualen. Metareferenz ist damit ein Potential der Multiperspektivität, das dort, wo es realisiert wird, einen Bedeutungswandel auslöst: Die Erfahrung des Aspektwechsels im multiperspektivischen Netzwerk enttäuscht die Unmittelbarkeit des Sinneseindrucks jeder Einzelperspektive durch einen kognitiven Sprung. Eine solche Erfahrung des Sehens-als anstelle eines nicht-vergleichenden Sehens wird dann, wie Sara Fortuna am Beispiel von Wittgensteins Philosophie des Kippbilds nachgewiesen hat, zur Quelle neuer symbolischer Verkörperungen (52), weil sie die Art der Anschauung mitreflektiert (53). Die neue Sichtweise, die Metareferenz in den untersuchten Texten ins Leben rufen möchte, ist die gleichzeitige Anerkennung von Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten. Sie soll die einseitige Betonung von Differenzen ablösen.

Die Auswahl fiktionaler Metabiographien als Textkorpus für diese Arbeit ist somit nicht nur eine pragmatische Entscheidung, sondern vor allem auch eine formale: Wie oben bereits beschrieben, umfasst das neu entstehende Genre der fiktionalen Metabiographien temporale Rückschau sowie utopische Entwürfe, reale sowie fiktive Biographien, und kann am Beispiel unterschiedlicher Lebensentwürfe sehr verschiedene rationale Konstrukte oder Konzeptualisierungen wie Geschlecht, Rasse, Nationalität, geographische Einteilung, politische Ideologie, Wahrheitsbegriff, um nur einige zu nennen, unter die Lupe nehmen. Die textuelle Repräsentation im Roman oder in der Graphic Novel nähert sich dieser Aufgabe über die eigene Verfasstheit, ihre Schriftlichkeit, bzw. Bildlichkeit, so dass die Vorgaben des jeweiligen Mediums der erste Ansatzpunkt für die Hinterfragung der Konzeptidee insgesamt ist. Multiperspektivität wird damit zur Beweisführungsstrategie der Reflexion.

Die Auffächerung der Bedeutung im Multiperspektivitätsverfahren könnte detaillierte Grenzziehungen und Differenzierungen nahelegen, und tatsächlich ist das ein Effekt pluriaspektualer Darstellung, wofür die beeindruckenden Typologien, die von Wolf, Nünning und Funk erarbeitet wurden, der Beweis sind. Metaisierungsverfahren heben innerhalb der erzeugten Pluralität jedoch gleichzeitig Querverweise, Überschneidungen und Gemeinsamkeiten hervor, und stellen so den Oppositionsstrukturen Analogien zur Seite. Eine Strategie pluriaspektualer Darstellung, die bisher in der Metareferenzforschung besonders beachtet wurde,

ist die Metalepse. Sie erfüllt beide Funktionen – Differenzierung und Analogisierung –, so dass Unterschiede und Gemeinsamkeiten graduell erfassbar werden.

Die Metalepse bezeichnet eine Transgression zwischen unterschiedlichen Erzählebenen, also beispielsweise zwischen der Erzählebene des Protagonisten, des Erzählers und des Autors. Während die *Metalepse des Autors* jedoch explizit behauptet, dass er das Erzählte selbst gestaltet (Genette, *Die Erzählung* 152), gibt es sehr viel subtilere Formen, für die ich den Begriff *implizite Metalepsen* vorschlage, und die ihre Transgression der Erzählebenen geradezu verstecken. Die von Jäger genannte Differenz von unartikulierter Redeintention und Sprachhandlung entspricht beispielsweise dieser Kategorie, weil sie einen epistemischen Wechsel beinhaltet (41/42). *Implizite Metalepsen* lassen sich häufig nur über Hypertexte identifizieren, werden aber von Autoren zusehends eingesetzt, um beim Leser einen aktiveren Lesevorgang anzuregen. Der Autor Thomas Meinecke setzt beispielsweise zusehends auf Internetrecherchen seiner Leser, die für die Sinnkonstruktion der Texte benötigt werden: Intertextuelle Verweise bleiben unmarkiert, so dass die Grenzen zwischen Original und Zitat fluide werden. Widersprüchliches wird gereiht und verlangt nach Klärung. In fiktionalen Metabiographien werden die Autoren wiederholt zu Figuren ihrer eigenen Texte, worauf die Texte selbst aber nicht unbedingt schließen lassen, sondern erst Epitexte. Ebenso können ambige Verbformen die Erzählperspektive in der Schwebe halten und so die Transgression vom Erzählerbericht zur erlebten Rede zugleich vollziehen und verstecken, oder verweigern. Die Wirkung dieser Textmittel erinnert wiederum an Wolf, der Metareferenz als Potential eines Textes beschrieben hat, das einen bestimmten Schwellenwert erreichen muss, um realisiert zu werden (z.B. *Metareference across Media* 53). Implizite Metalepsen müssen demnach keine metareferentielle Wirkung entfalten, ihre strategische oder auffällige Platzierung in literarischen Texten erhöht aber das Metareferenzpotential. Anders formuliert reduzieren Metalepsen die von William Nelles typologisierte Differenz zwischen ontologischen (physische Transgression), rhetorischen (Grenzüberschreitung zwischen intra- und extradiegetischer Erzählebene) und epistemologischen (das unmögliche Wissen fiktionaler Figuren, dass sie nur erfunden sind) Ebenen und hinterfragen so normative Artifizialität (93-95) und die Möglichkeiten der Literatur als Medium. Sie können somit als textuelle Angelpunkte verstanden werden, an denen der Leser entscheidet, ob Analogien zwischen einer textuell entworfenen und einer als real empfundenen Wirklichkeit vorliegen oder nicht. Während Sonja Klimek darauf hingewiesen hat, dass Metalepsen immer nur innerhalb des kulturellen Artefakts

vorkommen können und also auch eine Überschreitung zwischen fiktiver und realer Welt nur vorgeben können, kann sich im Bewusstsein des Lesers und eventuell unter Hinzuziehung von Paratexten, z.B. Interviews mit dem Autor, die texuell evozierte Analogie oder Opposition zwischen Autor und Figur als Wahrheit erhärten. In diesen Fällen kann, was Klimek als „hiding the fact that also the level of what seems to be ‚real' is merely part of the artefact, not of the reality outside the artefact" bezeichnet hat, anfechtbar werden (172). Obwohl die Unüberwindbarkeit zwischen der Realität und ihrer Repräsentation erhalten bleibt, kann der metareferentielle Modus der Repräsentation die Vorstellung von der Realität im Bewusstsein des Lesers verändern. Eine derart veränderte Vorstellung kann dann, zu einem zukünftigen Zeitpunkt, also nicht auf ontologisch gleichem Level, die Realität verändern, so dass der metareferentielle Text zur Vermittlungsinstanz zwischen Realität und Repräsentation wird. Dem metareferentiellen Text kommt somit eine Gelenkfunktion zwischen ontologischen Ebenen zu.

2.2.3 Intertextualität und Intermedialität

Formen der Intertextualität und Intermedialität nennt Neumann als drittes Metaisierungsverfahren (309). Für die vorliegende Untersuchung würde ich auch diese Kategorie gerne auflösen und wiederum der Multiperspektivität zuordnen. Ich interpretiere Intertextualität mit Wolf als extrakompositionale Metareferenz (z.B. *Metareference across Media* 43) und verstehe darunter eine narrative – inhaltliche oder formale – Multiperspektivität oder dialogische Funktion. Wenn Jenny Erpenbeck in *Heimsuchung* literarische Vorfahren für ihre Gärtnerfigur aufruft, initiiert sie damit einen intertextuellen Dialog mit Goethe. Die Thematisierung des Science Fiction-Genres in Hovens *Liebe schaut weg* mag als intermediale Metareferenz gelten, je nachdem, wie man die Genregrenzen zieht. Pasticheinszenierungen in *Stadt der Engel* treten über den extrakompositionalen Kommentar in literarischen Dialog mit Walter Benjamin, vermittelt über die doppelt fiktive Figur des Peter Gutman. Mündliche Identitätskonstruktionen werden in Zehs *Corpus Delicti* zu intermedialer Multiperspektivität, weil sie im Sinne eines Wahrnehmungsfensters[12], das die geringere Vorausplanungskapazität und Verarbeitungszeit der mündlichen Sprache gegenüber schriftlichen Formen demonstriert, eingesetzt werden. Kurz

[12] Der Begriff geht auf den deutschen Psychologen und Neurowissenschaftler Ernst Pöppel zurück, der die unterschiedliche Reizverarbeitungszeit in mündlichen und schriftlichen Äußerungen untersucht hat.

gesagt versteht diese Studie verschiedene in der Metareferenzforschung isolierte Strategien als Multiperspektivitätsverfahren, die alle dem Ziel dienen, Polyvalenz, bzw. Aspektpluralität zu demonstrieren. Dies trifft auch für die verschiedenen Formen der Ironie zu, die Multiperspektivität durch die Differenz von sagen und meinen als rhetorische Ironie erzeugt, oder durch eine nicht zu erreichende Kongruenz von Realität und Idee, Darstellung und Darstellendem im Fall der romantischen Ironie. Als Multiperspektivitätsverfahren kann man meines Erachtens auch die von Aarseth aus der Mathematik und Physik entlehnte Rezeptionsform des *ergodic reading* bezeichnen, mit der Funk metareferentielle Texte charakterisiert: „It requires a certain amount of physical and mental struggle and agility on the part of readers to navigate their way through it. Ergodic reading is therefore performative as much as it is receptive" (101). Hier geht es also um den Partizipationsaufwand, der betrieben werden muss, um den Text zu entschlüsseln, und der in zwei Varianten, vor und nach dem Sinngebungsprozess durch den Leser, realisiert werden kann.

Eine weitere literarische Strategie, die bisher als Intertextualitätsverfahren verstanden wurde, kann unter dem Oberbegriff der Multiperspektivität präziser erfasst werden, die mise-en-abyme. Mise-en-abyme ist ein textuelles Werkzeug, das aus den visuellen Künsten stammt. Es imitiert die Erfahrung der unendlichen Replikation, die entsteht, wenn man zwischen zwei Spiegeln steht. Wolf hat darauf hingewiesen, dass der Begriff irreführend ist, da er nicht nur eine formale Technik beschreibt, durch die ein Bild oder Text eine kleinere Version von sich selbst enthält, sondern sich allgemeiner auf „discernible relationships of similarity, including identity (as an extreme case of similarity) and contrast (to the extent as contrast presupposes similarity) between only two different, vertically (hierarchically) ‚stacked' levels" beziehen kann (*Metareference across Media* 56/7). Laut Wolf handelt es sich bei mise-en-abyme um eine Form intrakompositionaler Referenz, also um Ähnlichkeiten, bzw. den skalierten Vergleich innerhalb eines Werkes. Wenn man, wie ich vorschlage, Intertextualität als eine Form der Multiperspektivität versteht, dann käme mise-en-abyme als intrakompositionaler Intertextualität eine autopoietische Funktion zu im Sinne einer Perspektivenfokussierung anstelle einer Perspektivenöffnung: Der Effekt liegt, wird er realisiert, im Vergleichen und Neubewerten einer Differenz- bzw. Analogiesituation, die dadurch präzisiert wird. Wie bei Metalepsen gilt auch für mise-en-abymes, dass sie nicht immer eine metareferentielle Wirkung entfalten müssen. Wolf schreibt:

> The self-referential recursivity which mise en abyme by definition possesses is a feature that may point to the artificiality of the work in which it occurs […], its actualization is not an automatism but depends on a number of contextual, extracompositional as well as intracompositional factors, including, in particular, the salience of this artificiality. […] Dominance of heteroreferential plausibility is thus a criterion which can considerably diminish the salience of a mise en abyme. (58)

Die Analyse von Erpenbecks *Heimsuchung* fördert eine so plural angelegte Verknüpfung von Textebenen durch mise-en-abymes zutage, dass die Frage, ob dieses Potential vom Leser realisiert wird, sich von selbst bejaht und Wolfs Warnung – „In interpretations one should consequently be circumspect and certainly not rush to metareferential conclusions when encountering a mise en abyme" (60) – in diesem konkreten Fall weniger beachtet als vielmehr präzisiert werden muss: Die isotopischen Rekurrenzen der Hauselemente – Brett, Boot, Badesteg, Luftschiff, Schreibmaschine etc. – in den einzelnen Kapiteln werden auf der übergeordneten Ebene der Rahmung – Haus- und Textbau, Hausabbruch und Textabriss – so gespiegelt, dass die Rahmung selbst als falsch entlarvt wird. Genau genommen liegt hier also ein Oszillieren zwischen mise-en-abyme und deren inverser Form mise-en-cadre vor.

Während Metalepsen und mise-en-abymes meist als intrakompositionale Referenzen eingesetzt werden, kann auch extrakompositionale Intertextualität sowohl zur Erzeugung der Multiperspektivität dienen, als auch, über eine positive Bewertung der Referenz, als Analogie induzierendes Werkzeug verstanden werden. Indem Erpenbeck Goethes Gärtner-Entwurf zitiert, bringt sie eine weitere Perspektive ein und verweist über diese intertextuelle Konstante auf Ähnlichkeiten. Indem sie die Rolle des Gärtners rekonfiguriert, drückt sie eine Differenzrelation aus. Wenn also zu einem intertextuellen Verweis noch eine Wertung desselben hinzukommt, kann Mehrfachperspektivierung zu einer doppelten Kundgebung oder verstärkten Aussage werden, was wiederum der kommentierenden Funktion metareferentieller Texte entspricht.

Metalepsen, mise-en-abymes und extrakompositionale Intertextualität können demnach als Wiederholungsverfahren beschrieben werden, die den Rahmen wechseln, also mindestens ein Kriterium in der wiederholten Darstellung verändern. Je nach Grad der Variation können diese Strategien die Ähnlichkeit zur Erstrahmung betonen, oder die Unterschiedlichkeit der Neuauflage, und manchmal liegt die Entscheidung, welche Qualität nun überwiegen soll, in der

Entscheidung des Lesers oder Betrachters. Funk spricht in diesem Zusammenhang von *tangled hierarchies*, ein Begriff, den er Douglas Hofstadters *Gödel, Escher, Bach* entnommen hat und folgendermaßen zitiert:

> Representation, he [Hofstadter] argues, must not be understood as a straightforward, logical and hierarchically ordered process but rather as an endlessly deferred and ultimately incongruous and paradox procedure, which feeds on the simultaneity of apparently exclusionary positions and the confusion of hierarchical structures of reference. (91)

Im Deutschen scheint mir der Begriff *Textgelenk* für diese Funktion geeignet, weil er hierarchieneutral ist. Darin sehe ich einen entscheidenden Vorteil, weil Textgelenke gerade dazu da sind, Hierarchien zu verändern, bzw. auch Konzepte zueinander in Relation setzen, die auf der gleichen Hierarchiestufe stehen, wie die Besprechung der Kollision von Levines *Bounded Wholes* ergeben wird. An metareferentiellen Textgelenken können so Textkoordinaten verbunden oder getrennt werden[13], also Bedeutungsrekonfigurationen erfolgen.

2.3 Metareferentielle Strategien im Kontext neu entstehender (Literatur-)theorien

Die Analyse einzelner Texte im Hauptteil dieser Arbeit wird zeigen, dass der funktionstechnisch komplexe Einsatz intertextueller Verweise sowie alle weiteren Rekonfigurationsversuche rationaler Konzeptionalisierungen im schriftlichen oder piktorialen Medium die zugrundeliegende Oppositionierung hinsichtlich des Erzählverfahrens, aber auch des Inhalts aufbrechen. Aus diesem Grund stellen bestehende Typologisierungsverfahren nur

[13] Funk ist sich der problematischen Benennung bewusst, wenn er in einer Fußnote anmerkt: „I am aware that by sticking to the term 'hierarchy' to describe the workings of metareference I run the risk of suggesting that the constituent factors can be organized according to principles of precedence or pre-eminence. This, however, is not the case. Hierarchy in this case does not imply an order of relational dominance between the constituents but rather refers to their respective autonomy, their allocation of a predetermined position with regard to one another in the framework of literary communication. It is the fixity of these positions which metareference challenges" (93). Levines Unterscheidung von *Bounded Wholes* und *Hierarchies* hat dieses Problem überzeugend gelöst. Mein Begriff des Textgelenks eignet sich, das Vorgehen und die Wirkung metareferentieller Kunst zu beschreiben, und unterschiedliche Bewertungen, bei Levine zum Beispiel friedliche oder gewaltsame Kollision verschiedener Konzepte neutral zu integrieren. An anderer Stelle schreibt Funk „ the hierarchy that governs the communicative aspect of literature is rhizomatic rather than tiered" und verwendet den Begriff hierarchy, um "*degrees of fictionality* in a text" zu beschreiben (94), eine Qualität, die ich ebenfalls, und in Anlehnung an Wolf und Ryan, durch einen neutraleren Begriff, *Skalierung* (41), gekennzeichnet habe.

partielle oder vorübergehende Erfassungskriterien dar, die von metareferentieller Kunst häufig im nächsten Entwicklungsschritt wieder in ihrer begrenzten Gültigkeit erfasst und verändert werden. So demonstriert diese Studie auch, dass die Genre-Kategorisierungen nach historischer Fiktion, historiographischer Metafiktion, metamnemonischem Roman oder fiktionalen Biographien vom neu entstehenden Genre der fiktionalen Metabiographie bereits wieder rekonfiguriert werden, so dass sie auf einer vertikalen Temporalachse angeordnet werden könnten, die die Evolution der Genres darstellt. Einmal skizziert, existieren die Genres aber auch gleichzeitig und sind somit auf einer parallelen Temporalachse über ihre formalen Unterschiede darstellbar. Fiktionale Metabiographien können alle oben genannten Genres repräsentieren, sie tun dies aber stets unter Hinzufügung neuer Aspekte oder eines Kommentars. Sie verweisen also neben den zeitlich gebundenen Ausprägungen metareferentieller Kunst auch auf ihre zeitlich übergreifenden Funktionen, ohne die wesentliche Merkmale unerwähnt oder unerkannt bleiben. Neuere Entwicklungen innerhalb einer formalistisch ausgerichteten Literaturwissenschaft sowie interdisziplinäre Ansätze in anderen Disziplinen versuchen diese Lücke zu schließen und die Bedeutungen literarischer Texte, aber auch visueller oder performativer Kunst zu erfassen, ohne deren Inhalt von der Form zu trennen. Diese Bemühungen lassen außerdem erkennen, dass metareferentielle Kunst keine Elfenbeinturm-Disziplin der Geisteswissenschaften, kein Spezialfall selbstreflexiver Kunst ist, sondern sich in den letzten Jahrzehnten zu einem ubiquitären Phänomen entwickelt hat, das auch in den Naturwissenschaften überzeugte Verfechter findet. Im Folgenden sollen einige Standpunkte dieser Entwicklung kurz skizziert werden, die es dann erlauben, eine komplexere Erfassung metareferentieller Kunst vorzunehmen und zu legitimieren. Diese Vorschläge für Konzeptrekonfigurationen setzen allesamt am Form- und am Normbegriff rationaler Welterfassung an.

2.3.1 Edward O. Wilsons *Consilience – The Unity of Knowledge*

Der Biologe Edward Wilson verficht die Idee einer grundsätzlichen Einheit allen Wissens. Im Vergleich zu Roman Jakobson, der in seiner Kasuslehre die gleichen Bedeutungen grammatikalischer Kategorien in unterschiedlichen Sprachen nachweisen wollte, glaubt Wilson, dass sowohl Natur- als auch Geisteswissenschaften sich auf Naturgesetze zurückführen lassen, deren Verflechtung er als *consilience*, als Übereinstimmung bezeichnet und die er vor allem im

Prozess der Kreativität sieht[14]. Laut Wilson hat sich jedoch hinsichtlich der kreativen Funktionen aller Disziplinen eine Aufgabenteilung entwickelt, so dass die Erkenntnisse beider Lager nicht ohne eine Kombination ihrer getrennten Foci auskommen.

> Scholars in the humanities should lift the anathema placed on reductionism. Scientists are not conquistadors out to melt the Inca gold. Science is free and the arts are free, and […] the two domains, despite the similarities in their creative spirit, have radically different goals and methods. The key to the exchange between them is not hybridization, not some unpleasantly self-conscious form of scientific art or artistic science, but reinvigoration of interpretation with the knowledge of science and its proprietary sense of the future. Interpretation is the logical channel of consilient explanation between science and the arts. (230)

Manches spricht dafür, dass metareferentielle Kunst nicht dem Label „some unpleasantly self-conscious form of scientific art" entspricht. Nicht-Determiniertheit, Multiperspektivität der Interpretation ist ein Schlüsselkennzeichen metareferentieller Texte und entspricht Wilsons Definition der Interpretation – Mehrdimensionalität in Bezug auf "history, biography, linguistics, and aesthetic judgement" (236) – sehr genau. Auch die künstlerische Urform der Metaphern, die Wilson als „building blocks of creative thought" (238) versteht, weil sie Hirnimpulse über einen Lernprozess verbreiten, belegt als implizite Metaisierung das kreative Potential metareferentieller Texte. Diese Arbeit wird zeigen, dass in metareferentieller Kunst die Oszillation der Bedeutung zwischen oppositionellen Polen oder skalierter Bedeutungsdifferenz einem solchen Stimulierungsprozess entspricht. Metaphern wie der Overcoat oder der Engel Angelina in *Stadt der Engel*, das Haus in *Heimsuchung*, oder die Scraperboard-Technik in *Liebe schaut weg* dienen dazu, die Vermittlung dieser Differenzen zu bewerkstelligen.

Ferner diagnostiziert Wilson über den Vergleich natur- und geisteswissenschaftlicher Praktiken und Erkenntisse eine „gene-culture coevolution" und meint damit „the underlying process by which the brain evolved and the arts originated" (238). Diese Koevolution führte nach Wilson zu folgender Arbeitsteilung: "The love of complexity without reductionism makes art;

[14] Wilsons Begriff der *consilience* erinnert an Badious Entlehnung von Leibniz` Konzept der *compossibility*, unter der Badiou die Koexistenz verschiedener Wahrheitsprozesse versteht – der Künste, der Liebe, der Politik und der Wissenschaften (22; 36-39).

the love of complexity with reductionism makes science" (59). Wilsons synthetisches Modell menschlichen Wissens wurde bereits in die Tradition von Isaac Newton, Albert Einstein und Richard Feynman gestellt, obwohl es gegensätzliche Schwerpunkte zwischen den Wissenschaften nicht auflöst. Metareferentielle Kunst thematisiert die von Wilson genannte Koevolution verschiedener Konzepte – von Natur und Kultur, von kommunistischen und kapitalistischen Regierungsformen in *Heimsuchung* oder *Stadt der Engel*; von bildlichen und textuellen Erzählverfahren in *Liebe schaut weg*; von Naturwissenschaft und Fiktion sowie gedanklicher, mündlicher, schriftlicher und körperlicher Handlungsfähigkeit in *Corpus Delicti* –, und führt sie gleichzeitig aus als Koevolution von Literatur und Kritik, ästhetischer Immersion und rationaler Distanz. In dieser Doppelfunktion – der Text demonstriert, was er verkündet – liegt die Überzeugungskraft metareferentieller Kunst. Die unterschiedlichen Konzepte werden auch als gemeinsames Repertoire – nicht nur als getrennte Lager – charakteristischer Eigenschaften behandelt. Sie werden zusammengedacht und in ihrer Eigenart erfahrbar. Die Oppositionsstruktur, die den Texten zugrunde liegt, erscheint dadurch als teilkonstruiert, als einseitiger Fokus auf Differenzen, der Analogien vernachlässigt, während das metareferentielle Erzählverfahren Unterschiede und Gemeinsamkeiten verschiedener Ansätze zulässt. Dadurch wird sowohl die Perspektive des Autors und seiner Figuren als auch die des Rezipienten genutzt, um das „Erkennen der Methode", von dem Macenka spricht (s.S. 6), bzw. die Aspektualität jeder Perspektive, die Wittgenstein erfahrbar zu machen suchte, zu demonstrieren. Wilsons Verständnis der unterschiedlichen Ausprägungsformen menschlichen Wissens in den Naturwissenschaften und den Künsten kann somit als Variante einer formalistischen Interpretation verstanden werden.

2.3.2 Angela Leightons *On Forms – Poetry, Aestheticism, and the Legacy of a Word*

Angela Leighton zeichnet die Entwicklung ästhetischer Formen als Ausdrucksarten menschlichen Wissens nach, „even if that includes a knowing nothing" (28):
Unter den zahlreichen Bedeutungen, die gestalteter Form über die Jahrhunderte hinweg zugeschrieben wurden, ist vor allem ihre Dynamik und Prozessualität für die Interpretation metareferentieller Kunst relevant, die Leighton folgendermaßen charakterisiert: Form „registers a deep tension" (13) und entzieht sich dem Einfangen in einer Definition: „It is a go-between, an

interval, an interrupter, breaking the norms of representation and obstructing the passage from thing to name.“ In diesem Sinn ist Form “not a garment of thought, to hide or reveal its proper (bodily) matter, but rather a complex of already active ‘interpretations’” (18). Diese Zusammenfassung erinnert stark an Wittgensteins Kippfigur, in der sich ja auch bereits vorhandene Interpretationen in einem Aushandlungsgeschehen zu bewegen beginnen. Schon Coleridge hatte in seinen *Notebooks* die dynamischen Eigenschaften der Form so charakterisiert, wie sie in der untersuchten *graphic novel* für die Bedeutungskonstitution instrumentalisiert werden: “Difference of Form as proceeding and Shape as superinduced – the latter either the Death or the imprisonment of the Thing; the former, its self-witnessing, and self-effected sphere of agency“ (131). In Anlehnung an Henri Focillon sieht Leighton das Prozessuale der Form auch als “innermost activity. Form activates feeling” realisiert (Leighton 18, Focillon 47). “feeling” und Form werden so zu Entscheidungen zwischen multiplen Interpretationen, zu einem Austarierungsakt zwischen den, wie Leighton das nennt „dancing partners of form: feeling, intention, matter“ (18). Interessant ist hier erstens die Herausstellung einer aktiven Handlung: „The word is associated with human energies, whether creation or interpretation, and pivots the activities of hand and brain“ (18)[15]. Auch dem Vermittlungscharakter wird also Handlungskraft zugeschrieben; zweitens der Zusammenhang, der zwischen ästhetischer Formgebung einerseits und Bewusstheit sowie Gefühl andererseits hergestellt wird. Ästhetische Formgebung wird somit, wie Leighton zusammenfasst, zu einem Akt, „constantly recovering forgotten meanings“ und „still capable of resisting reduction“ (19). Die Dynamik des interaktiven Tanzspiels konnotiert, wie sich zeigen wird, die positiven Aspekte der Kollisionen, von denen Caroline Levine spricht (s. 2.3.3), bzw. Christoph Möllers` Verständnis von Normen als Möglichkeiten (s. 2.3.4).

Darüber hinaus impliziert Form als „force of creativity“ (23) ideologische und soziale Formgebung und steht in engem Zusammenhang mit dem Begriff des metareferentiellen Potentials: „To regard form, not as a shape, an object, or technique, but as a ‚charge‘“ (Leighton 24). Das Prozessuale und Nicht-Festzulegende, das in diesen Auffassungen von Form anklingt, erinnert auch an Theodor Adornos Verständnis des Essays, der seine Begriffe erst durch ihr Verhältnis zueinander präzisiert („Der Essay als Form“ 71) „im Prozess geistiger Erfahrung“

[15] Eine Aktivität, die Fritz Lang 1921 im Film *Metropolis* umsetzen wollte.

(72), und in dem „unbewusst und theoriefern [...] als Form das Bedürfnis sich an[meldet], die theoretisch überholten Ansprüche der Vollständigkeit und Kontinuität auch in der konkreten Verfahrungsweise des Geistes zu annullieren“ (75). Auch Walter Pater hatte in seinen Vorlesungen 1893 den Essay als „invention of the relative“ (Leighton 28; Pater 174) beschrieben und ihn somit, laut Leighton, als „a kind of knowledge which does not easily reach conclusions or answers“ (28) gekennzeichnet. Sowohl Adornos als auch Paters Charakterisierungen des Essays entsprechen dem von Wolf formulierten Potential metareferentieller Kunst sowie dem in dieser Arbeit favorisierten Verständnis des narrativen Testlabors. Leightons Zusammenfassung der Essay-Form – „It is the critical genre which can on the one hand, admit uncertainty, subjectivity, conditionalness, while also, on the other, putting its own shaped form into play as part of its matter“ (29) – berechtigt zu der Frage, inwieweit zeitgenössische Metareferenz diese Funktionen des Essays übernommen hat, eine Überlegung, zu der auch Ercolinos Untersuchung des Novel-Essays einlädt (s. Punkt 2.3.8). Die von Leighton hervorgehobenen dynamischen Elemente ästhetischer Form lassen sich auf jeden Fall in der Differenz von Narrativen, die die metareferentielle Oppositionstechnik offeriert, verorten.

Die Beschreibung „putting its own shaped form into play as part of its matter“ erinnert darüber hinaus fast wortgetreu an Derridas Beschreibung des performativen Aktes – „an interpretation that transforms the very thing it interprets“ (*Spectres of Marx* 51) –, so dass auch die Handlungsforderung der Borderline Fiktionen mitgenannt wird. Leighton skizziert damit ästhetische Form als ein Vermögen, das im Spannungskreuz zwischen Bewegung und Stillstand, „difference of form“ und „shape“ der metareferentiellen Spannung zwischen deklarativem Wissen und suchendem Lernen nahesteht.

2.3.3 Caroline Levines *Forms – Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*

Caroline Levines Ansatz richtet sich gegen die lange praktizierte Trennung von formalistischer und historischer Analyse innerhalb der Geisteswissenschaften und soll es ermöglichen, literarische und politische, historiographische, ästhetische und soziale Lesarten miteinander zu kombinieren. Levine identifiziert vier allgegenwärtige ästhetische und soziale Formen, die sich als sehr ausdauernd erwiesen haben, „outlive the specific conditions that gave birth to them“ und „are available for reuse“(12). *Wholes* oder *Bounded Wholes* definieren etwas

über ihre Differenz zu anderen Strukturen. Das können Raumcontainer sein, etwa Hauswände oder Staatsgrenzen, Zeitcontainer im Sinne von historischen Epochen, abstrakte Konzepte wie zum Beispiel Ideologien, oder geistig-physische Entitäten wie das Subjekt. Levine stellt drei Eigenschaften dieser Form heraus:

> The first is that containers do not afford only imprisonment, exclusion, and the quelling of difference; they also afford centrality and inclusiveness. The second point is that no single ideological or political whole successfully dominates or organizes our social world. In fact there are so many of them operating at all times that strange collisions are ordinary – more routine than concerted alignments. The third conclusion is that the nuns who embraced *clausura* and the Methodist activists who invoked the organizing principle of a global Christian fellowship were canny formalists, using unifying shapes to disconcerting and novel ends. (39)

Formen sind also historisch nicht sehr spezifisch, aber sehr wohl im Hinblick auf ihre Leistungen, die Levine *affordances* nennt. Die affordances können demnach recycelt und gezielt eingesetzt werden.

Eine weitere Form, die Levine isoliert hat, ist *rhythm*, worunter sie „repetitive temporal patterns“ (49) versteht. Rhythmus ist ein geeignetes Organisationsprinzip, denn „the term *rhythm* moves easily back and forth between aesthetic and nonaesthetic uses[...] and is therefore a category that always already refuses the distinction between aesthetic form and other forms of lived experience” (53). Levine schlägt vor, dass wir die *affordances* ästhetischer Rhythmen nutzen – “repetition and difference, memory and anticipation“ (53) –, um soziale Rhythmen zu verstehen. Ihr Rhythmusbegriff umfasst prähistorische sowie moderne Formen sozialer Erfahrung. *Rhythms* „draw[ing] their patterns from such disparate sources as seasonal changes, religious ritual, kinship norms, the demands of labor, reproduction, war, and changing technologies” and “govern social organizations and institutions” (51). Über die Form *rhythm* können so auch Fragen erfasst werden, die sich „at the intersection of institutions and periodization“ befinden, nämlich „the ways that institutions both introduce change and maintain stability“ (57). Somit schlägt Levine eine Untersuchung der Kollisionen sowohl zwischen *wholes* (institutions) untereinander als auch zwischen *wholes* und *rhythms* (periodization) vor. Ihr Ansatz möchte demonstrieren, dass die horizontale und vertikale Kollision verschiedener

Formen nicht nur zerstörerische, sondern auch produktive Spannungen freisetzen kann. Der Begriff „new institutionalism“, der sich daraus ergibt, und sich nicht nur auf „governments, churches, prisons, and other official organizations“ bezieht, sondern regulative Praktiken generell meint, „all orderly and established customs or usages“, verortet so „differences of scale“ (57).

Noch komplexere Verhältnisse können durch zwei weitere Formen erfasst werden, die Levine isoliert hat. Sobald *bounded wholes* oder binäre Systeme mit einem Wertesystem kombiniert werden, spricht Levine von *hierarchies*. Bei *hierarchy* handelt es sich um eine äußerst pervasive Form. Sie „dominates to the exclusion of other values, forms, and purposes“ (99), jedoch „to isolate a single form and to assume its dominance is almost always an act of oversimplification” (100). Dies vor allem, weil auch *hierarchies* mit anderen Formen kollidieren können, und so nicht nur Inhalte organisiert, sondern auch gestört oder aufgebrochen werden.

Besondere Aufmerksamkeit widmet Levine schließlich noch dem *network*, womit sie Verbindungen und „points of contact“ zwischen „objects, bodies, and discourses“ (113) meint.

> The term *network* derives from the language of metallurgy and textiles used in the sixteenth century to describe objects made out of fabric or metal fibers interlaced as in a net or web. Something like *text*, the roots of the term imply interwoven strands moving in multiple directions rather than directed toward a single end. The concept of the network has since expanded to include animal and plant tissues, natural crystalline structures, and, since the nineteenth century, social relationships – including any string or structure of interconnections, from transportation and communication systems to property, business, professional associations, and even literature itself. Defined in the most straightforward way, a network is “a set of connections that link [discrete] elements.” (113/4)

Levines *network*-Begriff erinnert stark an das von Gilles Deleuze und Felix Guattari aus der Botanik entlehnte Rhizom-Konzept, mit dem Unterschied, dass *network* ein Vermitteltsein der Prozesse – „made out of“ – mit einschließt.

Faszinierend ist an Levines Ansatz, dass er Formen gleichzeitig isoliert und integriert: „To be sure, it is clarifying and practical to isolate a single network [oder jede andere Form, meine Anmerkung] and pursue its impact, since when networks are thrown together they can

seem messy or incoherent. But it is also misleading to treat them as separate" (114). Damit entspricht Levines *New Formalism* sehr genau metareferentiellen Textmustern, die ebenfalls über die doppelte Wirkung von Isolation und Integration, von *immersion* und *distance*[16], wie Wolf es nennen würde, von Opposition und Analogie operieren und an Textgelenken Verbindungen herstellen oder lösen. Die Anwendung dieses Theoriemodells auf die ausgewählten Texte soll zeigen, dass die Komplexität dieser Theorie die Komplexität metareferentieller Funktionen adäquat erfassen kann, und dass Theorie und Kunst sich hier (wieder einmal) in engem Austausch entwickeln.

2.3.4 Christoph Möllers *Die Möglichkeit der Normen*

Christoph Möllers nähert sich Grenzüberschreitungen, die sich textuell niederschlagen, als Rechtsphilosoph und kritisiert, dass in der Forschung häufig ein Normbegriff verwendet wird, der Einheitlichkeit vorgibt, aber stets von spezifischen – juristischen, theologischen, ästhetischen und anderen sozialen – Normen ausgeht, also Unterschiedliches darunter versteht. Er hat deshalb eine breitgefächerte Untersuchung begonnen, die sich der Normgebung ergebnisoffen und sehr vorsichtig nähert, das heißt, nicht in die Falle vorschneller Verallgemeinerungen tappen möchte. Das erinnert an Leightons Untersuchung von Wissensarten, die auch ein Nichtwissen einschließen, und muss zunächst eine deskriptive, nicht selbst wieder normierende Untersuchung bleiben, damit man „die Phänomene nicht zu stark zurichtet und reduziert" („Afaktizität und Möglichkeit von Normen" 3). Normativität hängt für Möllers „an der Möglichkeit einer abweichenden Weltbeschaffenheit – oder einer Weltbeurteilung, deren Maßstab sich nicht auf die Welt, wie sie ist, beschränkt" (*Die Möglichkeit der Normen* 14). Eine solche Möglichkeit der abweichenden Weltbeschaffenheit drückt Metareferenz über das Zusammenspiel von Oppositionen und Analogien aus, also in einem Raum zwischen vorgegebenen Normen oder, um mit Levine zu sprechen, in der Kollision von Formen. Narrativ wird dieses Zusammenspiel über die Unterscheidung von *discourse* und *histoire*, Bericht und Erzählung, Analyse und

[16] Funk verwendet für Distanzierungsmomente innerhalb eines Textes in Anlehnung an die antike griechische Tragödie und als Ersatz für Jakobsons Kategorie *channel* den Begriff *Parabase*: „'parabasis' which in Greek theatre describes instances where the plot of a play is temporarily interrupted and the chorus addresses the audience directly, usually in order to connect the contents of the play to the extra-textual world" (93). Ich werde im Folgenden bei Wolfs Terminologie bleiben, da der Begriff *Parabase* sich in erster Linie auf explizite metareferentielle Momente bezieht.

Beschreibung, Anhalten und Fortführen der Erzählung erzeugt. Das Verfahren steht auch in engem inhaltlichen Zusammenhang mit dem von Michael Howard 2011 geprägten Begriff *Transnationalität*. Mit der Charakterisierung „Transnationalism is essentially about humans creating boundaries and then crossing them" (5) hat er exakt den Vorgang beschrieben, den auch metareferentielle Kunst transparent macht und fördert, wobei sie sich nicht nur auf nationale, sondern auch auf kulturelle oder linguistische Grenzen bezieht, und in besonderer Weise den Vorgang des Crossings vorbereitet, des Nachdenkens über die gespiegelten Verhältnisse. Der Rechtsphilosoph Möllers hat ebenfalls die Notwendigkeit erkannt, solche Grenzziehungen, die er als Normen versteht, interdisziplinär zu untersuchen. Er versteht Normen als „positiv markierte Möglichkeiten", die anzeigen, dass „sich [etwas] verwirklichen soll" (*Die Möglichkeit der Normen* 14). Um diese Möglichkeiten zu eruieren, liest er Rechtsnormen als Texte, die er dann mit anderen Texten vergleicht, und so beispielsweise rechtliche mit ästhetischen Urteilen zusammendenkt. Eine solche nicht-pejorative Deutung entspricht Ludwig Jägers transkriptivem Störungstyp, der neben den korrigierenden Textstörungen die konstruktiven Funktionen sprachlicher Remediation beschreiben soll (46).

Wichtig ist Möllers' Feststellung, dass diese Markierung von Möglichkeiten „ausdrücklich gemacht werden muss. Dass wir also sehen, dass Normen als Normen ausgewiesen werden, weil sie sonst praktisch nicht funktionieren. Das hängt auch mit dem Darstellungsproblem zusammen [...]" („Afaktizität und Möglichkeit von Normen" 5). Über den Vergleich von den in dieser Studie untersuchten Texten und Möllers' Normverständnis können metareferentielle Strategien als Zusammenspiel von Normausweisung und Normübertretung beschrieben werden. Diese Dialektik ermöglicht die von Möllers geforderte Unterscheidung in Normen und ihre Rechtfertigungen – „weil man sonst einfach den analytischen Rahmen verlässt" (6) –, auch wenn sie im Einzelfall als Überstrukturierung empfunden werden mag – eine Kritik, die metareferentieller Darstellung häufig widerfahren ist[17]. Die multiperspektivische Darstellung in metareferentiellen Texten nimmt diese Trennung von Norm und Rechtfertigung vor, indem sie die Rechtfertigung an eine bestimmte Perspektive knüpft, sie mit anderen kontrastiert, und dadurch die Bedingungen für Normen und Rechtfertigungen zur Diskussion stellt und reflektierbar macht. Der Leser befindet sich ontologisch außerhalb der dargestellten Perspektiven

[17] Ein Beispiel hierfür wäre Halters Diagnose von Erpenbecks Text als „poetisch beherrschter Sprachkunst", die „manchmal wie am Reißbrett konstruiert" wirke („Das Haus am Scharmützelsee").

und verhandelt diese aus einem gewissen Abstand heraus. Diese Eigenschaft des Reflektierbar-Machens der Metareferenz entspricht dem, was Möllers als „Kern normativer Praktiken" versteht: „In der Welt Distanz von der Welt zu nehmen" (*Die Möglichkeit der Normen* Buchumschlag). Diese Formulierung weist auf die Doppelfunktion metareferentieller Mittel hin, das Sichtbar- und das Reflektierbarmachen der Normen, die an ein Medium gebundene Aspektpluralität dieser Texte.

2.3.5 Georg Bertrams *Kunst als menschliche Praxis: Eine Ästhetik*

Georg Bertram wendet sich gegen die Vorstellung, dass Kunst sich von allen anderen menschlichen Praktiken unterscheide. Dieses Beharren auf der Eigenständigkeit der Kunst hat, so Bertram, zu vielen Widersprüchlichkeiten geführt, und macht es unmöglich, ihre Relevanz wie auch die Pluralität der Künste befriedigend zu erklären. Bertram sieht in der Kunst eine reflexive Praxis, die es erlaubt, menschliche Praktiken neu zu bestimmen. Dafür muss sie spielerisch sein, einen offenen Ausgang haben, und folglich auch potentiell scheitern können (217). Auch Bertram betont, dass Kunstwerke Teil dynamischer Interaktionen sind, die sowohl mit interpretativen als auch mit normativ-evaluativen Praktiken verbunden sind (215). Die Praxisform der Kunst ist jedoch auf einen besonderen Beitrag zur menschlichen Praxis als einer Praxis der Freiheit hin ausgerichtet. Sie bedarf einer Artikulation dieser Herausforderung (216). Dazu „gehört untrennbar die Reflexion darauf, was Kunst ist und wie sie funktioniert, also auch das philosophische Nachdenken über Kunst" (219). Bertrams Kunstbegriff steht damit den in dieser Arbeit isolierten metareferentiellen Funktionen sehr nahe: Metareferenz wäre demnach die Artikulation und Auslösung der geforderten philosophischen Reflexion und deren (mediale) Überwachung. Sie führt die Möglichkeiten, Leistungen und Limitationen einer begrifflichen Konstitution der Welt vor. Diese Praktiken sind alle an einem, wie Bertram es nennt, *Aushandlungsgeschehen* (218) beteiligt, das für je spezifische Bestimmungen menschlicher Praktiken wertvoll ist. Der spezifische Beitrag metareferentieller Kunst liegt in diesem Verständnis einerseits im Zulassen der Prozessualität in der ästhetischen Immersion und andererseits ihrer Verlangsamung durch reflektionsinduzierende Distanz. Die metareferentielle Kunstform ermöglicht dadurch eine Rekonfiguration normativer Praktiken.

2.3.6 Rita Felskis *The Limits of Critique*

Rita Felski bestimmt die vorherrschende Interpretationsmethode der Literaturwissenschaften, die Kritik, neu in ihren Leistungen und Limitierungen, und entlarvt sie als einseitige Vorgehensweise. Der Kritik sei, wie sie in Anlehnung an Paul Ricoeurs Formulierung von der *Hermeneutik des Verdachts* ausführt, ein skeptisches Verstehen („thought style“ 2) immanent, das andere Auslegungsansätze ausblende. Literaturtheoretiker vernachlässigten dadurch, wie Möllers es nennen würde, die „Möglichkeit einer abweichenden Weltbeschaffenheit – oder einer Weltbeurteilung, deren Maßstab sich nicht auf die Welt, wie sie ist, beschränkt“ (*Die Möglichkeit der Normen* 14). Das heißt, positiv-markierte oder nicht-pejorative Möglichkeiten werden häufig zu einem blinden Fleck dieser einseitig praktizierten Kritik, die ja ihrem griechischen Ursprung nach eine zunächst neutrale Urteilsfähigkeit meint (Wahrig, „krínein: scheiden, trennen; entscheiden, urteilen“ 490), sich seit dem 17. Jahrhundert jedoch zusehends einseitig als skeptische Beurteilung entwickelt hat (ibid.). Felski beschreibt diese Haltung als „antinormative normativity: skepticism as dogma” (9) und schreibt:

> In contrast to the powerfully normative concept of critique (for who, after all, wants to be thought of as uncritical?), the hermeneutics of suspicion does not exclude other possibilities (for Ricoeur, these include a hermeneutics of trust, of restoration, of recollection). Leaving room for differing approaches, it allows us to see critical reading as one possible path rather than the manifest destiny of literary studies. (9)

Die Aufgabe besteht demnach nicht darin, die skeptische Untersuchung von Texten zu verwerfen, sondern zu ergänzen – “not to demolish but to decenter it” (9). Felski unternimmt eine Neubeschreibung der Kritik, die zuallererst Dichotomien verabschieden möchte, weil sie ein falsches Bild entwerfen, indem sie Differenz betonen:

> Rather, I propose, it is the false picture created by such dichotomies that is at issue: the belief that the „social“ aspects of literature (for virtually everyone concedes it has *some* social aspects) can be peeled away from its “purely literary” ones. No more separate spheres! […] works of art cannot help being social, sociable, connected, worldly, immanent – and yet they can also be felt, without contradiction, to be incandescent,

> extraordinary, sublime, utterly special. Their singularity and their sociability are interconnected, not opposed. (11)

Damit literarische Texte in dieser Komplexität realisiert werden können, schlägt Felski einen neutraleren Rezeptivitätsmodus vor, den sie mit den Worten von Nikolas Kompridis als eine „willingness to become ‚unclosed' to a text" (12) skizziert. Eine überzeugende Reflexion oder neutralere Kritik eines Textes kann demnach nur erreicht werden, wenn die vielfältigen Gemütslagen, die er transportiert, realisiert werden, und auch die Textbedeutung als Koproduktion von Autor und Leser verstanden wird[18]. Felski liefert damit eine akademische Argumentation für die gleichen Ziele, die von metareferentiellen Texten literarisch formuliert werden: Ein seit der Europäischen Aufklärung fortschreitender Prozess der Differenzierung, Dichotomisierung und begrifflichen Festlegung ist einseitig und muss ergänzt werden. Dafür ist zunächst ein abwägendes Reflektieren erforderlich, das verschiedene Aspekte berücksichtigt, also multiperspektivisch vorgeht. Dadurch entsteht ein komplexes Koordinatensystem, in dem Einzelpositionen präziser beschrieben werden können.

2.3.7 Seyla Benhabibs *The Claims of Culture*

Vergleicht man die politischen Implikationen, die metareferentielle Strategien in den untersuchten Texten triggern, mit der politischen Philosophie, die Seyla Benhabib in *Claims of Culture* progagiert, ergeben sich wiederum auffällige Überschneidungen, die kaum eine selbstreflexive Abgeschlossenheit der Metareferenz dokumentieren, sondern sie eher als Umsetzungsstrategie für politische Desiderate skizzieren.

Benhabib hat untersucht, wie nicht-kongruente Identitätsansprüche im Zeitalter multikultureller Gesellschaften politisch gerecht bedient werden können. Sie stellt zunächst einmal fest, dass Kulturen selbst keine homogenen Ganzheiten sind, sondern dass sie sich in einem kontinuierlichen Prozess der Rekonfiguration befinden – Bertram würde es Aushandlungsgeschehen menschlicher Praktiken nennen –, der trotz bestehender Gegensätze stets die Umsetzbarkeit politischer Forderungen sucht. Am Beispiel der sich verändernden

[18] Felski bezieht sich hier auf die Gedanken Bruno Latours; die Rezeptionsästhetik der Konstanzer Schule, insbesondere Wolfgang Isers Konzept vom impliziten Leser, hat die Wahrnehmungsprozesse künstlerischer Werke jedoch schon länger im Blick.

Staatsbürgerschaftsregelungen in Ländern der Europäischen Union zeigt Benhabib, dass zwar Grundrechte universal gelten müssen, aber gesetzlicher Pluralismus und eine Aufteilung der Macht in untergeordneten Sektoren des Gemeinwesens diese nicht aushebeln. Das bedeutet: Eine faire Behandlung aller ist nicht gleichzusetzen mit einer gleichen Behandlung aller. Benhabib stellt sich eine Politik gegenseitiger Anerkennung vor, für die kulturelle Interpretations-, Kommunikations- und Repräsentationsmuster verändert werden müssen. Meiner Ansicht nach übernehmen metareferentielle Strategien in ihrer gegenwärtigen Verwendung genau diese Funktionen. Laut Benhabib müssen für eine Gewährleistung fairer Behandlung drei Prinzipien beachtet werden: „Egalitarian reciprocity" bedeutet, dass für Angehörige von Minoritäten die gleichen Rechte gesichert sein müssen wie für Angehörige der Mehrheit. „Voluntary self-ascription" wertet Formen der Selbstidentifizierung höher als Gruppenzuschreibungen. „Freedom of exit and association" soll die Möglichkeit des Austritts aus einer oder den Eintritt in eine Gemeinschaft jederzeit garantieren (131). Diese Prinzipien sollen gleichzeitig Grundrechte garantieren und kulturelle Differenzen anerkennen. Wie zu zeigen sein wird, fordern auch die untersuchten Texte diese Prinzipien an Schlüsselstellen ein, bzw. kritisieren Regierungen, die sie nicht gewährleisten. Auffälligstes Beispiel dafür ist die Rekonstitution unterdrückter Narrative. Aus diesem Grund stellen Benhabibs *Claims of Culture* einen geeigneten handlungstheoretischen Rahmen für die untersuchten Texte dar: Neben inhaltlichen Zusammenhängen, beispielsweise Mias Austrittsversuch aus der Methodengesellschaft in *Corpus Delicti,* registriert Metareferenz über diesen Vergleich als literarische Umsetzungsstrategie eines interdisziplinären Aushandlungsgeschehens.

2.3.8 Stefano Ercolinos *The Novel-Essay*

Stefano Ercolino hat in seiner Untersuchung *The Novel-Essay* einen Genre-Typ skizziert, der wichtige Eigenschaften mit der als narrativem Versuchslabor aufgefassten metareferentiellen Kunst teilt.

Unter *Novel-Essay* versteht Ercolino eine symbolische Form, die die Krise der Moderne anzeigt, worunter er die Limitationen einer „Cartesian ‚distinctions-oriented rationality' (*The*

Novel-Essay 27) versteht. Der Novel-Essay war ein Versuch, auf „the exhaustion of literary language that was lucidly anticipated by *Doctor Faustus*" (147) eine Antwort zu finden, und zwar über Synthesebemühungen unter einander entgegen gerichteten Konzepten von Natur und Kultur sowie von Zeit und Raum. Diese Versuche führten zu einer „profound ideological and aesthetic deregulation, which would bring the novel far from the symbolic and morphological trails followed by the novel-essay" (147) und lösten schließlich ihre "autonomy as a genre and, above all, its symbolic meaning" (147) auf. Relikte dieser Form gingen in anderen Formen, "such as the maximalist novel or autofiction" (147) auf. Laut Ercolino war der Novel-Essay damit eine zeitlich begrenzte Form, die auf morphologischer und symbolischer Ebene das scheiternde Projekt der Moderne anzeigte und so zum "only novel genre able to think modernity to the end" (147) wurde.

Die essayistische Erzählintention in Christa Wolfs *Stadt der Engel* kann man kaum als fragmentiertes Relikt bezeichnen, weil sie die Textaussage dominiert. Andererseits scheinen andere von Ercolino genannten Charakteristika auch auf *Stadt der Engel* zuzutreffen: „The dedifferentiating attitude" (145), die allerdings von der Erzählerin erst zu lernen ist, und „a critical, *delegitimizing* [Kursivdruck im Original] ambition" (132) werfen die Frage auf, ob es sich bei Christa Wolfs Text um ein Wiederaufgreifen der Novel-Essay-Form handelt, die die deutsche Teilung als spätes Produkt kartesianischer Differenzierung und einseitiger Betonung der Rationalität versteht, oder ob essayistische Elemente generell über ihre Betonung des Prozessualen Veränderungen sowohl anzeigen als auch initiieren, und der Bezug zum Novel-Essay und zur Moderne lediglich in einem Hegel´schen Verständnis, nach dem das Frühere stets in das Spätere miteingeht, erhalten bleibt. Die Analyse des Textes legt nahe, dass Christa Wolf mit *Stadt der Engel* eine neue Form aus der Verschmelzung von Roman und Essay entworfen hat, die einer zeitlichen Einhegung des Essayistischen zuwiderläuft und die Wiederverwertungsfähigkeit literarischer Formen demonstriert, die Levine betont.

2.4. Die Integration von Klassifikationskriterien der Metareferenz und neu entstehenden (Literatur-)Theorien

Die Untersuchung des Textcorpus im Vergleich mit neueren Theoriemodellen identifiziert gegenwärtige Funktionen metareferentieller Kunst als Teilpraktiken eines

interdisziplinären Aushandlungsgeschehens, das menschliche Kognition und ihre Welterfassungskonzepte überprüfen und ihre blinden Flecken ausleuchten möchte. Ergänzungsbemühungen einer einseitig praktizierten Rationalität und ihrer kritischen Leistungen treten als Desiderat aller Wissenschaften und Künste hervor und sollen über ein neues Form- und Normverständnis verwirklicht werden, dass auch positive Entwicklungsmöglichkeiten in den Blick nimmt.

Während Wolf und Nöth noch postulieren, dass Metareferenz als literarische Reflexion eine dem Text übergeordnete Ebene einführt, die sich wiederum auf die Inhalte und auf die Darstellung (Selbstreferenz des Mediums) beziehen kann, wird die Analyse des Textcorpus zeigen, dass eine solche hierarchische Wertung dort problematisch wird, wo die Überbetonung oder Einseitigkeit der Rationalität ergänzt und Erkenntnisprozesse über emotionale Wahrnehmungen, Körperhandlungen oder piktoriale Darstellungsverfahren vervollständigt werden sollen. Die Reflexionsstrategien sind dabei nicht nur selbstreferentiell, sondern beziehen sich auch auf die Inhalte nicht-literarischer oder nicht-philosophischer Disziplinen. Wilsons Syntheseversuch der Integration geistes- und naturwissenschaftlicher Erkenntnis im gemeinsamen Haus der Kreativität geht daher von einer horizontalen Positionierung der Wissenschaften aus. Und auch Leightons und Levines Formverständnis basiert auf Überschneidungen, nicht Unterschieden, zwischen verschiedenen Disziplinen, während bei Felski, Möllers und Bertram Fragen der Normativität als Verbindungspunkt für ein multiaspektuales Verständnis fungieren. Gemeinsam ist diesen Entwürfen die Anerkennung der Aspektpluralität und ihrer Möglichkeiten – benannt als consilience, affordances, Möglichkeit einer abweichenden Weltbeschaffenheit und –beurteilung oder als Aushandlungsgeschehen. Sie betonen die Reziprozität und Reversibilität, also das Prozessuale gegensätzlicher Konzepte und zeigen so auch in Hierarchien die Gelenkpunkte auf, an denen Veränderung stattfinden kann. Metareferentielle Strategien triggern diese Veränderungen in den untersuchten Texten über unterschiedliche Mischungsverhältnisse von Reflexionsstimulierung und Handlungsaufforderung, textueller und piktorialer Darstellung und einer gegenseitigen Verwirklichung von Autor und Leser.

Kann metareferentielle Kunst also das Prozessuale auslösen, ohne es zu benennen? Selbst dort, wo sie statisch wirkt, wie beispielsweise im graphischen Verlangsamen der Handlung? Ist

womöglich die Gleichzeitigkeit von Oppositionen und Analogien, Ercolino sprach in seiner Untersuchung der Maximalist Novel von zentrifugalen und zentripetalen Kräften (139), der Initiationsritus des Prozessualen? Die vorliegende Untersuchung hat ergeben, dass das der Fall ist, und beschreibt folglich Metareferenz als eine Strategie, die den Rezipienten die Notwendigkeit einer gedanklichen Rekonfiguration erkennen läßt. Sie ist die Kunst der Veränderung, ist im platonischen Verständnis *Hebammenkunst*. Diese Qualität hat sich zwar wiederholt, aber stets unterschwellig in vorangegangenen Arbeiten zu metareferentieller Kunst angedeutet, wurde jedoch nicht als deren Hauptfunktion beschrieben. Am nächsten kommt diesem Ansatz die Untersuchung von Wolfgang Funk, der Metareferenz am Beispiel englischsprachiger Literatur als „effect of authenticity" beschreibt, den er als „result of processes of reconstruction" (2) versteht. Die vorliegende Arbeit wird untersuchen, wie Metareferenz in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur eingesetzt wird. Fiktionale Metabiographien stellen dafür den formalen Rahmen dar.

Ausgehend von der Hypothese, dass Metareferenz ein narratives Labor eröffnet, in dem Normen und Konzepte hinterfragt, verändert oder erweitert werden können, sollen nun im Hauptteil dieser Studie die ausgewählten Texte im Hinblick auf ihr Reflexionspotential, bzw. ihren Reflexionsgehalt untersucht werden. Im Vordergrund steht dabei die Frage, ob, über welche metareferentiellen Strategien und mit welchem Ziel diese Funktion im jeweiligen Medium erfüllt wird.

In Jenny Erpenbecks Roman *Heimsuchung* lässt ein bewusstes Spiel mit den Kategorien Text und Paratext, das die Kombination beider Kategorien als unhintergehbar für die Bedeutungskonstruktion demonstriert, die Narration selbst als Sinngebungsinstanz erfahrbar werden. Der Roman widersetzt sich einer einfachen Beschreibung, weil Form und Inhalt sich intensiv gegenseitig beeinflussen, manipulieren und querkommentieren, so dass mehrere Perzeptionsebenen eröffnet werden. *Heimsuchung* ruft mehr als 100 Jahre deutscher Geschichte in einem Haus auf, das a) an einem Seeufer in der Nähe von Berlin liegt, b) über metareferentielle Techniken als ein Texthaus, ein Buch offenbart wird, und c) einem abstrakten Konzept, der Idee eines klar definierten *bounded wholes*, wie Levine es nennen würde, entspricht. Jedes Kapitel endet jedoch mit einem Verlust; der Roman endet mit dem Abriss des Hauses, der die Ebenen a, b und c betrifft. Dass die Narration selbst Sinn verleiht, wird im

Kapitel der Schriftstellerin explizit und zu einem Hauptthema des Werks, das auch die vorausgegangenen Kapitel noch rückwirkend infiziert. Die detaillierte Untersuchung des Zusammenspiels von Text und Paratext in *Heimsuchung* soll ein metareferentielles Erzählmuster veranschaulichen, das auch in den anderen untersuchten Werken die Mediumsreferenz wesentlich installiert und den Inhalt verändert, indem ihm eine neue Äußerungsart hinzugefügt wird. Narrative Multiperspektivität in Form und Inhalt demonstriert die Entstehung individueller Identitätskonstruktion und limitiert gleichzeitig ihre Aussagekraft. Durch eine Bevorzugung der unterdrückten Stimmen werden dominante Geschichtsnarrative hinterfragt und rekonstruiert.

3. Die Vergangenheit (um-)erzählen - Jenny Erpenbecks *Heimsuchung*

Im Jahr 2008, knapp zwei Jahrzehnte nach dem Mauerfall, hat die in der ehemaligen DDR aufgewachsene Autorin Jenny Erpenbeck den Roman *Heimsuchung* vorgelegt, der mehr als ein Jahrhundert deutscher Geschichte in einem Haus zusammenführt. Die Existenz der DDR markiert innerhalb dieses Zeitraums nur einen bestimmten Abschnitt, 40 Jahre, und die Publikation des Romans erfolgte wiederum in einem gewissen Abstand zum Mauerfall, 19 Jahre. Weitere politische Perioden, die Zeit der Weimarer Republik, des Nazi-Regimes, der Bundesrepublik, und des vereinigten Deutschlands bestimmen den Inhalt des Romans. Die politischen Ordnungen, die auch Parteizugehörigkeiten, ideologische Gesinnungen oder Nationalitäten umfassen, sind jedoch nicht die einzigen Strukturelemente des Romans. Soziale Ordnungen wie die der Familie, des Berufs oder der Religionszugehörigkeit spielen eine ebenso wichtige Rolle wie biologische Ordnungen im Sinne der Abfolge von Geburt, Entwicklung und Tod. Letztere werden darüber hinaus in evolutionären Ordnungen gefasst wie die geologische Entstehung der Region um Berlin, so dass die Existenz des Menschen wiederum nur einen Zeitabschitt in einer größeren Ordnung darstellt und eine extreme Außenperspektive der Erzählsituation entworfen wird. Die geologische Perspektive steht in einem Spannungsverhältnis zur anthropozentrischen Perspektive, die in der Fokussierung auf Einzelschicksale in den Kapiteln, zu denen auch die Bewältigung eines Hausverlusts der Autorin selbst gehört, ihre Entsprechung findet. Ästhetische Kategorien wie Paratext und Text, grammatische Person, Zeit, Rhythmus, Anfang und Ende werden eingesetzt, um Inhalte neu zu ordnen. Auf diese Weise werden das konventionelle Verständnis der Heimat als Schutzraum, in der DDR als sozialistisches Vaterland, wie auch das Selbstverständnis der einzelnen Figuren in Frage gestellt.

Die Biographien zwölf verschiedener Personen, die mit dem Haus in Zusammenhang stehen, werden in zweiundzwanzig Kapiteln erzählt, wobei elf Kapitel verschiedene Personen skizzieren, und sich die anderen elf Kapitel um den Gärtner drehen, der Haus und Grundstück betreut und deutlich anderen Organisationsprinzipien folgt als die übrigen Figuren im Text. Der von Vera und Ansgar Nünning entworfenen Typologie für multiperspektivisches Erzählen

zufolge ist die Figurenperspektivierung mengenmäßig also sehr unausgewogen, weil auf der hierarchisch gleichgeordneten Kommunikationsebene der Figuren die Hälfte der Kapitel nur einer Figur gewidmet ist („Multiperspektivität“ 386). Die Kapiteleinteilung lässt sich folgendermaßen darstellen:

Tabelle 1: Kapiteleinteilung

Prolog		
Der Gärtner	Der Gärtner	Der Gärtner
Der Großbauer und seine Töchter	Das Mädchen	Die Besucherin
Der Gärtner	Der Gärtner	Der Gärtner
Der Architekt	Der Rotarmist	Die Unterpächter
Der Gärtner	Der Gärtner	Der Gärtner
Der Tuchfabrikant	Die Schriftstellerin	Der Kinderfreund
Der Gärtner		Der Gärtner
Die Frau des Architekten		Die unberechtigte Eigenbesitzerin
		Epilog

Die einzelnen Romanfiguren leben zu unterschiedlichen Zeiten, und die Kapitelfolge gibt die Chronologie wieder, in der sie mit dem Haus in Verbindung stehen. Graphisch lässt sich das folgendermaßen darstellen:

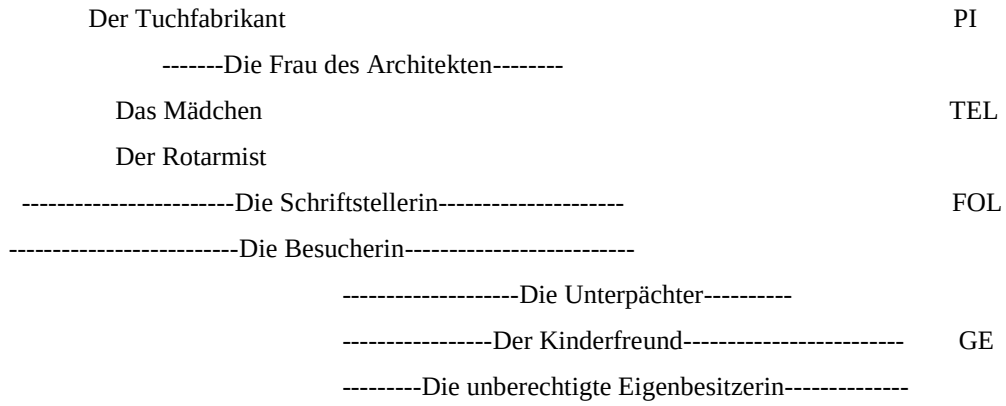
Tabelle 2: Zusammenhang von Geschichtszeit und Kapitelfolge

Weimarer Republik Nazi Regime BRD/DDR Vereintes Deutschland

----------Der Gärtner---------- KA

Der Großbauer

----------Der Architekt----------



Die Tempusform der Darstellung, die überwiegend im Präsens erfolgt, so als ob sich die Ereignisse gerade erst entwickeln würden und ihr Ausgang noch nicht entschieden sei, hebt diese Linearität zu einem gewissen Grad auf, simuliert Gegenwärtigkeit der Ereignisse mehr noch als Synchronizität. Und dies ist nur ein Beispiel dafür, auf welche Weise die unterschiedlichen Ordnungsprinzipien im Roman miteinander in Zusammenhang gestellt werden, wodurch eine pluralistische Romanstruktur entsteht, die keine singuläre Ordnung über die anderen stellt, sondern gerade das Zusammenspiel, bzw. die Konfrontation verschiedener Ordnungen verhandelt. Diese Unentschiedenheit der Bewertung animiert den Leser zur eigenen Bedeutungskonstruktion. So bietet der Roman zahlreiche Ansatzpunkte an, die sowohl in Rezensionen als auch für die akademische Beschäftigung mit dem Text genutzt wurden. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt ist *Heimsuchung* vor allem im Hinblick auf einzelne dominante Topoi zeitgenössischer Literaturwissenschaft untersucht worden. Diese Beiträge zu Erinnerungsmechanismen und Geschichtsdarstellung, wie bei Carsten Gansel die Erinnerung der Kindheit, bei Ulrike Vedder Zeit und Genealogie in Lebensläufen, bei Georg Mein Erzählen und Erinnerung oder bei Anke Biendarra europäische Erinnerungsorte (erschienen in Marx, Schöll *Wahrheit und Täuschung*), lassen formale Aspekte nicht unberücksichtigt. Formale Untersuchungen zur Text- und Objektästhetik (Schöll, „Wörter und Dinge“ 37) und eine Poetikvorlesung der Autorin selbst („Über das Erzählen und Verschweigen“ 15), die sich am Beispiel ihres Romans *Geschichte vom alten Kind* mit der Schriftgebundenheit der Darstellung und ihren medialen Restriktionen beschäftigt, in der Aussage jedoch die schriftstellerische Tätigkeit der Autorin allgemein zum Thema hat, fußen auf inhaltlichen Beispielen. Es liegt hingegen meines Wissens nach noch keine Untersuchung vor, die die formalen Aspekte zum

Fokus macht und unter dem Thema der Metareferentialität bespricht. Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern die formale Darstellung in *Heimsuchung*, das heißt ihre Metareferentialität, den Inhalt des Romans wesentlich beeinflusst. Die vorliegende Untersuchung versteht den Roman nicht, oder nicht nur, als Ausdrucksform verschiedener Konzepte, sondern als eine Methode, als ein Erzählmuster, das etablierte strukturelle Konzepte verändern möchte, oder zu ihrer Veränderung beitragen möchte, indem sie die Vielfalt der Möglichkeiten mit ihren immanenten Limitierungen verhandelt. Eine solche Lesart ist durch die auffällige formale Struktur des Textes gerechtfertigt, die zwar von manchem Kritiker als Überstrukturierung empfunden (s. Halter S. 54 und S. 118 in dieser Arbeit), nicht aber in ihrer Funktion erfasst wurde. Diese Untersuchung geht davon aus, dass die auffällige Struktur des Romans, sein ästhetisches Ordnungsprinzip, andere Ordnungen im Text nicht dominieren kann, sondern die gegenseitigen Beeinflussungen und Überlappungen politischer, sozialer, evolutionärer und ästhetischer Formen darstellt, zulässt und verhandelt, ohne ästhetische Gesetzmäßigkeiten, den Schriftzug der Autorin, zu verstecken oder unterzuordnen. Ein solches Erzählmuster fordert politische und soziale Gerechtigkeit ein, indem es das Potential zu nutzen versucht, das wir selbst unseren Kategorisierungen von Zeit und Raum, von Geschlecht, Rasse oder Bildung eingeschrieben haben. Dadurch entsteht einerseits eine Diskursvorlage, die existierende Dialogformen wie zum Beispiel direkte und indirekte Rede nicht zerstören muss, um eine neue zu etablieren, die sich also innerhalb vorgegebener politischer, sozialer, biologischer und literarischer Formen durch Neukombination entwickeln kann. Andererseits ist sie nicht an die Gesetzmäßigkeiten einer eindimensionalen Kausalität gebunden und kann so auch Zufallsvarianten benennen und berücksichtigen. „Durch die Recherchen haben sich die Dinge so quer dokumentiert" sagt die Autorin selbst über die Wirkung des Textes (zitiert in Döbler, „Großmutters klein Häuschen" 2). Mit dieser Selbstkategorisierung des Romans nähert sich die Autorin Caroline Levines Verständnis an, das Form versteht als „an arrangement of elements – an ordering, patterning, or shaping - [...] that is much broader than its ordinary usage in literary studies. Form [...] will mean all shapes and configurations, all ordering principles, all patterns of repetition and difference" (3). Dieser Formbegriff umfasst damit politische, soziale, biologische und kulturelle Formen und trennt sie nicht von ihrer literarischen Darstellung. Im Folgenden sollen die wichtigsten Ordnungs- und Veränderungsprinzipien in *Heimsuchung* vorgestellt werden.

3.1 Ordnungs- und Veränderungsprinzipien

Die gleichzeitige Anwesenheit von Oppositions- und Analogiestrukturen macht die Queststruktur des Romans aus, innerhalb derer sich der Leser zu positionieren versucht. Eine solche Textstruktur kann als *tension art* oder Spannungskunst beschrieben werden[19], als ein Netz multi-polarer Spannungen und somit als Puzzle, in dem unter Mehrdeutigkeiten wie unter Puzzle-Stücken ausgewählt werden kann (siehe Einführung, 21), weshalb auch der Begriff *Ambiguitätspuzzle* für diese Struktur geprägt worden ist[20]. David Bordwell hat 2006 eine vergleichbare narrative Struktur im Film „network narrative" (99) oder „puzzle film" (80) genannt[21], woraus sich schließen lässt, dass es sich bei solchen Narrativen um ein transmediales Phänomen handelt. Diese Textstruktur stellt keine Neuerfindung des Films dar, sondern ist im deutschsprachigen Raum seit dem 19. Jahrhundert aufzufinden[22]. Wie bereits in der Einführung zu dieser Arbeit erwähnt, lässt sich die Entwicklung dieser Textmuster über die deutschsprachige Literatur hinaus bis in die Anfänge des Erzählens zurück verfolgen und kann als Hebammenkunst (s.S. 30) bezeichnet werden.

Kennzeichnend für *network narrative*, bzw. *puzzle film* sind folgende Eigenschaften: Es gibt keinen klaren Protagonisten, sondern mehrere Figuren, die sich in einem Filmsegment, bzw. Buchkapitel auch einmal begegnen können, und der Zuschauer lernt mehr, als die einzelnen Figuren im Film wissen können. Ein Netzwerk-Narrativ ist deshalb anspruchsvoller für den Zuschauer, weil sich die Bedeutung erst im Bewusstsein des Zuschauers konstituiert, dessen aktive Beteiligung also erforderlich macht. Aufgrund der verschiedenen Auswahlmöglichkeiten spricht Süselbeck von *poetics of ambiguity* (6). Diese narrativen Netzwerke sind laut Bordwell aber auch für den Autor anspruchsvoller: „they present a particular craft challenge" (99). Für diese Arbeit soll im Folgenden der Puzzle-Begriff beibehalten werden, weil er veranschaulicht,

[19] Siehe Rädler 172.
[20] Er geht auf einen Vorschlag Cheryl Duecks, der Doktormutter dieser Arbeit, zurück.
[21] Darauf wies Jan Süselbeck in seiner Vorlesung zum Film *Finsterworld* hin.
[22] Als Beispiele nennt Süselbeck zwei Romane von Karl Gutzkow, die vom Autor selbst als „Romane des Nebeneinander" klassifiziert wurden: den 9-bändigen 1850/51 erschienenen Roman *Der Ritter vom Geiste*, sowie den ebenfalls 9-bändigen, 1858 bis 1861 erschienenen Roman *Der Zauberer von Rom* („Finsterworld" 2). Auch im 20. Jahrhundert wurde die narrative Netzstruktur verwendet. Süselbeck nennt als Beispiele Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* aus dem Jahre 1929 und Wolfgang Koeppens *Tauben im Gras*, erschienen 1951. Für die englischsprachige Literatur nennen Vera und Ansgar Nünning Beispiele aus dem 17. Jahrhundert („Multiperspektivität" 372).

wie die Sinnkonstruktion erfolgt: Für die Zuordnung und Verbindung mehrerer Puzzlestücke sortiert der Puzzlekünstler ebenfalls nach Ähnlichkeiten (Zuordnung) und Oppositionen (Aussortieren), wobei beide Kriterien aufgrund unterschiedlicher Eigenschaften (Farbe, Helligkeit, Pixeldichte, Form des Puzzleteils, Darstellungsinhalt) bedient werden können und das Anlegen von (fluiden) Themenhäufchen erlauben. Dieser Aspekt wird von Nünning und Nünning im Hinblick auf die Einzelperspektiven des Textes als „System von Kontrast- und Korrespondenzrelationen" bezeichnet („Multiperspektivität" 383).

In *Heimsuchung* besteht die Puzzlearbeit der Leser darin, die Lebensgeschichten der einzelnen Kapitelbewohner in Bezug zueinander zu setzen. Um diese Leistung zu vollbringen, müssen sie Ähnlichkeiten und Unterschiede aufspüren, die ihnen formal und inhaltlich angeboten werden. Diese Puzzlearbeit kann weder in ein kohärentes Bild der deutschen Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts münden, noch enthüllt sie zahlreiche disparate Geschichten, die nichts miteinander zu tun haben. Die Autorin Erpenbeck führt die schädlichen Wirkungen von Besitzansprüchen vor, die materielles sowie immaterielles Eigentum umfassen, sich auf Haus, Körper, Text und Denkkonzepte beziehen, und initiiert so eine Revision dominanter Geschichtsnarrative, die auf einer unzweideutigen Kategorisierung nach Täter- und Opferperspektive beruhen.

3.1.1 Das Haus

Das Haus am Scharmützelsee, in dem sich die Ereignisse in *Heimsuchung* abspielen[23], spielt eine so wesentliche Rolle, dass der Ort des Geschehens von manchem Rezensenten als Protagonist des Buches bezeichnet wurde[24]. Diese Äußerung spricht auch dafür, dass unter den Figuren kein eindeutiger Protagonist im Puzzlenarrativ erkennbar wird, eine Feststellung, die in Bezug auf *Heimsuchung* noch im Detail untersucht werden muss. Die herausragende Rolle des Ortes entspricht der von Nünning und Nünning entworfenen Typologie zum Sonderfall des simultanen multiperspektivischen Erzählens, die die literarische Umsetzung der aufgrund der Sukzession der narrativen Informationsvergabe ‚normalerweise' nicht darstellbaren Dimension

[23] Wie der Titel des Buches deutet auch der Name des Sees die Art der Ereignisse an: Scharmützel ist ein auf kleinen Raum begrenztes Zusammentreffen gegnerischer Soldaten oder eine Auseinandersetzung/Streiterei (Duden).
[24] Siehe zum Beispiel Nancy Nobile: „The main character of *Visitation* is not a person but a piece of wooded land near a Brandenburg lake." "*Visitation* by Jenny Erpenbeck" 281.

der Simultaneität erklärt. Gemäß dieser Typologie überwiegt auf der syntagmatischen Achse der Perspektivenrelationierung monolokales multiperspektivisches Erzählen („Multiperspektivität“ 387), das nur an wenigen Stellen im Roman, die dadurch erzählerische Sonderstellung erhalten, durchbrochen wird[25]. Ein außerfiktionales Vorbild für dieses Haus hat es gegeben. Es wurde der Autorin des Buches in einem der zahlreichen Treuhandprozesse nach der Wiedervereinigung abgesprochen, und den früheren westdeutschen Besitzern zugesprochen. Dies ist jedoch bereits eine Information, die sich dem eigentlichen Text des Buches nicht entnehmen, sondern nur unter Hinzuziehung von Paratexten, genauer von der nach Gérard Genette definierten Untergruppe der Epitexte[26] (*Paratexte* 12), erschließen lässt. So gab Erpenbeck in einem Interview mit Eleanor Wachtel für die kanadische Radiosendung *Writers & Company* an, dass sie der Verlust des Hauses stark berührt habe und Auslöser für die Entstehung des Romans wurde. Im Planet-Interview von Maren Schuster und Martin Paul vom 1. September 2008 – „Man kann sich sein Verhältnis zur Vergangenheit nicht aussuchen“ – macht Erpenbeck ähnliche Angaben (1). Ohne weiterführende Recherche weiß der Leser aber nicht, ob es dieses Haus gegeben hat, und erst recht nicht, inwieweit seine Darstellung mit dem ursprünglichen Haus übereinstimmt. Die Metalepse zwischen Autorenebene und Fiktionsebene bleibt implizit.

Im Roman fungiert das Haus als semiotische Klammer, die unterschiedliche Inhaltszuordnungen metonymisch erfasst. Oszillationen zwischen der konventionell gebräuchlichsten Verwendung des Titels *Heimsuchung*, die auf ein Verhängnis oder einen Schicksalsschlag hindeutet (Duden Platz 1 und 2), und der im süddeutschen Raum auch gebräuchlichen Bedeutung einer Haussuchung (Duden Platz 3) signalisieren bereits von der Titelseite an ein Ambiguitätspuzzle und initiieren die narrative Queststruktur. Die oppositionellen Bedeutungen – wird die Figur von einer Plage heimgesucht, erzwingt sich also das Verhängnis Hausrecht bei der Figur, oder sucht die Figur nach einer Heimat? – stecken ein semiotisches Feld ab, in dem der Leser die gemeinte Bedeutung zu verorten sucht. Über das Zusammenspiel der Hausmetapher mit unterschiedlichen Textumgebungen – für das Mädchen, das im Warschauer Ghetto umgebracht wird, oder Nicole, die von ihrem Cousin im Badehaus vergewaltigt wird, wird die Hausstruktur zur Falle; der unberechtigten Eigenbesitzerin oder der Schriftstellerin gewährt sie Schutz; und gelegentlich,

[25] Hierzu zählen die Schilderungen aus dem Warschauer Ghetto oder dem südafrikanischen Domizil des Sohns des Tuchfabrikanten.

[26] Unter Epitexten versteht Genette „Mitteilungen, die zumindest ursprünglich außerhalb des Textes angesiedelt sind: im allgemeinen in einem der Medien (Interviews, Gespräche) oder unter dem Schutz privater Kommunikation (Briefwechsel, Tagebücher und ähnliches).“

wie für den Architekten, die Frau des Architekten oder den Rotarmisten, sind diese beiden Funktionen kaum voneinander zu trennen – wird eine schnelle, lineare oder kausale Bedeutungskonstituierung erschwert. Der Leser wird so gezwungen, problematische Zuordnungen als perspektiviert zu erkennen, und Fehlkonstituierungen zu revidieren. Im etablierten Bedeutungsnetzwerk sucht er nach einer ihm plausiblen Position, für deren Findung natürlich auch autobiographische Erfahrungen des Rezipienten eine Rolle spielen, die ihn manche Positionen ablehnen, und andere akzeptieren lassen. Die Bedeutungspluralität führt außerdem dazu, dass eine Zuordnung der Autorenposition, die über Inhalt und Form des Romans Vorentscheidungen getroffen hat, nicht unreflektiert erfolgen kann: Da die multiperspektivische Darstellung auch Objektivität suggeriert, muss die Autorenposition, die beispielsweise die in Goethes Romanen häufig in marginaler Position verwendete Gärtnerfigur perspektivisch aufwertet, über komplexe Reflexionsvorgänge erschlossen werden. Das Beispiel der Hausmetapher zeigt, dass dieser Prozess der Bedeutungssuche sowohl über inhaltliche als auch über formale Entscheidungen des Autors angeregt werden kann. Neben der materiellen Beschaffenheit des Hauses, die sich in Türen, Wänden, Zimmern, Verstecken, Schlüsseln und deren Verwendungszwecken ausdrückt, sind immaterielle Werte wie die gefühlte Verbundenheit einzelner Charaktere zu diesem Haus noch schwerer nach Fakt und Fiktion zu trennen, da die imaginäre Investition der Autorin auch eine Wirklichkeit kreiert, der Leser aber nicht weiß, welche Bestandteile auf extrakompositionalen Fakten beruhen, welche der Fiktion zuzuordnen sind. Die Frage nach dem Verhältnis von Faktualität und Fiktionalität im Roman entspricht damit Werner Wolfs Kriterium der *fictum metareference* (*Metareference Across Media* 41).

Noch komplizierter werden diese Fragestellungen, weil die Autorin auch Poetisierungsstrategien anwendet, um subjektive Erlebnisse ihrer Protagonisten zu markieren. So spricht der Architekt, der im ersten Weltkrieg Soldat der Luftstreitkräfte war, von einem „Luftschiff“ (39) – ein Ausdruck, der zwar zu dieser Zeit gebräuchlich war, die Hauptfunktion dieses Gefährts neben der Aufklärung von Bodenzielen, den Bombenabwurf, jedoch nicht denotiert. Ironischer Autorenkommentar, der metareferentiell die sprachliche Fiktionalisierung im Signifikationsvorgang entlarvt, der faktisch stattgefunden hat, und die Gefahren des Luftkrieges verharmlosende Benennung, die glaubhaft dem betroffenen Architekten zugeschrieben werden könnte, kreuzen sich so in der fiktionalen Wortsemantik und präzisieren die Doppelfunktion des Hauses als Schutzort oder Falle. Im selben Absatz wird verdeutlicht,

dass die Luftschiffer-Perspektive nur einen Grundriß sichtbar macht, der eine Unterscheidung von deutschem Stellungsgebiet und Heimat unmöglich macht. Sprachliche, geschichtliche und literaturwissenschaftliche Präzisierung wird somit über einen Ausdruck eingefordert.

3.1.2 Formale, an die Schriftlichkeit der Aussage gebundene Konzepte

Bisher wurde Metareferenz als formales Kennzeichen kultureller Erzeugnisse beschrieben, das auch inhaltliche Konsequenzen hat. Die Reichweite des Begriffes wird allerdings unterschiedlich markiert. Für Werner Wolf stellt zum Beispiel die Existenz mehrerer zeitlicher Ebenen, also temporale Multiperspektivität, allein nicht die Metareferentialität des Textes her. Es müssen weitere Faktoren wie die Selbstreferentialität in Bezug auf das Medium sowie die Häufigkeit und Dominanz der Nahtstellen zwischen den Ebenen hinzukommen, um die Metaebene zu realisieren[27]. Demgegenüber favorisiert Winfried Nöth ein weniger enges Verständnis der Metareferenz, das mit Walter Koch poetische Sprache als inhärent metareferentiell versteht: „Poetic language is in its essence language which enhances language awareness“ (Nöth 106). Nach dieser Lesart sind nur Symbole, die abstrakte Bedeutung haben, also „sign about signs“ oder „sign referring to signs“ sind, explizit metareferentiell. Indizes, die keine Information über ihren Referenten enthalten, können dagegen nur implizit metareferentiell sein. Und auch ikonische Zeichen, die einen Prätext imitieren, und Metaphern, die „signs about or beyond their literal meaning“ (109) sind, dies aber nie explizit erklären, können nur implizit metareferentiell sein. Diese Differenzierungen präzisieren metareferentielle Strategien als realisierte Bedeutungspotentiale und sie tun es in Bezug auf ihren Inhalt.

Im Roman *Heimsuchung* sind die meisten oppositionellen und analogen Verweise implizit metareferentiell, das heißt, sie wirken über die Dominanz und Häufigkeit ihres Auftretens im Text, wie zum Beispiel über die vielfach wiederholte Alternierung zwischen Gärtner- und Figurenkapiteln. Das Kapitel *Die Schriftstellerin* initiiert demgegenüber explizite Metareferenz, indem der Schreibprozess selbst reflektiert wird, wodurch auch das Wirkungspotential implizit metareferentieller Strategien in den anderen Kapiteln verstärkt wird.

[27] Werner Wolf unterscheidet bei impliziter Metareferenz zwischen metareferentiellem Potential und dessen Realisierung: „Implicit metareference consists in certain ways of employing the medium in question so that a second-order statement centred on medial or related issues can be inferred. As stated above, foregrounding through salient deviation is the procedure par excellence in this context.“ (*Metareference across Media* 47)

Die oben besprochene Verwendung des Ausdruckes „Luftschiff“ erhält durch diese Thematisierung des Benennungsverfahrens im Schriftstellerin-Kapitel eine deutlich größere Explizität.
Die ursprünglich engere Fassung des Metareferenzbegriffes, die sich auf die Selbstreferenz des Mediums bezog[28], muss aufgrund neuerer Anwendungen wie bei Erpenbeck im Nöth´schen Sinn erweitert werden. Da formale Entscheidungen in *Heimsuchung* äußerst auffällig sind, sollen sie hier zuerst besprochen werden.

3.1.2.1 Text und Peritext

Die Besprechung der formalen Gliederung nach Text und Paratexten folgt weiterhin der von Gérard Genette eingeführten Klassifizierung, die Paratexte in Peritexte und Epitexte aufteilt (*Paratexte* 13). Neben den außerhalb des eigentlichen Textes angesiedelten Epitexten versteht Genette unter Peritexten Texte, die „innerhalb ein und desselben Bandes, wie der Titel oder das Vorwort, mitunter in den Zwischenräumen des Textes, wie die Kapitelüberschriften oder manche Anmerkungen“ (12) platziert sind.

3.1.2.1.1 Der Titel

Wie oben beschrieben, eröffnet bereits der Titel *Heimsuchung* über seine Mehrdeutigkeit, die zwischen positiven und negativen Denotationen oszilliert, die für metareferentielle Kunst typische Multiperspektivität und damit die Queststruktur des Romans. Der Leser wird wie ein Detektiv auf die Suche geschickt, welche Denotation für den Roman zutrifft. In den einzelnen Kapiteln wird er jedoch auf unterschiedliche Bedeutungsrealisierungen stoßen, wodurch er in seinen Zuordnungsversuchen irritiert wird und eine unreflektierte Festlegung sich verbietet. Zusätzlich wird die Bedeutung der positiven wie auch der negativen Denotation weiter aufgefächert, und ist im Einzelfall nicht immer voneinander zu trennen. Dies wird deutlicher erkennbar an den Kapitelüberschriften.

3.1.2.1.2 Die Kapitel

[28] Neben Wolf auch bei Waugh, Hutcheon und anderen.

Wie der Titel können auch die Kapitelüberschriften als strukturelle Nahtstellen, die Wolfs *fictio metareference* (*Metareference Across Media* 41), hier Selbstreferenz in Bezug auf formale Erzählmuster, zuzuordnen sind, bezeichnet werden. Die Kapitel sind nicht mit dem Namen des in ihnen beleuchteten Protagonisten überschrieben, sondern mit dem Verhältnis, in dem der Protagonist zu dem Haus steht. Den Kapitelüberschriften kommt somit die Funktion von Metazeichen zu, die neben einem individuellen Referenten auf eine Klasse verweisen, eine abstrahierende Erzählerperspektive markieren, und Mehrfachbedeutung erlangen. So ist die Schriftstellerin Hausherrin („Eigentumsverhältnis"), Ehefrau, Mutter und Großmutter („Verwandtschaftsverhältnis") und Schriftstellerin („Berufsbezeichnung" und Metazeichen, das auf die Beschaffenheit des Textes hinweist). „Die Schriftstellerin" wird durch die Mehrfachkodierung zum Metazeichen, das auf diverse Zeichen der Objektsprache verweist.

Das Verhältnis der Protagonisten zum Haus am See drückt zusätzlich Eigentumsverhältnisse aus, die im Roman eine wichtige Rolle spielen: Eigentum garantiert im kapitalistischen und – widersinnigerweise – auch im sozialistischen System sowohl Lebensraum als auch politische Identität und Mündigkeit. Dem Großbauern und seinen vier Töchtern gehört innerhalb der Diegese das Grundstück zuerst. Er teilt es unter seinen vier Töchtern auf, deren jüngste das besagte Grundstück, das bereits Streitfall zwischen zwei Nachbarn ist, erben soll, die dann aber psychisch erkrankt und entmündigt wird. Daraufhin verkauft der Großbauer ihren Anteil an drei neue Eigentümer, an einen Kaffee- und Teeimporteur aus Frankfurt, an einen Tuchfabrikanten, der den Vertrag als Erbanteil auf seinen Sohn ausstellen läßt, und an einen Architekten aus Berlin, der seine Verlobte den Vertrag unterschreiben lässt, um den Besitz den rechtlichen Ansprüchen seiner ersten Frau zu entziehen. Klara, die jüngste Tochter des Großbauern, begeht nach dem Verkauf ihres Grundstückes Selbstmord. Der Architekt entwirft und baut das Haus auf seinem Grundstück, und kauft dem jüdischen Tuchfabrikanten, von dem als Spur nur die Handtücher im Badehaus übrig bleiben, während des Naziregimes dessen Grundstücksanteil ab. Das Mädchen, die Nichte des Tuchfabrikanten, wird nicht älter als zwölf Jahre, der Rotarmist besetzt das Haus, die Schriftstellerin möchte darin ihre Lebensgeschichte aufschreiben. Der Besucherin, den Unterpächtern, dem Kinderfreund und der unberechtigten Eigenbesitzerin sind weitere Kapitel gewidmet. In Bezug auf die Eigentumsverhältnisse können jedoch Nicht-Besitz und Hauskauf kaum als Pole einer eindimensionalen Skala fungieren, da auch die Unterscheidung zwischen materiellem und immateriellem Besitz eine wichtige Rolle

spielt. Zwar lassen sich Kategorien wie „die Unterpächter“ oder „die Besucherin“ zunächst rein materiell in der Nähe des Nicht-Besitz-Pols einer solchen Skala erfassen, Bezeichnungen wie „das Mädchen“, „die Schriftstellerin“, „der Kinderfreund“ oder „die unberechtigte Eigenbesitzerin“ erfordern allerdings ein komplexeres Erfassungssystem, das zusätzlich zwischen staatlich erfasstem Besitz, dokumentiert in einer Grundbucheintragung, und ideellem Besitz in Form einer gespürten Verbundenheit mit dem Haus differenziert. Vordergründig dominante Oppositionen wie die Unterscheidung von materiellem Besitz und Nicht-Besitz, die politische Systeme konsolidiert haben, werden dadurch geschwächt. Die multiperspektivische Darstellung wird über zusätzliche formale Bewertungskriterien aufgefächert, die als Möglichkeiten politischer Entwürfe registrieren.

Ein solches Kriterium ist in *Heimsuchung* der Besitz, dessen Konstruktionskriterien zur Verhandlung stehen. Die Betonung unterschiedlicher Besitzstände evoziert die Frage, wie Besitz ermittelt wird, vom demokratischen wie vom sozialistischen Staat, vom Individuum oder von Familien. Dieses Zur-Disposition-Stellen ist nicht von der Überlegung zu trennen, ob diese Verfahren rechtens sind, oder ob Besitz anders verteilt werden müsste, um beispielsweise ethischen Kriterien zu genügen. Und so geht es im Roman auch nicht nur darum, wer oder wie viele Menschen im Haus am See leben sollten oder könnten, sondern auch darum, wo das Denken in Konzepten und das Denken in Textstrukturen an die Grenzen seiner Sinngebung stößt. Metafiktionale Strategien eignen sich hervorragend, um solche Konzepte der Welterfassung zu verhandeln. Über die multiperspektivische Darstellung können festgefahrene Konzepte pluralisiert werden, so dass aus einer Lebensgeschichte Lebensgeschichten werden, und aus einer (deutschen) Geschichte (einzelne) Geschichten. Das dient allerdings nicht dazu, Bedeutung aufzulösen, was metafiktionalen Strategien häufig vorgeworfen wurde, sondern vielmehr dazu, ein Nachdenken anzuregen und so festgefahrene Konzepte wie Eigentumsbesitz im Licht ihres historischen und sprachlichen Kontextes zu verändern, zu aktualisieren, und Normkriterien zu präzisieren. Die über die Kapitelbiographien und ihre Querverweise angeregte Reflexion macht ein gemeinschaftliches Denken erforderlich, das sich nicht in fest abgeschlossenen Kapiteln, Zeiten oder Häusern, nicht in unveränderlichen Textstrukturen oder Welterfassungskonzepten realisieren läßt. Ein solches gemeinschaftliches Denken erscheint vielmehr als bisher unerreichtes Ideal, dem man nur über ein Umdenken näherkommen kann, das viele Faktoren

berücksichtigen muss, nicht zuletzt den, dass der Menschheit – nur – ein gemeinsamer Lebensraum zur Verfügung steht.

Die Kapitelstruktur des Romans trägt zu seiner Metareferentialität bei, indem sie die Inhalte in facettenreiche Differenz auffächert, unterschiedliche Grade von Opposition bzw. Überlappung in Beziehung zueinander setzt, und durch ständige selbstreferentielle Querverweise auf sich aufmerksam macht. Von der textlogisch höheren Ebene des Erzählers aus wird dieses Netzwerkverfahren ein wichtiger Teil des Inhalts. Werner Wolf hat beschrieben, wie jedem Text diese Spannung zwischen Immersion in die ästhetische Illusion, mit der er eine Reaktion auf ein Artefakt meint (*Immersion and Distance* 6), und des beim Leser oder Betrachter immer vorhandenen (Rest-)Bewusstseins, dass er es mit einem Artefakt zu tun hat, immanent ist. Im metafiktionalen Text ist diese Spannung jedoch entweder an prominenter Stelle oder so häufig angelegt, dass der Leser wiederholt zwischen Immersion und rationaler Distanz hin- und herspringen muss. In *Heimsuchung* wird der Leser einerseits in den Kapiteln über die einzelnen Hausbewohner in deren Biographien hineingezogen, andererseits sorgen Prolog, Gärtner-Kapitel und Epilog dafür, dass diese Immersion nicht zu lange anhält, weil sie den Leser wieder aus der ästhetischen Illusion heraus- und in eine neue hineinführen. Diese Technik bleibt vom Leser nicht unbemerkt, und führt dazu, dass er neben dem Inhalt die Art der Darstellung reflektiert. Da die einzelnen Lebensgeschichten sich auch gegenseitig bedingen, bzw. ausschließen – ein neuer Bewohner kann immer nur dann einziehen, wenn der Vorgänger das Haus räumen musste -, werden auch Fragen nach der Rechtmäßigkeit des Hauserwerbs oder allgemeiner der Berechtigung des Besitzes gestellt und Kausalitäten hinterfragt. Am deutlichsten wird dies, als der jüdische Tuchfabrikant seinen Anteil an dem ursprünglich größeren Grundstück an den Berliner Architekten verkauft, um seine Ausreise aus Deutschland zu finanzieren und so der Deportation in ein Konzentrationslager zu entkommen, was nicht gelingt. Nach der Wiedervereinigung, als das Grundstück den Erben der ehemaligen westdeutschen Besitzerin – der Frau des Architekten – zuerkannt wird, nicht aber der ostdeutschen Besitzerin, die genauso lange in dem Haus gewohnt hat, und auch nicht dem Sohn des Tuchfabrikanten, der es für die Hälfte des Marktpreises abgeben musste, und dessen existentielle Notlage – er muss das Land verlassen, um nicht umgebracht zu werden – als ökonomischer Missstand – er muss unter Wert verkaufen – missrepräsentiert ist, schlägt sich diese Transaktion als an Ironie nicht zu übertreffender Bedeutungswandel sprachlich nieder. In dieser Bedeutungsdiskrepanz drückt sich

jedoch sprachgenau die Oppositionierung von Tuchfabrikant und Architekt aus, da letzterer im Zusammenhang mit dem von ihm günstig erworbenen Grundstück hinzufügt, dass er ja auch noch eine „Entjudungsabgabe“ an die faschistische Regierung, die später das Gesamtvermögen des Tuchfabrikanten einzieht, zahlen musste, um das Grundstück erwerben zu können. Somit legitimiert der Inhalt des Romans in diesem Fall die formale Kapiteleinteilung, die eine Synthetisierung der Einzelperspektiven trotz zahlreicher Analogien in mancher Hinsicht eben auch verbietet, so die Würde der der textuellen Repräsentation zugrunde liegenden Schicksale wahrt, und vor Wert- oder Normübertretungen warnt. In aller Pluralität der Einzelperspektiven wird hier eine Schlüsselfunktion der unberechtigten Eigenbesitzerin des letzten Kapitels spürbar, die das Schicksal der früheren Bewohner des Hauses recherchieren kann, und in ihrer Doppelrolle als Autorin des Romans, und in selbstreflexivem Abstand zu sich selbst, auch wahrnimmt. Das Bemühen der Autorin um rationale Distanz schlägt sich inhaltlich in den Reinigungshandlungen nieder, die die unberechtigte Eigenbesitzerin im Sinne eines Abschiedsaktes von ihrem Haus vornimmt. Textueller Besitz und Autorschaft werden somit als Eigentum festgeschrieben, das Katharsis ermöglicht. Haus am See, Texthaus und Welterfassungskonzept greifen ineinander.

Die Art und Weise, auf die die Konzeptreflexion herbeigeführt wird, ist dabei stets selbst konstitutiv. Sie beeinflusst die Reflexion und installiert gewissermaßen ihre eigene Gebrauchsanweisung. Aus diesem Grund ist es nicht möglich, die Funktionen metareferentieller Strategien ein für allemal festzulegen. Sie ändern sich je nach Kontext und nach Verwendungsnorm. So hat Werner Wolf wiederholt betont, dass ein Bruch der ästhetischen Illusion nicht immer zu rationaler Distanzierung führen muss, sondern die Illusionsbildung durchaus auch verstärken kann (*Metareference Across Media* 29). In Bezug auf die Hausmetapher führen trotz der Illusionsbrüche zwischen den Kapiteln die zunehmend komplexeren und nuancierteren Konnotationen in den Kapiteln – in jedem Kapitel wird das, was mit dem Begriff Haus gemeint ist, neu definiert – zu einer Symbolbildung, die erst durch den Abriss des Hauses im Epilog nachhaltig gestört wird. Die formale Unterscheidung zwischen Text und Peritext kommentiert metareferentiell den Inhalt, weil die Peritexte, beispielsweise der Epilog als textueller und inhaltlicher Abriss, den Text kommentieren und einen textlogisch anderen Reflexionsraum, die abstrakte Ebene der Geschichtsbeurteilung, eröffnen. Eine Hauptaussage des Textes liegt als retardierendes Höhepunkt-Moment damit im Peritext. Dadurch

oszilliert der Roman zwischen den Illusionen gelebten Lebens und der Illusionskraft der textuellen Repräsentation. Diese Unentschiedenheit initiiert eine Authentizitätsquest, die nur vom Leser beantwortet werden kann.

Die Hälfte der Kapitel trägt die Überschrift *Der Gärtner*, und diese Kapitel sind alternierend zwischen die Kapitel der anderen Figuren geschaltet. Somit unterbrechen die Gärtnerkapitel einerseits die Vertiefung des Lesers in eine individuelle Lebensgeschichte und betonen die strukturellen Nahtstellen zwischen den einzelnen Kapiteln, sie verstärken deren Wirkung jedoch auch durch Analogien und Variationen desselben Themas. So wie der Titel die Quest des Romans initiiert, triggern die peritextuellen Gärtnerüberschriften die inhaltliche Sonderstellung dieser Kapitel.

Der Gärtner wird zu Beginn des ersten Kapitels, was bereits formal die exponierte Position festschreibt, folgendermaßen eingeführt: „Woher er gekommen ist, weiß im Dorf niemand. Vielleicht war er immer schon da.“(13). Dieser Gärtner pflegt das Grundstück, auf dem das Haus steht, und kann als Bindeglied zwischen der im Prolog geschilderten glazialen Erdformung und der Ausprägung individuellen menschlichen Lebens in den einzelnen Kapiteln verstanden werden. Der Gärtner formt die Erde, legt Boden trocken und Wege an, veredelt Pflanzen – je nach Wunsch des jeweiligen Hausbesitzers –, unterscheidet sich aber von seinen Mitmenschen, indem er kaum spricht, alleine am Waldrand lebt, keinen Grund besitzt, sich seine Spuren gegen Ende des Romans verlaufen. Das „Woher er gekommen ist, weiß im Dorf niemand“ kann durchaus als metareferentielle Andeutung gelesen werden: *Im Dorf* verstanden als in der Realität des Textes, intradiegetisch, weist auf die Limitationen textueller Repräsentation hin und deutet an, dass es auf extradiegetischer Ebene vielleicht jemand wissen könnte, oder fragen sollte. Man kann diese Textstelle so interpretieren, dass hier eine metareferentielle Dialogspur vom Autor zum Leser gelegt wird, die den Konstruktcharakter des Romans impliziert, bzw. subtil thematisiert. Diese Auslegung wird von der Wortstellung im Nebensatz – „im Dorf“ wird dem Verb vorangestellt und damit betont – nahegelegt. Textuelle Repräsentation wird so in ihrem Spannungsverhältnis zu gelebtem Leben markiert, das auf einer unterschiedlichen Zeitgebundenheit beruht.

Die Gärtnerkapitel trennen die Figuren der einzelnen Kapitel nicht nur voneinander, sondern stellen sie auch in Bezug zueinander, da der Gärtner – in intertextueller Fortführung

eines früheren Gärtners[29] – als „fühlendes Herz den Plan“ (ibid.) zeichnet. Der Gärtner war „vielleicht [...] immer schon da“ (13) und pflegt das Grundstück über alle Jahreszeiten, Besitzer- und Regierungsformen hinweg auf eine Art, die in ihrer Schilderung die Geschehnisse im Haus als Teil der Vorgänge in der Natur rezipierbar erscheinen lassen:

> Er geht den Bauern bei der Veredelung ihrer Obstbäume im Frühling zur Hand, okuliert Wildlinge um Johannis auf treibende, oder im zweiten Safttrieb auf schlafende Augen, kopuliert die Äste der zu veredelnden Bäume oder schäftet sie an, je nach Dicke, bereitet die notwendige Mischung aus Harz, Wachs und Terpentin und verbindet die Wunde dann mit Papier oder Bast, jeder im Dorf weiß, dass die Bäume, die von ihm umgepfropft werden, beim weiteren Wachsen die regelmäßigsten Kronen zeigen. (13)

Diese intrakompositionalen Verweise, die nach Wolf eine selbstreferentielle Form der Intertextualität darstellen (38), stellen Analogien zwischen Figuren- und Gärtnerkapiteln her, die das metareferentielle Potential aktivieren, weil sie so häufig und auffällig geschaltet sind, dass der Leser darüber nachdenkt, ob und inwiefern sie Teil der Bedeutung sind. „Verbindet die Wunde“ ist beispielsweise ein Vorgang, der in anderen Kapiteln anderen Inhalt annimmt und mehrfach wiederholt wird, also über diese Analogien (Nöths *ikonische Funktion*) von einer Indexfunktion zur Metapher umfunktioniert wird. So näht die Besucherin ihrem Mann, nachdem er sich bei einem Unfall vier Finger abgeschnitten hatte, einen pelzgefütterten Überzug. Der Kinderfreund dichtet mit einer Folie ein Schilfdach ab, wobei hier schon nicht mehr klar ist, ob die Heilfunktion erhalten bleibt, denn "vielleicht fault das Dach unter der Folie sogar noch schneller“ (*Heimsuchung* 157). Der Abstraktheitsgrad der Analogien variiert. Im Kapitel der Schriftstellerin wird der Vorgang des Verbindens mit der Schreibtätigkeit in Zusammenhang gebracht: Die Schriftstellerin hatte „die Worte getippt, die die deutschen Barbaren zurückverwandeln sollten in Menschen und die Heimat in Heimat“ (114), nachdem „Deutschland sich auf Nimmerwiedersehen in etwas Körperloses“ (116) verwandelt hatte. Auch innerhalb der Kapitel gibt es solche Querverbindungen, Wiederholungen, Imitationen.

[29] Siehe der Gärtner in Goethes *Werther*, Brief Am 4. Mai 1771.

Auf der Buchseite, auf der der Gärtner eingeführt wird, steht das „jeder im Dorf weiß“ in deutlichem[30] Zusammenhang mit dem „weiß im Dorf niemand“ auf der selben Buchseite, und suggeriert, dass das Wissen des Dorfes, Levines *affordance,* nicht ohne eine Kehrseite des Nichtwissens denkbar ist, die als Leerstelle des Textes erscheint. Ebenso wird eine Spannung zwischen der Zeitgebundenheit individuellen Lebens und einer zeitlosen Abstraktheit markiert, die sich grammatisch über Indefinitpronomina ausdrückt, inhaltlich über die Dorfgemeinschaft, paratextuell über die Kapitelgebundenheit. Die Handlungen des Gärtners scheinen darüber hinaus zu Regelmäßigkeit zu führen, ein Verlauf, der in starkem Gegensatz zu anderen Handlungen im Buch steht.

Außerdem legt die Textstelle eine Parallele zwischen Gärtner und Autorin des Romans nahe, die mit dem Schreiben des Textes eine eigene Wunde verbinden wollte, nämlich ihren Verlust des Hauses. „The only thing I can do is to write about it“, (39’, 50’’) sagte sie Eleanor Wachtel in der Sendung *Writers & Company*. Als Metalepse zwischen getrennten Erzählebenen verstanden, der intradiegetischen Ebene und der extradiegetischen Ebene der Autorin, die Gérard Genette als paradoxe Transgression logisch distinkter Welten beschrieben hat[31], wird somit auch eine strikte Trennung zwischen der fiktionalen Welt des Romans und der realen Lebenswelt der Autorin in Frage gestellt.

Diese Textbeispiele demonstrieren, dass und wie die formale Kapiteldifferenzierung im Text inhaltlich teilweise über Oppositionen fortgesetzt, teilweise über Analogien konterkariert wird. Diese Irritationen eröffnen einen Reflexionsraum, in dem verschiedene Konzepte und Normen miteinander in Kontakt gebracht werden.

3.1.2.1.3 Prolog, Epilog und Text: Evolution und Anthropozentrismus

[30] Hervorgehoben durch einen Spezialfall des Chiasmus: Chiasmus dient durch die Überkreuzstellung häufig zur Hervorhebung von Antithesen. Der Spezialfall Epanodos benutzt dieselben Wörter und legt so auch Analogien nahe. Im vorliegenden Beispiel liegt fast Epanodos vor mit Ausnahme des ersten und letzten Pronomens, die stark antagonistisch sind („jeder“ und „niemand“) und so die Nichtindividualität der Dorfbewohner, die sich immer zu gleichen scheinen, unterstreicht. Als antagonistische Subjekte des Prädikats „weiß“ initiieren sie auch die Frage, wie Wissen überhaupt zustande kommt, bzw. wie sich „jemand sein“, jeder oder niemand, zum Zustand des Wissens verhält.

[31] Genette schreibt: „Das Verwirrendste an der Metalepse liegt sicherlich in dieser inakzeptablen und doch so schwer abweisbaren Hypothese, wonach das Extradiegetische vielleicht immer schon diegetisch ist“ (*Die Erzählung* 153).

Eine weitere wichtige Funktion erfüllen der dem Roman vorangestellte Prolog, in dem die geologische Entwicklung der Region um den See dargestellt wird, und der dem Roman nachgestellte Epilog, der den Abriss des Hauses schildert. Diese beiden Peritexte sind, mit wenigen Ausnahmen im Text, wie zum Beispiel einer Anspielung auf Goethes *Werther*[32] (*Heimsuchung* 166), die längsten Paratexte, die zudem typographisch durch Kursivdruck vom Rest des Romans abgesetzt sind. Die Überschriften „Prolog" und „Epilog" sind jedoch im Schriftbild den Kapitelüberschriften angeglichen, wodurch fraglich wird, ob wir sie tatsächlich als Peritexte verstehen sollen, oder ob sie doch als Kapitel zum eigentlichen Text des Romans gehören. Als Metazeichen der Schriftsprache verweisen sie wiederum auf ihre Peritextualität. Diese auffälligen typographischen Marker können somit als Hinweis- oder Warnschilder gelesen werden, die eine vorschnelle Klassifizierung des Textes nach Form- versus Inhaltskriterien oder nach Faktualitäts- versus Fiktionalitätssignalen hinterfragen. Inhaltlich und zeitlich gesehen entsprechen Prolog und Epilog dann jedoch genau ihrer Bedeutung als Metazeichen: Der Prolog, zwei Seiten lang, schildert die Entstehung der geologischen Region um Berlin während der letzten Eiszeit vor mehr als 20,000 Jahren, als Homo Sapiens erst und ausschließlich den afrikanischen Kontinent bevölkerte, und lässt somit die Geschehnisse im 20. Jahrhundert in den Kapiteln als Fokalisierung auf einen sehr kurzen Zeitabschnitt erscheinen, der die anthropozentrische Fixierung relativiert. Wenn jedoch zwei Textseiten eine ganze Eiszeit schildern können, die selbst in ihren kürzesten Veranschlagungen länger als 100,000 Jahre gedauert haben soll, während der Hauptanteil des Buches, 172 Seiten, 100 Jahre deutscher Geschichte umfasst, dann macht die intensive Fokalisierung auf einen kurzen Abschnitt des Anthropozäns auch auf die zeitlichen Raffungs-, bzw. Dehnungsmöglichkeiten textueller Darstellung aufmerksam. Der Abriss des Hauses im Epilog, der zwei Wochen dauerte und nur drei Buchseiten umfasst, suggeriert in Bezug auf den weitgefassten Zeitrahmen des Prologs nur ein vorübergehendes oder punktuelles Ende, markiert vielleicht das Ende des Romans, nicht aber das Ende seines thematischen Entwurfs. In jedem Fall hat die Autorin eine immense zeitliche Kompression im Prolog vorgenommen, die mit der im Verhältnis dazu starken Expansion der erzählten Zeit im Hauptteil und Epilog opponiert und die perspektivische Fokussierung auf Einzelfiguren in den einzelnen Kapiteln verdeutlicht. Dem Roman liegen somit starke

[32] „*Du Sonne meines Herzens*, hatte ein Schulfreund ihr geschrieben [...]", wobei wiederum offen bleibt, ob die Abwandlung der Goethe´schen *Freude meines Herzens* dem Schulfreund, dem Erzähler oder der Autorin zuzurechnen ist.

Spannungen zwischen Erzählzeit, die nach Genette die Zeit bezeichnet, die der Leser zur Aufnahme des Textes benötigt (*Die Erzählung* 17), und erzählter Zeit zugrunde. Die metareferentielle Gestaltung lädt somit dazu ein, die verschiedenen Konzepte wie die Darstellung des 20. Jahrhunderts im Roman, die Darstellung einzelner an historischen Abschnitten aufgehängter Figuren in den einzelnen Kapiteln, die räumlich-zeitliche Fassung in einem Haus, die peritextuelle Fassung in erdgeschichtlichen Dimensionen und die literarische Fassung in einem Text miteinander zu verhandeln. Die metareferentielle Strategie ermöglicht damit eine ganzheitlichere Interpretation, die die einzelnen Container, oder *Bounded Wholes* in Levines Terminologie – Haus, Kapitel, Text, Peritext, Raum und Zeit – so bespricht, dass sie in ihrer Interaktion mit anderen Formen erfasst werden können ohne dabei ihre Eigenart zu verlieren. Die Berührungspunkte oder Kollisionen zwischen diesen Formen lassen eine Rekonfiguration geschichtlicher Wahrheit zu, die festgefügtes Denken herausfordern. Die Verlusterfahrung des Hauses muss sich dabei gegenüber dem Verlust des Lebens relativieren; die Fixierung auf eigene Empfindlichkeiten muss sich an den Erfahrungen anderer messen lassen; Fehlentwicklungen werden als Teil eines langfristigen Geschehens verständlich gemacht, wodurch einerseits ihre Festgefahrenheit, andererseits ihre Korrekturmöglichkeiten erfassbar werden. Wie von Werner Wolf festgestellt, handelt es sich dabei zunächst um ein Potential des Romans, das vom einzelnen Rezipienten unterschiedlich verwirklicht werden wird. Nichtsdestotrotz ist das multiperspektivische Netzwerknarrativ, das eine nuancierte Erfassung von Oppositionen und Analogien erlaubt, geeignet, komplexe Zustände zu erfassen. Die Anzahl und Dominanz metareferentieller Strategien in *Heimsuchung* legt nahe, dass das metareferentielle Potential des Textes vom Leser zumindest teilweise realisisiert werden wird.

3.1.2.1.4 Dank, Widmung, Sprichwörter

Bevor der Leser die Verlagswerbung und die Rückseite des Einbandes erreicht, schickt die Autorin ihrem Roman noch einen Dank nach, der laut Genette eindeutig zu den Peritexten gehört, weil er in der selben Veröffentlichung auftaucht, jedoch inhaltlich nicht zum Roman gehört. Die Klassifizierung „Dank“ ist jedoch wieder wie eine Kapitelüberschrift gedruckt, wodurch die Differenzierung zwischen Text und Peritext aufgeweicht wird. Inhaltlich ist dieser Dank insofern aufschlussreich für die Beurteilung des Romans, weil ihm zu entnehmen ist, dass

die Verfassung des Textes auf akribischer Recherche historischer Dokumente fußt, und somit die Frage, welche Textanteile auf Fakten, welche auf Fiktionen beruhen, am Ende des Romans noch einmal explizit aufwirft.

Die dem Text vorangestellte Widmung „Für Doris Kaplan“ suggeriert, dass es sich bei dem Mädchen im Buch um eine reale Person handelt, wodurch ebenfalls das Verhältnis von Fakt und Fiktion thematisiert wird. Die Zueignung erfolgt posthum, ist aber nicht als „in memoriam“ gekennzeichnet worden und das Einverständnis der Adressatin kann auch nicht eingeholt worden sein. In Genette´scher Terminologie handelt es sich um einen öffentlichen Zueignungsakt (*Paratexte* 129), der zu einer unbekannten Empfängerin eine ideelle Beziehung herstellt. Diese intellektuelle Brücke könnte man auch als Metalepse zwischen Autoren- und Figurenwelt verstehen.

Zwischen Widmung und Prolog finden sich noch drei Zitate – eines aus Georg Büchners *Woyzeck*, eines von Friedrich Hölderlin, und ein arabisches Sprichwort, die hier nur der Vollständigkeit halber als Peritexte erwähnt und unter den intertextuellen Verweisen näher besprochen werden sollen.

Zusammenfassend läßt sich sagen, dass in *Heimsuchung* die Grenzlinien zwischen Text und Paratexten selbstreferentiell thematisiert werden, und zwar auf eine Weise, die die textuellen Darstellungs- und damit auch Täuschungsmöglichkeiten demonstriert. Implizit bedeutet das auch, dass die textuelle Repräsentation biographischer oder nicht-anthropogener Evolutionsvorgänge ebenfalls eine perspektivengebundene Darstellungsform ist, die ihre eigenen blinden Flecken erzeugt.

3.1.2.2 Erzählzeit und erzählte Zeit

Der Prolog ist zusätzlich der einzige Textteil im Buch, der in der Vergangenheit geschrieben ist. Das Tempus hat nach Harald Weinrich nichts mit der Zeit zu tun, sondern gibt an, „ob die Rede unmittelbar auf die Sprechsituation zu beziehen ist, oder nur mittelbar, als Erzählung situationsfernen Geschehens etwa“ (Weinrich *Linguistik der Lüge* 51). Eine solche Entscheidung ist in *Heimsuchung* mit Schwierigkeiten verbunden. Bereits nach den ersten drei Wörtern des Prologs wird eine Sprechsituation angedeutet: „Bis zum Felsmassiv, das inzwischen

nur noch als sanfter Hügel oberhalb des Hauses zu sehen ist, [...]“ (9). Da an dieser Stelle im Buch eine Basiserzählung noch gar nicht etabliert ist, kann der Leser das „inzwischen“ auf seine Gegenwart beziehen. Erst auf der nächsten Buchseite wird angedeutet, welche Zeit mit „inzwischen“ gemeint sein könnte: „ Der Sand, den das Wasser selbst noch vom Felsen gerieben hatte, als es noch Eis war, rutschte jetzt hier und da von den Seiten in diesen See [...]“ und „Eine Zeitlang würde der See jetzt inmitten der märkischen Hügel seinen Spiegel dem Himmel hinhalten, würde glatt daliegen zwischen Eichen, Erlen und Kiefern, die jetzt wieder wuchsen, viel später würde er, wenn es irgendwann Menschen gab, von diesen Menschen sogar einen Namen bekommen: Märkisches Meer [...]“ (10). Das „Jetzt“ des Prologs erklärt sich an dieser Stelle als die Zeit „etwa um dreizehntausend vor Beginn der christlichen Zeitrechnung“ (10) und ist damit wahrhaftig eine Erzählsituation „situationsfernen Geschehens“ gegenüber den in den Kapiteln und im Epilog geschilderten Vorgängen im 20. und möglicherweise 21. Jahrhundert. Laut Werner Wolf ist das Metareferenzpotential, das von der Illusionsstörung dieser zeitlich starken Oppositionierung ausgelöst wird, allerdings nicht sehr hoch, da die zeitliche Gegenüberstellung zu Beginn des Romans erfolgt und somit die Illusionsbildung im Hauptteil des Romans nicht weiter stört. Die evolutionäre zeitliche Rahmung wäre damit eine zweitrangige Rahmung, die latent, „in the back of one´s mind“ (*Metareference Across Media* 28) bliebe. Die Gärtnerfigur aktiviert jedoch als Bindeglied zwischen evolutionärer und anthropogener Zeit diese Latenz nach jedem Kapitel, indem sie die zeitliche Fokussierung in den anderen Personenkapiteln an längeren Zeitabschnitten spiegelt, die zudem nicht ausschließlich, wie das Beispiel der Jahreszeiten zeigt, von menschlichem Einfluss gesteuert werden. Auch die Tätigkeit des Gärtners, sein Umgang mit der Natur, triggert die Erinnerung an den Prolog. Diese Aktivierung entspricht einer wiederholten, häufig geschalteten Illusionsstörung, die darin besteht, das Anthropozän nicht als einziges, längstes oder wichtigstes Erdzeitalter zu sehen, und erhöht die Metaisierung, indem ein Reflexionsraum eröffnet wird, der das Anthropozän im Kontrast und in Übereinstimmung mit anderen erdgeschichtlichen Perioden verhandelt.

Über die Erzählzeit wird die Linearität der Chronologie in den Kapiteln aufgebrochen. Die Kapitel sowie der ebenfalls kursiv gedruckte Epilog sind alle im Präsens geschrieben, was als wichtiger Hinweis der für fiktionale Metabiographien typischen Erzählsituation gewertet werden kann, die darin besteht, dass der Fokus von der Vergangenheit einer biographierten Figur auf die

Gegenwart der Suche nach dieser Figur und die Reflexion über diese Suche verlagert wird (Nadj 329). Durch die Wahl des Präsens wird die Linearität der Biographien aufgehoben. Die Lebensläufe der Figuren werden geschildert, als ob sie sich alle noch gegenwärtig entwickeln würden, bzw. gerade erst abgeschlossen werden, wodurch Gleichwertigkeit unter den Lebensläufen erzielt, aber auch die Unmittelbarkeit der Beschäftigung des Lesers mit den Vorgängen verstärkt wird. Die Aufhebung der zeitlichen Linearität kann ebenfalls als Metalepse verstanden werden, weil getrennte ontologische Ebenen dadurch vermischt werden. Das Leben des Großbauern und dreier seiner Töchter kann zwar zeitlich mit dem Leben anderer Figuren im Buch überlappen, das Leben der vierten Tochter, deren Wahnsinn Auslöser für den Verkauf ihres Grundstückes war, der anzunehmenderweise mit zu ihrem Tod führte, kann das jedoch nicht. Insofern ist die Aufhebung der zeitlichen Linearität eine Fiktionalisierung, genauer eine Abstrahierung, die nicht nur zeitliches Getrenntsein, sondern auch Überlappungen der Lebensläufe verschleiert. Andererseits kann hier nicht wirklich von unzuverlässigem Erzählen gesprochen werden, weil es Textsignale gibt, die diese Täuschungen als solche markieren. Der Leser realisiert im Prozess des Lesens, bzw. er kann es aufgrund der Textsignale realisieren, dass eine fiktionale Darstellung der Ereignisse vorliegt. Er weiß zum Beispiel aufgrund seines Weltwissens, dass die Ermordung der europäischen Juden während der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland erfolgt ist, dass also die Erschießung des Mädchens nach ihrer Entdeckung im Warschauer Ghetto, die in der Diegese des Buches im Präsens geschildert ist („Zwei Minuten spürt lang spürt sie den Sand unter den Schuhen, auch ein paar kleine Feuersteine und Kiesel aus Quarz oder Granit, bevor sie die Schuhe für immer auszieht und sich auf das Brett stellt, um sich erschießen zu lassen." – „aber jetzt, während sein toter Körper in die Grube hinunterrutscht" 91), zur Zeit der Veröffentlichung des Textes mehr als sechzig Jahre zurückliegt. Die zeitliche Täuschung ist also durch den Inhalt des Textes als solche markiert, und macht dadurch eher die textuelle Darstellung transparent, als dass sie als Verbergen einer Wahrheit verstanden werden könnte. Durch die Vergegenwärtigung jüdischer Schicksale dient sie zudem dem Beleuchten einer lange unterdrückten Wahrheit, wodurch frühere Täuschungen widerrufen werden. Fiktionalisierung wird hier als Sichtbarmachen unterdrückter Wahrheit erkennbar, also als eine Perspektivierung, die zu Vervollständigung führen soll und nichts mit Erfinden oder unzuverlässigem Erzählen zu tun hat. Der Leser muss darüber hinaus im Sinne des *ergodic reading* (s.S. 43 in dieser Arbeit) die Zeitleiste aktiv rekonstruieren. Die festgelegte

Linearität und Kausalität geschichtlicher Darstellung wird dadurch während der mentalen Überprüfungs- und Rekonstruktionsarbeit beweglich. Sie muss vom Leser bestätigt oder verworfen werden, so dass der Text wieder eine Gelenkfunktion übernimmt, die zu Neuartikulation führt.

Ebenso sieht es mit räumlichen Täuschungen aus. Die Tatsache, dass eine Autorin von der Erschießung des Mädchens in einem Konzentrationslager berichtet, schließt eigentlich aus, dass sie während der Tat anwesend gewesen sein kann, es sei denn als Täterin. Das Geburtsjahr der Autorin, 1967, zeigt jedoch an, dass diese die Zeit des Nationalsozialismus nicht selbst erlebt hat. Marianne Hirsch hat für die nachträglich erfolgende Beschäftigung mit Geschichte den Begriff *Postmemory* eingeführt und folgendermaßen definiert:

> Postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by a deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. (*Family Frames* 22)

Der Leser weiß allerdings nicht genau, ob die genaue Schilderung des Verstecks in einem Haus im Warschauer Ghetto erfunden ist, und somit alle Analogien, die zwischen diesem versteckten Raum und einem Wandschrank-Versteck im Haus am märkischen See hergestellt werden. Wahrscheinlich sind diese Details durch fiktionale Inszenierung, oder, wie Marianne Hirsch es nennt „imaginative investment" hervorgebracht worden. Die im Dank der Autorin belegte archivarische Recherche könnte allerdings auch auf Briefen, die aus dem Ghetto gelangt sind, beruhen und dokumentierte Inhalte in die fiktionale Gestaltung übernommen haben. In jedem Fall ist Erpenbecks Geschichtsfiktionalisierung Hirschs Subtyp des *Affiliative Postmemory* zuzurechnen, der im Gegensatz zur Familial-Postmemory-Form „not reserved to specific family histories" ist und nicht „more authorities to those people to speak whose families have lived through the Holocaust" gibt, sondern als „structure of affiliation that could be identification, that could be solidarity, that could be a form of response or responsibility of others" zu verstehen ist (Hirsch, *Postmemory* https://www.youtube.com/watch?v=e0XdO1EEGdk, 8:30 – 10:15"). *Affiliative Postmemory* kann über "public photographs, history books, museums, memorials, other people´s stories" getriggert werden und ist also "a very multiple kind of transmission"

(8:32 – 8:42). Die narrative Netzwerkstruktur dient Erpenbeck hier dazu, einen als sehr schmerzhaft erfahrenen eigenen Verlust im Zusammenhang mit anderen Verlusten erfahrbar zu machen und zu reflektieren, die, wie Hirsch betont, „not necessarily similar or comparable, but connected" sind (12:26 – 12:30"). Sie sagt: „Each history has its own uniqueness, but that doesn´t mean that they can´t be studied in connection to each other" (12:56 – 12:59"). Die narrative Netzwerkstruktur triggert damit ein Metareferenzpotential, das spezifische Erfahrungen in Bezug auf ihre Globalisierungsfähigkeit testet, indem neben aller Spezifität auch das Gemeinsame der Verlusterfahrungen betont wird. Die metareferentielle Darstellung fragt also das Kommunikationspotential, eine gemeinschaftliche Lernerfahrung an, die Oppositionen und Analogien berücksichtigt und somit mehr präzisiert als verallgemeinert. Auf diese Weise entsteht eine Dialogvorlage, die die Diskursgräben zwischen dem Authentizitätsanspruch eigener oder familiärer Erfahrung und den sich aus einer Nicht-Unmittelbarkeit dieser Erfahrung entstehenden Einfühlungsversuchen zu schließen und damit Unversöhnlichkeit aufzuheben versucht. So wird die positive Möglichkeit eines dialogischen Begreifens skizziert, das ein einseitiges Insistieren auf der Unvergleichlichkeit der eigenen Erfahrung verwehrt, und einen Verständigungsakt initiiert.

Der Roman zeichnet sich also einerseits durch einen hohen Grad an Fiktionalität und bildlicher Darstellung von Inhalten aus, wie das zum Beispiel von Ansgar Nünning für den metahistorischen Roman (*Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion* 281) wie auch für implizite historiographische Metafiktion (325) beschrieben wurde[33]. Andererseits werden in *Heimsuchung* sowohl deutsche Geschichte als auch die Biographien verschiedener Personen sowie die Autobiographie der Autorin verhandelt und am Ende des Romans explizit auf umfangreiche Archivarbeit hingewiesen, so dass sich das Werk auch durch einen hohen Grad an Faktizität auszeichnet. Die Fakten werden jedoch erinnernd, bzw. im Verständnis von Hirsch rückerinnernd verhandelt, so dass der Roman an der Grenze von historiographischer Metafiktion, fiktionaler Metabiographie und metamnemonischem Roman angesiedelt werden kann und somit Ansgar Nünnings Feststellung unterstreicht, dass es sich bei solchen Gattungstypologien um Modelle handelt, denen die Romane nur „approximativ zugeordnet werden können" (293).

[33] In der Merkmalsmatrix des metahistorischen Romans heißt es unter anderem: „sehr hoher Grad der Fiktionalisierung von Raum, Zeit, Figuren und Handlung" (281). Die letztgenannte Unterform für implizite historiographische Metafiktion lautet „Bildliche Geschichte: Geschichtsmetaphern und das Problem des Verlaufs des historischen Geschehens und der Deutung von Geschichte" (325).

Heimsuchung ist ein geeignetes Beispiel für Ansgar Nünnings Bemerkung, dass „sich eine zunehmende Anzahl von hybriden historischen Romanen jedem Versuch [entziehen], sie gattungstypologisch zu klassifizieren“ (292). Das dürfte kaum überraschen, sind es doch gerade die metareferentiellen Strategien, die eine Verhandlung der den Texten – und der Welt! – zugrundeliegenden Konzepte ermöglichen. An Sprache gebunden können sie das nur dann überzeugend tun, wenn sie die Konstruiertheit ihrer eigenen Verfasstheit, die Übertragung von gelebtem in erzähltes Leben, mitthematisieren. Dieser Bezug auf das eigene Zeichensystem ist, wie bereits erwähnt, bei Werner Wolf eine Bedingung für Metareferentialität. Die bereits vorgestellten formalen Strategien wie das auffällige Verhältnis von Text und Paratexten oder Erzählzeit und erzählter Zeit tragen zur Metareferentialität des Romans bei. Es gibt jedoch ein Kapitel, „Die Schriftstellerin“, das den Schwellenwert für das Metareferentialitätspotential im ganzen Werk verändert.

3.1.2.3 Denken, Schreiben und Handeln: narrative Selbstreferentialität

Anke Biendarra hat in ihrer Analyse des Romans demonstriert, dass die Erfahrung des Nationalsozialismus und des Sozialismus im Mittelpunkt des Romans stehen (135), was sie im Sinne eines thematischen Ansatzes auch überzeugend belegen konnte. Die selbstreflexive Ebene der Narration, so das Argument dieser formalistischen Analyse, muss aber als dritter Schwerpunkt der Narration hinzugefügt werden. Die jüdischen Personen im Roman sind laut Biendarra die einzigen, die mit vollem Eigennamen genannt werden, was ihnen, wie Biendarra konstatiert (136), einen besonderen Stellenwert im Roman zugesteht[34]. Auch der Bruch des narrativen Musters (Hausmetapher) im Kapitel des jüdischen Mädchens (Biendarra 137), der das Warschauer Ghetto als Realität unter das Dach des Hauses am märkischen See miteinschreibt, unterstreicht die zentrale Stellung des Kapitels. Zwischen den beiden Kapiteln der jüdischen Familie steht aber nicht, wie Biendarra schreibt (137), das Kapitel des Rotarmisten, sondern das Kapitel „Die Frau des Architekten“, und die Angehörigen der jüdischen Familie sind weder die einzigen Personen im Buch, die doppelt – in zwei Kapiteln – genannt werden (135) noch die einzigen, die in ihrem Verhältnis zueinander benannt werden. „Die Frau des Architekten“, „die

[34] Die Töchter des Großbauern werden entgegen Biendarras Aussage ebenfalls mit vollem Namen genannt: Grete, Hedwig, Emma und Klara Wurrach (16/17) oder über die Berufsbezeichnung des Vaters: „Emma, die drittälteste Tochter des Schulzen“ (19).

Enkelin“, „der Großbauer und seine Töchter“ werden ebenfalls über verwandtschaftliche Beziehungen ausgewiesen. Deshalb soll in dieser Arbeit von einer Textstruktur ausgegangen werden, die die drei mittleren Kapitel – „Das Mädchen“, „Der Rotarmist“ und „Die Schriftstellerin“ –, umrahmt von jeweils vier Kapiteln, als Zentrum des Romans versteht. Bei dieser Lesart wird neben den Verbrechen des Holocaust und vieldeutig eingeschriebenen Kategorien von Täter- und Opferrolle, von Freund und Feind während der Zeit des Nationalsozialismus die sozialistische Erfahrung und die Tätigkeit der Schriftstellerin in den Mittelpunkt des Romans gerückt. Ferner wird zu zeigen sein, wie die Schriftstellerin als Zentralfigur ebenfalls mehrfachkodiert im Text auftaucht, nicht zuletzt über die Verbindung zur „unberechtigten Eigenbesitzerin“, die ihre Enkelin ist, und der im abschließenden Kapitel des Buches, und als Autorin des Textes, ebenfalls eine zentrale, wenngleich versteckt zentrale Stellung zukommt. Im Kapitel „Die Schriftstellerin“ werden in *Heimsuchung* an zentraler Stelle, nämlich im letzten Drittel des Mittelteils, Fragen nach der Schriftlichkeit, der Textkohärenz, sowie den Zusammenhängen von Schreiben und Identität wie auch von Fiktion und Faktualität verhandelt.

Für die Schriftstellerin erfüllt die Schreibmaschine ähnliche Funktionen wie für andere Figuren im Roman das Haus. Sie ist ein weiterer Gegenstand, der Behausung verspricht, aber dies nicht immer einlöst. „Die Tasten der Schreibmaschine, mit der sie schreibt, sind schon ganz blankgewetzt“ (*Heimsuchung* 114), so wie die Treppe des Hauses immer auf der zweiten, der fünfzehnten und der vorletzten Stufe knarrt (z.B. 184/5).

> Diese Schreibmaschine hat sie auf vielen Straßen vieler Städte in der Hand getragen, in überfüllten Zügen auf dem Schoß gehalten, an ihrem Griff sich festgehalten, wenn sie in dieser oder jener Fremde, allein auf einem Flugplatz, einem Bahnhof stehend, nicht wußte, wohin, ihren Mann hatte sie im Gedränge verloren, oder er war in anderem Auftrag unterwegs, hatte einen anderen Zug bestiegen. Diese Schreibmaschine war ihre Wand, wo der Zipfel einer Decke auf dem Fußboden ihre Wohnung war, mit dieser Schreibmaschine hatte sie all die Worte getippt, die die deutschen Barbaren zurückverwandeln sollten in Menschen und die Heimat in Heimat. (114)

Der Schreibmaschine wird so eine existentielle Bedeutung zugeschrieben. Sie wird auf dem Schoß gehalten wie andere ein Kind auf dem Schoß halten würden. Sie ist Haltegriff in der

Fremde und Wand, die nach einem Außen hin schützt und definiert. Sie ist Verteidigungswaffe, „die ihr Maschinengewehrfeuer vom Ural aus Wort für Wort auf die Heimat gerichtet" hat (116). Sie soll sogar Menschlichkeit und Heimat wiederherstellen können (114, 121), ideelle Werte also, die die Schriftstellerin bei den Nationalsozialisten, teilweise auch bei den sowjetischen Genossen, die ihre Deportation als Kommunistin nicht verhindert haben, vermisst hat. Durch die in ihrer ersten Heimat vor sich gehenden „Verwandlung ins Ungeheure" fühlt sie sich „auf immer ins Unbehauste gestoßen [...]. Aber ihr, der kein Land mehr, sondern die Menschheit die Heimat sein sollte, blieb der Zweifel für immer als Heimweh" (116). Das Schreiben wird dabei als Handlung definiert, über die man Menschlichkeit erzeugen kann. „I-c-h k-e-h-r-e h-e-i-m" tippt diese Schriftstellerin in einer Wiederholungsschleife in ihre Tasten und meint damit „dies Land, und es war nur zufällig das, dessen Sprache sie sprachen, heimholen in ihre Gedanken" (121), also einen reflexiven Vorgang. Dieses Land, das in vielen verschiedenen Sprachen existiert, ist das Land aller Menschen und ihrer Ideen. Die Schriftstellerin lebt von der Vorstellung, dass sich dieses Land mittels der Sprache ausdrücken und formieren läßt. Mit der Korruption der sprachlichen Mittel während des Nationalsozialismus, dem Ausdrücken falscher Vorstellungen, wird auch das Instrument der Schriftstellerin zerstört: So wie es vorher auch als Waffe diente und Macht symbolisierte, liegt es nach dem Krieg in Trümmern.

> Der Dichter, der sie damals versteckte, hatte in einem Gedicht das Heimgehen als Übersetzen ans Ufer des Todes beschrieben. Damals haben sie das Schweigen gelernt, und dieses Schweigen war nach allen Entbehrungen das größte Geschenk an ihren Traum, der so groß blieb, daß jeder einzelne der Genossen ganz allein war, wenn er darin umherging. (118)

Weil die Sprache sich in ein Wörterbuch des Unmenschen verwandelt hat, kann nur noch das Schweigen den Traum erhalten, die „Hoffnung auf Erlösung der Menschheit von Habgier und Neid, sterblich seien die Fehler der Sterblichen, unsterblich aber ihr Werk" (121). Dieses Werk ist nun in Gefahr geraten. Die sprachlichen Mittel zur Verwirklichung des Lebenstraumes versagen den Dienst. Erst wird das Schreiben als noch zu erfüllende Aufgabe genannt – „während sie oben im Arbeitszimmer am Schreibtisch sitzen *wird* [eigene Hervorhebung], um die Erinnerungen an ihr Leben aufzuschreiben" (117) –, dann ist nur noch davon die Rede, was sie nicht schreibt. Der einzige Text, den sie sichtbar produziert, ist der Kehrreim „I-c-h k-e-h-r-e

h-e-i-m“. Und wenn die Handlung „die Erinnerungen an ihr Leben aufzuschreiben“ nun mit dem Traum, den sie früher sprachlich ausdrücken wollte, zusammenfallen, dann ist der Traum gegenwärtig an die Vergangenheit gebunden. Die Schriftstellerin befindet sich in einer Schreibblockade, die im *Kehr*reim zum Ausdruck kommt, und Zukunftslosigkeit signalisiert. Über die vielfältigen geschilderten Assoziationen des Schreibens mit Traum, Hoffnung und Tod wird das Schreiben als Voraussetzung für und Mittel zum Leben für die Schriftstellerin skizziert. Versagt es sich ihr, kündigt das den Tod an. Das Nicht-Schreiben ist wiederum über zahlreiche Analogien mehrfach kodiert. Die Opposition von Schreiben und Nicht-Schreiben, die ja eine Opposition von Nennen und Nicht-Nennen ist, und ihre multiperspektivische Auffächerung in verbotenes Schreiben, verdrängtes Schreiben, und schließlich Widersprüchlichkeit-dokumentierendes-Schreiben, das wiederum den Schuldbegriff zur Diskussion stellt, installiert eine weitere Spannungsstruktur im Roman. Zunächst korrigieren russische Genossen die Manuskripte der Schriftstellerin, streichen zum Beispiel „die Episode mit den Juden“ (117). Die Schriftstellerin nimmt das widerspruchslos hin, beginnt aber, sich zu verstellen (Färben der kupferroten Haare) und zu verstecken (besteigt nicht den Zug nach Nowosibirsk). Diese Entscheidungen lassen wiederum ihre Behauptung, dass sie „nicht wegen ihrer jüdischen Mutter emigriert war, sondern als Kommunistin“ (117) in ihrer eindimensionalen Kausalität fragwürdig werden. Nach dem Krieg wandern die Hoffnungen in den Konjunktiv: „Wollten sich aus den deutschen Trümmern endlich irgendeinen Boden unter die Füße ziehen, der nicht mehr trügerisch wäre. Alt würden zwar ihre Körper, jung aber bliebe noch für lange Zeit die Hoffnung“ (121). Bemerkenswert ist, dass in der Verwischung von erlebter Rede und Erzählerbericht (siehe unten), bzw. durch die illusionsfördernde Darstellung im Präsens („werden“, „bleiben“) auch die Unterscheidung von Konjunktiv I und Konjunktiv II verwischt, bzw. mit der Formgleichheit von Indikativ und Konjunktiv I bei manchen Verben („wollen“) gespielt wird. Handelt es sich um erlebte Rede, ist „wollten“ Wirklichkeitsform. Liest man die Textstelle als Erzählerbericht, erscheint sie im Konjunktiv. Über solche Oszillationen kann die Autorin eine Absicht in eine höfliche Frage ihres Erzählers verkleiden, die dann wiederum an den Leser gerichtet ist. Nun aber „ruhen ihre Finger auf den Tasten der Schreibmaschine“ (118), wenn es um ihre Träume geht. Wenn sie nicht ruhen, verwickeln sie sich in Widersprüche und enthüllen den kommunistischen Traum als Heuchelei. So beanstandet die Schriftstellerin zwar noch schriftlich, dass der benachbarte Arzt, für den sie sich eingesetzt hatte, als er Grund, den sie

gepachtet hat, pachten wollte, nun diesen Grund und das Haus, das er darauf errichtet hat – Volkseigentum der DDR – käuflich erwerben durfte. Dann aber schreibt sie der Gemeindeverwaltung, die ihr nun ebenfalls ihr Haus, nicht aber den Grund zum Kauf angeboten hatte: „Ja, sie wünsche gleichfalls, ihr Haus zu kaufen, und wünsche selbstverständlich, daß man das Badehaus nach oben versetzt. Mit sozialistischem Gruß“ (123). Nachdem zuvor ausdrücklich im Text darauf hingewiesen wurde, dass Schreiben immer ein Selektionsverfahren darstellt, trifft nun die Schriftstellerin eine Entscheidung, die sie zu den eigenen kommunistischen Überzeugungen in Widerspruch setzt, und mit einem fragwürdig verfahrenden sozialistischen Staat verbünden, der nicht nur den Grundstücksgrund verweigert, sondern auch den Grund für das Kaufangebot, der sich ebenfalls nicht mit den Vorgaben des sozialistischen Eigentumsbegriffs versöhnen läßt. Das wirft die Frage auf, ob sie ihre Grundsätze verrät und schuldig wird, oder ob sich ihre Grundsätze aufgrund ihrer Erfahrungen geändert haben. Ein existentielles Sich-in-Frage-stellen wird über den Prozess des Schreibens ausgelöst.

Der Text lässt in der Schwebe, ob die Schriftstellerin sich dessen immer bewusst ist oder nicht, was sie entscheidet, was sie schreibt und was sie verschweigt, indem zum Beispiel längere Textabschnitte in der erlebten Rede (ER) beginnen und dann zu verstecken versuchen, ob, und wo genau, in den Erzählerbericht (EB) oder in die direkte Rede (DR) gewechselt wird.

> ER: Noch nicht einmal auf der Welt war dieser Arzt, als sie nach Deutschland zurückkehrte. Nach Japan ist er mit der einen oder anderen Regierungsdelegation gereist, nach Ägypten, nach Kuba. ER/DR/EB I-c-h k-e-h-r-e h-e-i-m. EB: Unten in der Küche klirrt die Köchin mit dem Geschirr, der Gärtner sitzt auf der Schwelle zu seinem Zimmer, auf der Wiese bespritzen sich ihre Enkelin und der Nachbarjunge mit Wasser, die Schwiegertochter sonnt sich auf dem Steg, die Besucherin liegt im Liegestuhl, der Sohn mäht Rasen, der Mann streicht die Anglerhocker grün an. ER/EB: Manches, woran sie sich erinnert, schreibt sie nicht. Sie schreibt nicht, dass sie Nein sagte, als nach dem Überfall Hitlers auf die Sowjetunion eine deutsche Genossin, deren Mann eben verhaftet worden war, mit ihrem kleinen Kind zu ihr kam und um ein Versteck bat. ER/EB Nein sagte, weil ihre eigene Aufenthaltsgenehmigung schon abgelaufen war, und auch sie selbst nur noch ungesehen ihr Moskauer Quartier betreten oder verlassen durfte. Sie schreibt nicht, daß das Manuskript ihrer Radiosendung über den Arbeitsalltag des

> deutschen Beamten von den sowjetischen Genossen korrigiert wurde. ER: Gestrichen wurde die Episode mit den Juden. Das greife nicht bei den deutschen Soldaten, hatte es geheißen, schade der Sache womöglich, sei in diesem Zusammenhang nicht von Belang. Sie, die nicht wegen ihrer jüdischen Mutter emigriert war, sondern als Kommunistin, hatte, ohne zu widersprechen, diesen Teil ihres Berichts gestrichen. EB: Sie schreibt nicht, daß sie dann doch, nachdem in der folgenden Zeit einige als Juden bekannte Genossen verschwunden waren, begann, ihre kupferroten Haare zu färben, für die sie schon in ihrer deutschen Kindheit als Jüdin gehänselt worden war. Sie schreibt nicht darüber, dass sie und ihr Mann von ihren sowjetischen Genossen aufgefordert wurden, einen Zug nach Nowosibirsk zu besteigen. ER: Daß sie sich versteckten, statt den Zug zu besteigen. Ein mit ihnen befreundeter deutscher Maler hatte, dem Parteibefehl folgend, einen solchen Zug bestiegen und war beim Bau eines Staudamms in Kasachstan verhungert. EB: Während draußen der Kuckuck ruft, ruhen ihre Finger auf den Tasten der Schreibmaschine. (117/118)

Der Erzähler reflektiert die Geschehnisse im Bewusstsein seiner Figur so, dass die Grenzen zwischen Figur und Erzähler unscharf werden. Der Versuch, mit den vorgenommenen Zuordnungen ER für erlebte Rede, DR für direkte Rede und EB für Erzählerbericht, der hier im Zitat vorgenommen wurde, streng nach einer Typologie zu verfahren, die besagt, dass verba dicendi immer den Erzählerbericht markieren, stößt hier an Grenzen der Markierbarkeit. Wie steht es um ein verbum scribendi bei einer Schriftstellerin, für die Schreiben Handeln ist? Ist es verbum dicendi, oder nicht vielmehr verbum meta dicendi? Es wird sich im Bewusstsein des Lesers entscheiden, ob hier die Figur der Schriftstellerin in selbstreflexiver Weise ihren Schreibprozess reflektiert, oder die Autorin, schreibend, ihren Erzähler den Leser fragen läßt, was aufschreiben eigentlich bedeutet, eine Schreibhandlung, die metareferentiell wäre. Aber dieses Präfix „meta“, im wörtlichen Sinn seiner Bedeutung von „zwischen“, „inmitten“, „zusammen“, räumlich und temporal, aktiv und passiv, deutet hier nicht nur einen metafiktionalen, sondern gleichzeitig auch einen metabiographischen, metamnemonischen, metahistoriographischen Punkt an, in dem sich mehrere Koordinaten kreuzen. „I-c-h k-e-h-r-e h-e-i-m“ – ist das Zitat oder innerer Monolog, typographisch markierte Inschrift oder – in Anlehnung an onomatopoetische Verfahren – Schriftmalerei, die den Vorgang des Tippens auf der Schreibmaschine nachahmt, verschriftlichtes Echo? Winfried Nöth spricht in diesem

Zusammenhang von „echo words“ [that] „exemplify various verbal patterns of diagrammatic iconicity in object language” (100). „Ich kehre heim“ markiert in einem solchen Diagramm eine mehrdeutige Position, bei der nicht nur jemand heimkehrt, ein Vorgang, der mit „sterben“ doppelt konnotiert wird[35], sondern auch jemand, der sein Haus aufräumt, womit eine weitere Analogie zum Putzen des Hauses durch die unberechtigte Eigenbesitzerin hergestellt wird, die im Akt der Reinigung von diesem Haus im letzten Kapitel des Buches Abschied nimmt. Die Bedeutungen Hausreinigung und literaturtheoretische Katharsis erweitern den Kehrreim zum mehrdeutigen Resonanzboden. Und inwiefern sind genaue Determinationen wichtig? Der Autorin, die ihre Erzählebenen viel klarer gegeneinander hätte abgrenzen können, geht es offensichtlich darum, die Frage der Autorschaft ins Spiel zu bringen. Oder sie läßt sich nicht vermeiden, weil die Autorin selbst existentiell in diese Fragen verwickelt ist.

So wird durch das Kapitel der Schriftstellerin das metareferentielle Potential, das an vielen anderen Stellen des Textes über Oppositionen und Analogien angelegt ist, aktiviert und realisiert: Die Referenz richtet sich nicht mehr allein auf die Objektwelt außerhalb der sprachlichen Wirklichkeit, sondern auf das sprachliche Zeichen und das Zeichensystem selbst. Es geht nicht mehr allein um das Objekt Schreibmaschine, das Schreibgerät der Schriftstellerin, sondern es geht um das Schriftmedium selbst. Über das Kapitel der Schriftstellerin wird eine Reflexionsebene in den Text eingezogen, von der aus nicht mehr allein über Ähnlichkeit, Unterschied oder ein geordnetes System Bezüge (zum Beispiel Haus – Schreibmaschine oder Autorin – Erzählerin - Figur) hergestellt werden, sondern reflektierend verglichen wird. Nach Wolf ist eine solche Mediumsreferenz, die „medium awareness“ auslöst, Bedingung für die zur Metareferenz gesteigerte Selbstreferenz (*Metareference Across Media* 30). In metareferentieller Analyse wird damit das Kapitel der Schriftstellerin zum zentralen Fokus, von dem aus viele andere intrakompositionale Referenzen (Wolf 37) ihre metareferentielle Wirkung erhalten. Wenn Schreiben Lebensinhalt der Schriftstellerin ist, dann ist Nicht-Schreiben-Können Tod, dann ist die Wiederholungsschleife „I-c-h k-e-h-r-e h-e-i-m“ Grabinschrift. Das Zeichensystem kodiert somit Analogien aus anderen Kapiteln metareferentiell mit. Im Kapitel „Die Besucherin“ heißt es:

[35] Siehe „Der Dichter, der sie damals versteckte, hatte in einem Gedicht das Heimgehen als Übersetzen ans Ufer des Todes beschrieben“ (118). Im Kapitel des Tuchfabrikanten „fahren Arthur und Hermine, Ludwigs Eltern, wieder heim“ (49) und können dadurch der Deportation in ein Konzentrationslager nicht mehr entgehen.

> „Da fiel, wenn man alt wurde, einfach der Mund ein. Äpfel gegen Birnen“ (138), „mit unhörbarer Stimme rufen“ oder „antwortet unhörbar, tröstet oder singt lautlos oder schweigt einfach nur“ (128).
>
> Anderswo, hat sie gehört, setzte man Alte wie sie auf einen Baum und ließ sie dort oben verhungern, aber heutzutage gibt man ihnen sogar Geld, damit sie überleben, auch wenn sie nicht mehr arbeiten können. Niemals wird sie sich an dieses Geld gewöhnen, das ihr Monat für Monat fürs Nichtstun geschenkt wird. (128)

Über den Jäger im Kapitel des Rotarmisten wird räsoniert:

> Oder er hatte sich längst zu den Tieren gelegt und war, endlich seine eigene Beute, verendet. (106)

Narrative Selbstreflexivität, hergestellt durch zahlreiche mises en abyme und Metalepsen, wird demnach im Kapitel der Schriftstellerin explizit metareferentiell. Medium- und inhaltsbezogene, diegetische und mimetische Erzählstrategien lassen sich im Kapitel der Schriftstellerin nicht mehr scharf gegeneinander abgrenzen. Der Leser, der dies realisiert, stellt dann auch den Zusammenhang zwischen der Schriftstellerin in der Diegese und der extradiegetischen Autorin her und fragt sich, was der Romaninhalt auch über die Beschaffenheit des Romantextes aussagt. Er reflektiert narrative Konventionen, das Verhältnis von Faktualität und Fiktionalität und Zusammenhänge zwischen der Repräsentation in einem Medium und ihrer Aussage. Im Licht dieses Erkennens werden dann weitere selbstreflexive Bestandteile des Romans metareferentiell, weil selbstreflexive Inhalte hinsichtlich ihrer Repräsentation im Medium des Schreibens hinterfragt werden. Insofern kann man das Kapitel der Schriftstellerin als Initiationszone der Metareferentialität im Roman bezeichnen, in dem inhalts- und mediumsbezogene Erzählstrategien zusammenfallen und der Mediumsbezug als Queststruktur auf die anderen Kapitel übergreift. Von diesem Metalevel aus erhalten dann nicht nur die Inhalte der anderen Kapitel, sondern auch Formstrukturen des Romans wie die Kapiteleinteilung eine neue Bedeutung, und Paratexte werden im Bewusstsein des Lesers aktiviert. Letztlich zeigt die metareferentielle Darstellung so die Perspektivegebundenheit anthropozentrischer Welterfassung auf und initiiert ein Gedankenspiel, ob es eine Möglichkeit geben könnte, sie zu überwinden, bzw. welche blinden Flecken und Gefahren des Anthropozäns eine andere Perspektivierung aufdecken könnte. So gewinnt die Frage an Kontur, ob es zwischen menschlichem

Überlegenheitsgefühl gegenüber anderen Lebensformen und dem Beharren auf individueller, fest abgegrenzter Identität einerseits und Verlusterfahrungen und Lebensraum zerstörenden Wirkungen andererseits einen Zusammenhang gibt; ob die Betonung der Differenz und das Vernachlässigen von Analogien eine Einbahnstraße falsch verstandener Rationalität kreierten, der über die Gemeinschaftserfahrung des Einfühlungsvermögens vollständigere Durchgängigkeit verschafft werden könnte. Metareferentialität stellt so, ausgehend von hundert Jahren deutscher Geschichte, das Selbstverständnis des Menschen auf den Prüfstand.

3.1.2.4 Monolog und Dialog

Wie bereits in der Einführung erwähnt, bezieht sich die metareferentielle Oppositionierung und Analogizität in *Heimsuchung* auch auf die formale Unterscheidung von Monolog und Dialog, und die Frage, inwieweit metareferentielle Texte Monolog sind oder Dialog sein können. Direkte Rede kommt in *Heimsuchung* kaum vor und ist formal nicht mit Anführungszeichen markiert. Die Formgleichheit mancher Verben im Deutschen für Indikativ Präteritum und Konjunktiv, z.B. „wollten“, wird, wie beschrieben, von der Autorin so genutzt, dass eine Unterscheidung zwischer erlebter Rede und Erzählerbericht schwierig wird. Die Präsentation des biographischen und autobiographischen Materials erfolgt vorwiegend in einer distanziert anmutenden Form, nämlich in der unpersönlichen 3. Person. Die unpersönliche Nennung der Figuren und die Kapitelstruktur, die vordergründig keine Fokalisierung erkennen lässt, könnten noch mehr Stirnrunzeln erzeugen, warum die Unterscheidung von Monolog und Dialog in *Heimsuchung* überhaupt relevant sein sollte. Im Folgenden soll das von Michail Bachtin entwickelte dialogische Romanverständnis, das sowohl formale als auch inhaltliche Differenzen als Voraussetzung der Dialogfunktion verstand, die dann im Sinne eines Verständigungsaktes Ideen und Positionen kombinieren und zu neuen Standpunkten führen kann, zur Beurteilung der Dialogizität von *Heimsuchung* herangezogen werden. Für Bachtin ist Dialog bereits auf Wortebene möglich:

> Dialogic relationships are possible not only among whole (relatively whole) utterances; a dialogic approach is possible toward any signifying part of an utterance, even toward an

> individual word, if that word is perceived not as the impersonal word or language but as a sign of someone else's semantic position. (184/5)

Schlüsselwörter der Objektwelt wie Haus, Wand, Brett, Tür oder der geistigen Welt wie Versteck, Heimsuchung, Fremde, Heimat, die hochgradig emotional besetzt sind, wiederholen sich in den einzelnen Kapiteln, die unterschiedliche Lebensläufe skizzieren und damit „someone else's semantic position" ausdrücken sollen. Was zunächst als kontradiktorisch oder konträr auf den Leser wirkt, wird über die Metareferentialität stiftende Häufigkeit und Dominanz der Analogien, die inhaltlich nie völlig deckungsgleich werden, zu einem Verständigungsakt umfunktioniert. Die Autonomie und Unantastbarkeit der einzelnen Identitäten, die ihren formalen Ausdruck in der Kapiteleinteilung findet, bleibt dadurch im Sinne einer Akzeptanz der anderen semantischen Position erhalten. Bachtin sprach von der Materialität des dialogischen Prinzips, das auf der Verfasstheit der Alltagssprache fußt. In *Heimsuchung* ist es die Materialität von Alltagsgegenständen und deren Bezeichnungen, die als Verständigungsbrücken für die Verschiedenheit der Lebensläufe eingesetzt werden. Diese Brücken sind aufgrund der Dialogmöglichkeit auf Wortebene auch intrapersonal realisierbar. Lynne Pearce hat diese Eigenschaft des dialogischen Prinzips wie folgt zusammengefasst:

> At its most profound, Bakhtin's dialogic principle thus teaches us that all words, all sentences, are oriented toward someone else's speech, regardless of whether that 'other' is present in the text or not. (227)

Pearces Aussage weist auf eine wichtige Frage in Bezug auf *Heimsuchung* hin: Während Hirschs Definition des *Postmemory* von einer imaginativen Investition ausging, eröffnet Bachtins Theorie die Möglichkeit eines realen Dialogs. Dieser kann zunächst nur zwischen der Autorin Erpenbeck und ihren Lesern stattfinden, kann immer nur über das Mädchen, das im Konzentrationslager umkam oder über den Rotarmisten, der bei der Frau des Architekten kaum zwischen Mutter, Frau und Feindin zu unterscheiden wusste, und nie mit diesen Personen stattfinden. Das jüdische Mädchen ist gleichzeitig indirekt und nicht anwesend in den Sätzen, die Jenny Erpenbeck ihr in den Mund gelegt hat. Während im ersten Teil des folgenden Zitats erlebte Rede vorliegen könnte, markiert der letzte Satz den Erzählerbericht:

> Jetzt ist es nur noch ein kleiner Übergang, der ihr bevorsteht. Entweder verhungert sie hier in ihrem Versteck, oder sie wird gefunden und abtransportiert. Niemand von denen, die wußten, wer sie war, weiß mehr, daß sie da ist. [...] Der Anfang muß beinahe noch so ausgesehen haben wie das Leben, muß irgendwo mittendrin gewesen sein und noch unerkennbar als erster Teil dieses Weges, von dem sie erst jetzt weiß, wohin er führt. [...] Wenn sie an seine Verlobte Anna denkt, fällt ihr ein, wie die immer zu ihr sagte: Mach dich leicht!, bevor sie sie aufhub. Als könne das Mädchen allein durchs Denken sein Gewicht verringern. (82/83)

Das Zitat veranschaulicht, dass Bachtins Dialogfunktion auch auf eine Verständigung von Handeln und Denken hinweist, die über den Akt des Schreibens („handelnd denken“) vollzogen wird. Die letzten Sätze im Kapitel „Das Mädchen“ bestätigen einen solchen Zusammenhang:

> Drei Jahre lang hat das Mädchen Klavierspielen gelernt, aber jetzt, während sein toter Körper in die Grube hinunterrutscht, wird das Wort Klavier von den Menschen zurückgenommen, jetzt wird der Rückwärtsüberschlag am Reck, den das Mädchen besser beherrschte als seine Schulkameradinnen, zurückgenommen und auch alle Bewegungen, die ein Schwimmender macht, das Greifen nach Krebsen wird zurückgenommen, ebenso wie die kleine Knotenkunde beim Segeln, all das wird ins Unerfundene zurückgenommen, und schließlich, ganz zuletzt, auch der Name des Mädchens selbst, bei dem niemals mehr jemand es rufen wird: Doris. (91/92)

Nicht also nur im Kapitel „Die Schriftstellerin“ erhält der Benennungsvorgang existentielle Funktion, auch hier ist die Aussage mit dem Sein aufs Engste verknüpft, ein Beispiel für die oben beschriebene Rückwirkung der metareferentiellen Aktivierung vom Kapitel der Schriftstellerin aus in die anderen Kapitel des Romans hinein. Die Beschreibung der totalen Zurücknahme und Vernichtung allen Lebens bringt dieses Leben im Akt des Schreibens fragmentarisch wieder hervor. Erpenbecks Sätze versuchen dabei nicht, die Erfahrung des bevorstehenden Todes nachvollziehbar zu machen. Die Würde des Menschen bleibt unangetastet, aber über die detaillierte Schilderung des schrittweisen Zurücknehmens in Wiederholungssätzen, die eine Erinnerung an das Mädchen quasi einpauken, wird verhalten die Dimension des Verlusts dieses Lebens spürbar, was einer abstrahierten Form der Zerstörung und

ihrer „gedanklichen Restitution“ – ein Ausdruck, den Johanna Bohley in Bezug auf kreatives Erinnern in Sebalds *Austerlitz* benutzt hat (176) – gleichkommt, die im Medium des Schreibens fixiert wird. Demnach wird vorstellbar, dass gewaltsame Tode wie der des Mädchens bei einer Umkehrung des Vorgangs – erst denken, dann handeln – in Zukunft zu verhindern sein könnten; dass der Akt des Schreibens bereits den ersten Schritt einer solchen Umkehrung darstellen könnte. Das „Niemand von denen, die wussten, wer sie war, weiß mehr, dass sie da ist“ wird umgewandelt in ein „Die Leser des Buches wissen, dass es eine Doris Kaplan gegeben hat und warum sie nicht mehr am Leben ist“. Dialogisches Schreiben nach Bachtin kommt damit der aktivierten Metareferenz im Sinne Wolfs sehr nahe. Bachtins Dialogentwurf scheint dabei deutlich radikaler zu sein, weil er den Schwellenwert für die Aktivierung der Metareferenz niedriger ansetzt und jedes Wort als „oriented towards a response of some kind“ (Pearce 227), als „double-voiced discourse“ (Pearce, David Lodge zitierend 227) versteht.

Die genaue Festlegung dieses Schwellenwerts, bei dem ein Zeichen Metazeichen wird, wird unter Kulturwissenschaftlern immer noch heftig diskutiert. Winfried Nöth hat 2009 einen überzeugenden Versuch vorgelegt, bei dem er sich auf die Erkenntnisse Louis Hjelmslevs beruft:

> According to the Danish semiotician, a connotative sign is a semiotic whose expression plane is a semiotic, a metasign is a semiotic whose content plane is a semiotic, whereas a denotative sign is „a semiotic none of whose planes is a semiotic. […] Both metasigns and connotative signs are hence secondary signs which include a primary or denotative sign, but whereas the connotative sign adds a new content to a denotative sign, the metasign adds a new expression, i.e., a new sign to the denotative sign which it includes. (110)

Nöth steht damit in seinem Verständnis der Metareferenz zwischen Bachtin und Wolf. Er geht von einem weniger engen Konzept performativer Metareferenz aus, indem er jeden Sprechakt als implizit metareferentiell versteht, während Wolf Metareferenz nur dort anerkennt, wo eine Äußerung den Rezipienten zur Reflexion über die Äußerung anstößt und somit das Bewusstsein für das Medium, das die Äußerung überträgt, hervorruft. Diese Abgrenzungsschwierigkeiten betreffen vor allem die Unterscheidung von impliziter und expliziter Metareferenz, die ja den Grad des Mediumsbewusstseins markieren möchte, und hier macht es einen Unterschied, ob man

Sprache an sich als zur Selbstreferenz fähig ansieht, oder nur einen bestimmten Sprachgebrauch. Am besten ist man beraten, mit Nöth von einem Potential der Sprache, selbst- und metareferent zu werden, zu sprechen (109). Auf einer Skala der Metareferenz, die zwischen theoretischen Polen angelegt ist, markieren Nöth und Wolf ihre Positionen nicht genau an derselben Stelle; die Schwierigkeit, ebenso unterschiedliche Bewusstseinsgrade für metareferentielle Signale bei den Lesern zu verorten, die ja die Metareferentialität der kulturellen Texte erst realisieren müssen, läßt sich ebenfalls nur auf einer solchen Skala überzeugend erklären.

Bevor nun eine Beurteilung der dialogischen Funktion des Romans von Erpenbeck erfolgen kann, soll noch kurz auf die beiden weiteren, für Bachtin zur Dialogizität eines Textes gehörenden Parameter eingegangen werden.
Bachtin nannte die Vielfältigkeit der poetischen Stimmen Polyphonie oder auch „Gespaltenheit der Sprache“ und meinte damit „verschiedene Distanzen zwischen den einzelnen Momenten der Sprache des Erzählers und dem Autor [...]; die Brechung kann bald größer, bald kleiner sein, in manchen Momenten ist auch eine nahezu vollkommene Verschmelzung der Stimmen möglich“ (*Die Ästhetik des Wortes* 205). Auch die Reden der Figuren zählte er zu den Formen der Polyphonie, die, „da sie fremde Rede in einer fremden Sprache sind, die Autorintentionen brechen [können] und daher in gewissem Grade die zweite Sprache des Autors“ sind (205). Diese Voraussetzung dialogischer Texte entspricht der für Metareferenz erforderlichen Multiperspektivität. Bachtin hat allerdings genau definiert, was er darunter versteht:

> „[…] a fully-realized and thoroughly consistent dialogic position, one that affirms the independence, internal freedom, unfinalizability, and indeterminacy of the hero. For the author the hero is not ‘he’ and not ‘I’ but a fully valid ‘thou’, that is, another and autonomous ‘I’ (’thou-art’). (*Problems of Dostoevsky’s Poetics* 63)

In Bezug auf die Autor- anstelle der Figurenperspektive formuliert klingt das folgendermaßen:

> Der Autor ist nicht in der Sprache des Erzählers und nicht in der normalen Hochsprache, mit der die Erzählung korreliert ist, zu finden (obwohl er der einen oder anderen Sprache näher stehen kann), sondern er gebraucht die eine oder andere Sprache, um seine Intentionen keiner von ihnen gänzlich auszuliefern; er benutzt diesen Wechselruf, diesen

> Dialog der Sprache in jedem Moment seines Werkes, um selbst sprachlich gleichsam neutral, Dritter im Zwiestreit zu bleiben (wenngleich vielleicht ein parteiischer Dritter). (*Die Ästhetik des Wortes* 204)

Die Gegenüberstellung der Zitate verdeutlicht wieder die Unentschiedenheit der Aussage, ihr Oszillieren zwischen festgelegten Positionen, das Funk als Authentizitätseffekt metareferentieller Texte beschrieben hat. Bachtins Erklärungen zeigen auf, dass und wie im Akt des Schreibens eine Position errungen wird, die verschiedene Personen in Relation zueinander setzt, mit Bohley gesprochen in kreativer nicht-fiktiver Restitution (176). Die Unantastbarkeit und Nicht-Festlegbarkeit der einzelnen Position bleibt gerade dadurch erhalten, dass die Autorin einerseits die einzelnen Biographien so genau wie möglich recherchiert, andererseits aber implizit ihre kreative oder auch fiktive Detaillierung dieser Biographien mitthematisiert hat. Dabei werden nicht nur die intradiegetischen Charaktere in Bezug zueinander gesetzt, sondern auch Erpenbecks Text mit früheren Romanen wie Goethes *Wahlverwandtschaften* oder dem *Werther*. So hat Nancy Nobile darauf hingewiesen, dass die Einführung des Gärtners stark an den Anfang der *Wahlverwandtschaften* erinnert (2). Darüber hinaus wird die „Freude meines Herzens" in *Werther* (Brief *Am 6. Julius*) bei Erpenbeck zu „*Du Sonne meines Herzens*" (166) im Kapitel des Kinderfreunds. Kursiv gedruckt, bereits als Zitat einer Briefanrede markiert, ist diese Anrede auch verstecktes Goethezitat. Letztlich entscheidet der Leser, ob die poetische Gestaltung der Lebensläufe ihm Fiktions- oder Authentizitätssignal bedeutet, ob die schriftliche Darstellung inklusive ihrer Hinweise auf die eigene Verfasstheit illusionsstörend oder –verstärkend wirkt.

Bachtins Kriterium der Heteroglossie oder Zungenvielfalt bezieht sich auf die soziale Vielfalt der Figuren, und kann somit als weitere Differenzierung des Aspekts der Multiperspektivität und Voraussetzung für die Dialogizität eines Textes verstanden werden. Pearce hat diese Funktion folgendermaßen zusammengefasst:

> In theoretical/political terms what is crucial about Bakhtin's invocation of heteroglossia, then, is the notion that the multiplication of voices alone cannot be seen as the mark of a dialogic text. For a text to be truly worthy of the description, multiplicity has to be accompanied by diversity and difference. In particular, the voices of the ruling, educated, middle class must not be the only voices heard. (229)

In *Heimsuchung* sind verschiedene Soziolekte nur andeutungsweise aufgenommen, zur Sprache kommen jedoch fast ausschließlich die Stimmen von Minderheiten. Die Schriftstellerin ist Kommunistin und teilweise jüdischer Abstammung, das Mädchen ist Kind und Jüdin, beide während der Zeit des Nationalsozialismus, der Unterpächter ist Fahnenflüchtiger der DDR, Klara Wurrach wird psychisch krank, der Gärtner besitzt kein Eigentum und ist zu allen Zeiten seines Lebens abhängig von den Gestaltungswünschen seiner Arbeitgeber. Auch Figuren, die zu einer bestimmten Zeit ihres Lebens Mehrheitenstatus erlangen oder nicht unterdrückt werden, wie der Architekt, der während des NS-Regimes einen Auftrag für Albert Speer ausgeführt hatte, ein weiterer Antrag von ihm abgelehnt worden war, werden zu anderen Zeiten verfolgt. Der Architekt muss vor der DDR-Regierung fliehen, um einer Gefängnisstrafe zu entgehen. Der Rotarmist besetzt einen Teil Deutschlands, seine Familie ist jedoch von den Deutschen ermordet worden. Im Sinne von Bachtins Zungenvielfalt entwirft Erpenbeck Minderheitennarrative, die auch die unterschiedliche soziale Stellung der Protagonisten, die sich vor allem über den Haus- und Grundbesitz ausdrückt, widerspiegeln. Die Einzelstimmen dieser Minderheiten opponieren gleichzeitig mit den Gesetzen und Narrativen der jeweiligen Regierungsformen, die als angenommene Mehrheiten fungieren.

Trotz dieser gegenläufigen Erzählstimmen, die vor allem auch die Besitzansprüche kapitalistischer wie sozialistischer Gesellschaftsentwürfe zur Diskussion stellen, muss gefragt werden, inwieweit Erpenbecks Version der Heteroglossie Bachtins Forderung nach sozialer Vielfalt entspricht, sind doch die Figurenperspektiven narrativ alle in der 3. Person eines Erzählers zusammengefasst. Die Individualbiographien, in zahlreichen Dokumenten oder in Gesprächen recherchiert, müssen vermittelte Biographien bleiben, das Medium der Vermittlung ist ein schriftliches, und die Vermittlungsinstanz ist eine in der DDR sozialisierte, im vereinigten Deutschland schreibende Autorin, deren Autobiographie auch in den Roman einfließt. Die im Roman geschilderten Haus- und Landschafts-, Regierungs- und Utopieentwürfe werden über eine narrative Architektur dargestellt, die ihre eigenen Interessen zugleich thematisiert und versteckt. Dem Leser wird ein Text angeboten, in dem sich Inhalt und Form dialogisch entsprechen, jedoch auch zahlreiche Selektionsverfahren unterlaufen haben. Das narrative Haus enthält Kapitel als narrative Räume für die Individualbiographien, und es ist auf dem Besitzgrund der schriftlichen Darstellung errichtet, die diesen Besitz anderen Formen des

Besitzes, materiellen und immateriellen, vergleichend gegenüberstellt. Über Prolog und Epilog ist dieses Haus auch zeitlichem Wandel unterworfen, indem sich die Autorin den erdkundlichen Schnittstellen zu Natur-, Geistes- und Sozialwissenschaften im Sinne einer poetischen Kulturgeographie nähert. Geographische Strukturen, Prozesse und Wechselwirkungen fungieren dabei als Modell, vor dem der Einfluss anthropomorpher Strukturen erprobt wird, so dass auch der Planet Erde als Heimat und Behausung des Menschen Thema wird, bzw. die Frage, inwieweit der Mensch noch als Teil der Natur verstanden werden kann oder eher als Gewalt über die Natur gesehen werden muss. Während im Prolog geographische Schilderungen poetisch durchsetzt und damit anthropomorphisiert werden – „die Zungen des Gletschers", „seine südlicheren Glieder" (10) –, werden im sachlich-technischen Chargon des Epilogs menschliche Einflüsse als einer strengen Rationalität unterworfen skizziert:

> Das Abtragen des Hauses erfolgt danach durch eine Gruppe von drei Mann, darunter ein Polier, der den Bagger führt, und zwei Helfer, die während des Abrisses kleinere Teile, die sich verkantet haben, oder weiteres Holz und Metall mit der Hand herausbrechen und in die entsprechenden Container sortieren, diese zwei Helfer müssen außerdem durch einen Wasserschleier den Staub niederhalten. Die letztere Gruppe arbeitet etwa anderthalb Wochen. Ihr wichtigstes Werkzeug ist der sogenannte Hydraulikbagger, ein zwischen 20 bis 25 Tonnen schweres Gerät mit maximal 9 Metern Auslage, dessen Arm durch einen Hydraulikzylinder bewegt wird. Dieser Bagger beginnt mit dem Abtragen des Hauses beim Dachstuhl mittels eines Sortiergreiferaufsatzes, dessen Backen nicht ganz geschlossen sind, so dass die Dachbalken einzeln erfasst und gleich in den Container für Holz abgelegt werden können, der kleinere Schutt aber wie durch ein Sieb hindurchfällt. (187)

Während der Prolog überwiegend im Modus des Aktiv geschrieben ist, werden die technischen Geräte im Epilog zunächst im Passiv, anthropomorphisiert, aber von Menschenhand gesteuert, eingeführt – der Bagger, dessen Arm bewegt wird –, bevor sich dieser Vorgang umdreht und das technische Gerät „handelt" – der Bagger beginnt mit dem Abtragen. Menschliche Handlungen werden im Hinblick auf ihre Rationalität dahingehend überprüft, ob sie nicht ihre eigene Negierung hervorrufen, wie die Verwüstung des Planeten, die Vernichtung des jüdischen Mädchens, die Schreibblockade der Schriftstellerin, die Berufsunfähigkeit des Manns der

Besucherin, den Verlust der Zeit bei der Frau des Architekten, die sukzessive Hemmung kreativer emotionaler Gestaltung und geistiger Durchdringung der Vorgänge bei den meisten biographierten Personen. Rationale und emotionale Investitionen der Figuren in ihre Lebensplanung opponieren dabei nicht nur, und nicht nur unter einander, sondern sie verstärken oder negieren sich auch selbst. Die Schriftstellerin, die überzeugte Kommunistin ist, willigt in den Eigenheimbesitz ein. Sie nimmt ein Versteck an und verweigert eines. Diese Inkonsequenzen führen schließlich zu einer Schreibblockade, die nicht offen eingestanden oder eindeutig auf eigene Inkonsequenz zurückgeführt wird, sondern ebenso mit dem Verderb der deutschen Sprache durch nationalsozialistische Bestimmunghoheit erklärt wird. Zweisprachigkeit markiert als Form der intrapersonalen Heteroglossie beim Tuchfabrikanten Ludwig die Situation der Zwangsemigration, in der alte und neue Heimat sich sprachlich spiegeln:

> Why does Lametta hang on the tree, fragt ihn die kleine Elisabeth. It is supposed to look as if der Baum in einem verschneiten Winterwald stünde, sagt er, Ludwig, ihr Vater. What is a verschneiter Winterwald, fragt die Kleine, Elisabeth. A deep forest, sagt er, in which the ground and all branches mit dickem Schnee bedeckt sind, und von den Ästen hängen Eiszapfen herunter. (51)

Südafrika und Deutschland werden über die Nicht-Entsprechungen ihrer Sprachen kulturell, klimatisch, geographisch in die Nähe verschiedener Pole gerückt, und damit eine Situation der Bewusstseinsspaltung bei Ludwig angedeutet, die die Schwierigkeiten der Assimilationsversuche – christliche Traditionen in jüdischen Familien, englische Ausdrücke für deutsche Kulturpraktiken, Sommermonate auf der Südhalbkugel während der Winterzeit auf der Nordhalbkugel – verdeutlicht. Heteroglossie bekommt in dieser Verwendung negative Bedeutung und markiert auch die Grenzen inter- sowie intrakultureller Verständigung. Identitätsbrüche werden als sprachliche Frakturlinien realisiert.

Während die schriftliche Darstellung in *Heimsuchung* also klaren Limitationen unterworfen ist – es kann immer nur eine Figur sprechen, die 3. Verbperson kann zwar verschiedene Positionen markieren, aber nur vermittelt –, bietet das metareferentielle Netzwerknarrativ die vielleicht größtmögliche Dialogrealisierung unter den bekannten

Narrativen an. Der Autorin bietet es die Möglichkeit einer multiperspektivischen Darstellung, der Leser kann unter den angebotenen Bedeutungsentwürfen seine eigene Auswahl treffen. Der metareferentielle Reflexionsraum verbietet schnelle Festlegungen, sowohl Übereinstimmungen mit als auch Abweisungen von bestimmten Inhalten. Eine in der DDR sozialisierte, heute im vereinten Deutschland publizierende Autorin kann Ideen und Fragestellungen kommunistischer und sozialistischer Gesellschaftsentwürfe über die Einbettung in Narrativvielfalt in kapitalistischen Gesellschaften zur Diskussion stellen. Das Netzwerknarrativ ermöglicht und fördert über den Vergleich subjektiver Lebensentwürfe ein Umdenken und eine Rekonfiguration bestehender Normen für die Autorin und alle ihre Leser.

3.1.2.5 Text und Intertext

Zur Multiperspektivität des Netzwerknarrativs gehören schließlich auch die Intertexte, die als Zitate, Lehnübersetzungen, Anspielungen, Plagiate o.ä. die Bedeutung des Textes mitgestalten. Jenny Erpenbeck hat ihrem Roman drei Motti vorangestellt, eine Praxis, die laut Genette vor allem die Romantik charakterisiert, während Klassik und Realismus sie eher mieden (*Paratexte* 156), die aber in ihren Funktionen metareferentiellen Strategien durchaus verwandt ist: Laut Genette werden Motti vor allem beim historischen und philosophischen Roman verwendet, und zwar, um ihn in eine kulturelle Tradition zu setzen (156).

Zuerst erscheint in *Heimsuchung* ein Büchner-Zitat, das Marie sprach, um Woyzeck die Anwesenheit des Tambourmajors zu erklären: „Dieweil der Tag lang und die Welt alt ist, können viel Menschen an einem Platz stehn, einer nach dem andern“ (Ende der 7. Szene, Position 236). Das Zitat passt nicht nur inhaltlich zu Erpenbecks Roman, in dem die Figuren nacheinander in einem Haus leben, aus dem sie sich gegenseitig vertrieben haben. Auch die Identität des Autors, der ein anti-idealistisches, gesellschaftsbezogenes Kunstkonzept verfolgte, der „die Gestalten aus sich heraustreten lassen [wollte], ohne etwas vom Äußern hineinzukopieren“ (*Lenz* 15), und der seinen Woyzeck im Exil in Zürich schrieb, nachdem er aufgrund seines politischen Engagements aus deutschen Landen fliehen musste, mag Grund für die Wahl gewesen sein. In Bezug auf *Heimsuchung* funktioniert das Zitat zusätzlich als ironischer Kommentar, weil das Teilen des

gemeinsamen Lebensraumes eben auch im 20. Jahrhundert nicht funktioniert hat, und die Linearität der Chronologie nur textuell aufgehoben werden kann.

Das zweite Motto stammt aus einem Gedicht Friedrich Hölderlins mit dem Titel „Die Heimat“, das dieser 1798 schrieb, und im Jahr 1800 erweiterte. Es entstand, als Hölderlin seine Heimat bereits verlassen und zum Sehnsuchtsort erklärt hatte: „...versprecht ihr mir, Ihr Wälder meiner Jugend, wenn ich Komme, die Ruhe noch einmal wieder?“ (7). Hölderlins Heimatlosigkeit, die zu einer Art Schaffensquelle wurde, erinnert an Erpenbecks Heimatverlust (s.S. 69, 79, 88), der zur Entstehung von *Heimsuchung* führte, und ebenfalls eine Sehnsucht nach Heimat auslöste.

Das letzte Motto hat als arabisches Sprichwort keinen identifizierbaren Urheber, funktioniert aber inhaltlich als Kommentar zu Erpenbecks Roman: „Wenn das Haus fertig ist, kommt der Tod“ (7). Hier wird unter anderem die Doppelkonnotation von Nicht-Schreiben-Können und Sterben angekündigt, die im Kapitel der Schriftstellerin eine wichtige Rolle spielt und, wie gezeigt wurde, auch mit dem Tod in anderen Kapiteln eng vernetzt ist. Zugrunde liegt ihm jeweils eine Konzeptstarre, die verhindert, dass offen und uneigennützig auf schwierige Situationen reagiert werden kann.

Diese drei Peritexte unterstützen die metareferentielle Strategie, indem sie Reflexionsfolien liefern, vor denen die Bedeutung des Romans verhandelt werden kann, und im Sinne einer Aufmerksamkeitslenkung des Lesers früh die Themen Gemeinschaft-verbietende-Konkurrenz, Sehnsucht und Tod als zu erwartende Heimsuchungen anklingen lassen. Die Gefahren und positiven Potentiale des Textes sind damit abgesteckt. Die Pluralität der Motti entspricht dabei wieder der Multiperspektivität des Textes.

Auch im Roman selbst, nicht nur in den Peritexten, sind weitere Zitate und Anspielungen enthalten, die meist nicht als solche gekennzeichnet sind. Der Vergewaltigungs-/ Vereinigungsakt zwischen der Frau des Architekten und dem Rotarmisten wird im Roman als „das Loch, das der Russe gegen Ende des Krieges in ihre Ewigkeit gebohrt hat“ (75) bezeichnet, und erinnert an die Frage des zweiten Handwerksburschen aus der 12. Szene des *Woyzeck*: „Bruder, soll ich dir aus Freundschaft ein Loch in die Natur machen?“ (12. Szene, Position 379).

Auch Woyzecks unkontrollierbarer Harndrang, eine neurologische Begleiterscheinung der Erbsbreiversuche, wie sie Justus von Liebig tatsächlich durchführte, um nach billigeren Verpflegungsmöglichkeiten für Soldaten zu suchen, und Woyzecks Halluzinationen gingen unmarkiert und in veränderter Form in *Heimsuchung* ein. Der Leser wird sie nicht unbedingt als Zitat realisieren, der ungewöhnlichen Formulierung „ein Loch in die Ewigkeit bohren," aus dem für immer die Zeit rinnen wird, kommt aber eine Schlüsselfunktion im Roman zu und die komplexe Handlung, die sie bezeichnet, eine Mischung aus Empfängnis-, Vergewaltigungs-, Geburts-, Ausscheidungs- und Sterbevorgang, ist wiederum durch ein Schlüsselwort, „Mama", initiiert worden (73). Auch in diesem Beispiel wird in metareferentieller Strategie einem Wort Handlungsimpuls verliehen, und so muss auch gefragt werden, inwieweit zitierte Worte an dieser Funktion teilhaben.

Auffälliger sind sicherlich die Anspielungen auf Goethes *Werther*,da das veränderte Zitat „Du Sonne meines Herzens" anstelle von „Freude meines Herzens" als Schulfreund-Zitat kursiv gedruckt ist. Von den Briefen Werthers bleiben in *Heimsuchung* nur „kleine Zettelchen" übrig und ihr Inhalt wird als Scherz deklariert (166). Nichtsdestotrotz führt die Benennung „*Du Sonne meines Herzens*" zu einem ersten Bruch der unberechtigten Eigenbesitzerin mit dem Kinderfreund. Die Verschriftlichung signalisiert eine unüberbrückbare Differenz und referiert ihre eigenen Funktionen.

Während die Spiegelung des Menschseins in den Vorgängen der Natur und die willentliche Gestaltung der Natur durch den Menschen bei Goethe eine zentrale Rolle spielen, wird den Gärtnerfiguren in den *Wahlverwandtschaften* und im *Werther* nur eine untergeordnete Rolle zugedacht. Die Aufwertung dieser Figur zu einem Protagonisten, der die Hälfte der Kapitel (aber nur 30 von 188 Seiten) in *Heimsuchung* einnimmt, muss Erpenbecks Schriftzug zugerechnet werden. Dieser Wechsel der Erzählperspektive entspricht der Hervorhebung der Minderheitennarrative in Erpenbecks Roman und den Poly- und Heteroglossieforderungen von Bachtins Dialogizitätsverständnis. Die Unnahbarkeit des Gärtners in *Heimsuchung* suggeriert dabei „the independence, internal freedom, unfinalizability, and indeterminacy of the hero", die Bachtin gefordert hatte (*Problems of Dostoevsky's Poetics* 63). Erpenbecks Roman entwirft sie als Vermittlungsverhalten zwischen Natur und Antihelden-Figuren. Vor allem die Unaufdringlichkeit und Schweigsamkeit des Gärtners geben eine Negativfolie für weitere

Ausdrucksformen im Roman, und in besonderer Hinsicht seine narrative Selbstreflexivität ab. Die Bevorzugung der Minderheitennarrative beleuchtet als reaktives Verhalten dominante Herrschaftspraktiken, ohne diese explizit zu nennen, so dass die Gewalttätigkeiten des 20. Jahrhunderts nur in ihrer Wirkung aufscheinen und dem Leser sozusagen ein Schattenspiel vorführen. Wie schon in Platos Höhlengleichnis entsprechen diese narrativen Schatten den Bewegungen, die die Autorin von ihrer Position aus sieht, also einem Projektionsbild der Autorin. Die akribische Gartengestaltung aus den *Wahlverwandtschaften* verlegt Erpenbeck auf mehrere Ebenen ihres Romans, auf erdgeschichtliche Prozesse, auf die Gartengestaltung auf dem Grundstück am See, in das Innere des Hauses und die geistige Welt der Figuren. Der intertextuelle Vergleich mit Goethes Romanen charakterisiert somit die Position von *Heimsuchung* und eröffnet über Oppositionen (Neugestaltung durch Erpenbeck) und Analogien (Aufnahme Goethe´scher Darstellung) wieder einen Reflexionsraum für die formale und inhaltliche Romangestaltung.

3.1.3 Inhaltliche, an die Bedeutung der Aussage gebundene Konzepte

Die Besprechung formaler Ordnungs- und Veränderungsprinzipien in *Heimsuchung* hat bereits an einigen Stellen gezeigt, dass und wie die metareferentielle Netzwerkstruktur den Inhalt prägt, bzw. verwandelt. So führt beispielsweise der auf gleichzeitig erfolgender Gegenüberstellung und Analogisierung basierende Vergleich von Erdevolution und Anthropozän zur Realisierung anthropogener Fokalisierung und alternativer Betrachtungsmöglichkeiten. Im Folgenden soll nun noch an ausgewählten inhaltlichen Beispielen gezeigt werden, wie die Rekonfiguration verschiedener Normen und Konzepte in *Heimsuchung* vorbereitet wird oder erfolgt.

3.1.3.1 Vergleich der Generationen

Beim Vergleich der verschiedenen Generationen in *Heimsuchung* fällt auf, dass Störungen der natürlichen wie auch gesellschaftlichen Lebensprozesse in allen Generationen auftreten: Klara, die jüngste Tochter des Großbauern, erkrankt psychisch und begeht Selbstmord; der Körper der Frau des Architekten führt Krieg gegen sich selbst; die jüdische Familie wird bis auf den Familienzweig des Sohnes von den Nazis umgebracht; der Unterpächter wird wegen

Republikflucht inhaftiert; die Cousine von René wird vergewaltigt. Die meisten Kapitel, wie auch der Roman im Ganzen, schließen mit dem Ende einer solchen Entwicklung, wodurch die Abgeschlossenheit des Lebenslaufes, aber auch seines Entwurfes als *Bounded Whole* nahegelegt wird. Es gibt aber auch zufällige, unvorhersagbare Ereignisse, die Levines Kollisionen von *Bounded Wholes* entsprechen: So hat die jüdische Familie, die nach Vorgaben nationalsozialistischer Rassenpolitik ausgelöscht werden sollte, Nachkommenschaft in Südafrika. Die jüdischen Eltern, Geschwister, Nichten und Neffen sterben jedoch einen viel gewaltsameren und abrupteren Tod als die anderen Figuren im Roman. Der Verbleib des Gärtners wird nie geklärt, er verschwindet, indem er von anderen „nicht wieder gesehen" (171) wird. Sein weniger abruptes und nicht belegbares Ende im Roman lädt zu der Frage ein, ob seine Fähigkeiten zur Umgestaltung eine Metamorphose in das schriftstellerische Können der Autorin des Romans unterlaufen haben. Auch die unberechtigte Eigenbesitzerin kehrt und verschließt zwar das Haus am See, überwindet aber als Enkelin der Schriftstellerin deren Kehrreim und Schreibblockade, indem sie die Biographien der Menschen im Haus aufschreibt. Der letzte Satz in ihrem Kapitel lautet deshalb auch in metareferentieller Mehrfachbedeutung und als reflexiver Kommentar: „Wir beantragen zu erkennen" (185). Als letztem Satz des letzten Kapitels im Buch kommt dieser Aussage Sonderfunktion zu. Zusammen mit dem letzten Satz des Epilogs – „Bevor auf demselben Platz ein anderes Haus gebaut werden wird, gleicht die Landschaft für einen kurzen Moment wieder sich selbst." (188) – wird hier ein Ersuchen formuliert, das dem Titel neue Bedeutungsanteile hinzufügt. Die Heimsuchung soll als Plage erklärbar werden und soll als positiv konnotierter Prozess weiterhin erfolgen, im Hinblick auf eine Behausung materieller wie auch ideeller Art. „Wir beantragen zu erkennen" unterstreicht das in dieser Arbeit favorisierte Verständnis der Metareferenz als Kognitionskunst und betont die Dialogfunktion des Romans, indem ein „wir" entworfen wird, das die im Roman skizzierten unterdrückten Stimmen alle einschließt. Der von der Enkelin empfundene „Überschuß zu meinen Händen" wird damit von der Schriftstellerin in Worte gesetzt. Dieses „wir" zelebriert die Multiperspektivität der Netzwerkstruktur als Agens. Die im letzten Wort des Prologs skizzierte „Verwüstung" (11) hat zwar stattgefunden, das Scheitern diverser Entwürfe ist vorgeführt worden, die Notwendigkeit für ein Umdenken ist jedoch erkannt und von der Autorin formuliert, bzw. über Schattenentwürfe skizziert worden. Jenny Erpenbeck wandelt somit ihre Position der „unberechtigten Eigenbesitzerin", die ihr Haus am See aufgeben musste, in ein legitimes

Ersuchen der Schriftstellerin um, die die Notwendigkeit eines Umdenkens – im Sinne einer Konzeptrekonfiguration – beantragt, bevor weitere Neubauten errichtet werden. Dem multiperspektivischen Netzwerknarrativ kommt somit eine Beweisführungsfunktion im Sinne des „show, don‘t tell“ zu, die diplomatisch zwischen innerdeutschen Repräsentanten vermittelt, ohne die eigene Position aus dem Auge zu verlieren.

3.1.3.2 Vergleich der politischen Systeme

Konstitutionelle Monarchie, parlamentarische Demokratie, faschistische, sozialistische und kapitalistische Regierungsformen lösen sich in *Heimsuchung* ab. Auch die politischen Systeme werden einerseits über Unterschiede definiert, wie zum Beispiel über unterschiedliche Eigentumsbegriffe oder eine jeweils andere Stellung der Frau in der Gesellschaft, werden andererseits aber auch als ähnlich markiert im Hinblick auf ihre fehlerhafte Umsetzung, wie zum Beispiel die Nichtbeachtung der Gesetze: Während des Nationalsozialismus und den zu dieser Zeit gültigen Rassengesetzen darf der Architekt den Erhebungsbogen zu seiner Abstammung ein zweites Mal ausfüllen und die jüdischen Anteile seiner Genealogie ausradieren; der DDR-Arzt darf Haus und Grund erwerben, die DDR-Schriftstellerin ihr Haus, obwohl die sozialistische Regierung kein Privateigentum vorsieht und eine nach Eigentumsverhältnissen gestaffelte Gesellschaft offiziell ablehnt. Die unterschiedlichen Regierungsformen stimmen nicht mit der Kapiteleinteilung überein, sondern deuten sich eher innerhalb der Kapitel über Standortwechsel der Protagonisten oder als Kapitel, manchmal nur als Absatz oder Nominalphrase, im Kapitel an. Die Standortwechsel markieren jedoch Frakturlinien, die über eine Kollision von Regierungsformen und Lebensentwürfen zustande kommen und im Einzelfall, wie beim Sohn des Tuchfabrikanten, auch Sprach- und Nationalgrenzen markieren. Durch die Bevorzugung der individuellen Biographie, die in jeweils einem Kapitel als thematische Ganzheit Behausung findet, werden diese Frakturlinien betont, weil sie die Entwicklung der Figur empfindlich stören. Richtete sich die Kapiteleinteilung hingegen nach den verschiedenen deutschen Regierungsformen im 20. Jahrhundert, würden sich Regierungswechsel nicht als biographische Brüche spiegeln. Die Kapiteleinteilung kann somit als Anerkennung und Verstärkung der Unverbrüchlichkeit individuellen Lebens verstanden werden, der – im Sinne der unterdrückten Narrative – textuell Rückhalt verschafft werden soll.

3.1.3.3 Vergleich der Geschlechter

Bei einem Vergleich der Geschlechter ist keine auffällige Oppositionierung erkennbar. Die Zahl der Protagonisten ist im Hinblick auf ihr Geschlecht relativ ausgeglichen, und auch wenn man zum Unterscheidungskriterium des biologischen Geschlechts eine wertende Kategorie, wie zum Beispiel die Einteilung nach Opfern und Tätern hinzunimmt, läßt sich keine grobe Ungleichgewichtung erkennen. Hierarchische Strukturen sind eher im Hinblick auf westliche oder frühere Gesellschaftsformen implementiert: Der Großbauer verfügt über seine Töchter, die Frau des Architekten (damals Westberlin) heiratet ihren Chef und passt sich seinen Wünschen widerspruchslos an, die (vormals ostdeutsche) Frau des Unterpächters hat erst zu Zeiten des vereinten Deutschlands Schwierigkeiten, Entscheidungen zu treffen, und die Schriftstellerin leidet ebenfalls nach der Wiedervereinigung an einer Schreibblockade.

In den ostdeutschen Biographien finden sich vor der Wiedervereinigung solche Abhängigkeiten oder Unselbständigkeiten nur im Hinblick auf die sozialistische Regierung, denen der Unterpächter oder die Schriftstellerin sich nicht entziehen können. So drückt sich auf diese Weise ein ostdeutsches Erbe der Autorin aus, da die Berufstätigkeit der Frau in der DDR schon vor Jahrzehnten der Normalfall war – obwohl dies nicht automatisch als Gleichstellung der Frau interpretiert werden darf –, während die Vollberufstätigkeit der Frau in der Bundesrepublik nur sehr zögerlich durchgesetzt werden konnte.

3.1.3.4 Opfer- und Täterperspektiven

Im Hinblick auf Täter- und Opferzuschreibungen, die seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges das kulturelle Gedächtnis geprägt haben, verändert die metareferentielle Netzwerkstruktur einseitige oder vorschnelle Beurteilungen und lädt zum Nachdenken ein: Beispiele für die Umkehrung, Aufhebung oder Vermischung von Opfer- und Täterrolle finden sich fast in allen Kapiteln. Während die Unschuldigkeit des jüdischen Mädchens vorbehaltlos konstatiert wird – ein Vorgang, der sich auch auf keine lange Tradition berufen kann –, liegen die Dinge im Haus am märkischen See nicht so einfach. Wie bereits im Titel angedeutet, beherbergt das Haus in der Diegese des Textes seine Bewohner nicht nur, sondern es wird ihnen auch zur Falle. Wie in einem Kriminalroman gibt es dafür eine Art Falltür, die nur durch die

Rillen, die sie im Boden nach jahrelanger Benutzung hinterlassen hat, entdeckt werden kann – es sei denn, man ist Hausbesitzer und kennt das Versteck. Normalerweise sitzt in der Falle ein Opfer. Als der Rotarmist das Haus besetzt, in dem die Frau des Architekten sich noch versteckt hält, kommt es zu einem Vergewaltigungsakt, der die Verrohung durch die Gewalt des Krieges konkretisiert, nicht aber in eindimensionalen Schuldkategorien verhandelt. Der gewalttätige Vereinigungsakt zwischen „dieser Frau, die im Dunkel nicht zu erkennen ist" (103) und „dem Rotarmisten" wird als von beidseitigen, wechselnden Täter- und Opferimpulsen gekennzeichnet geschildert und kann gleichzeitig als Empfängnis-, Vergewaltigungs-, Geburts-, Ausscheidungs- und Sterbeakt charakterisiert werden. So werden auch festgeschriebene Schuldkonzepte, die nationale Erinnerungskultur begleiten, hinterfragt und die Figuren in aktiven wie auch passiven Reaktionen auf politische Entscheidungen dargestellt.

Der Rotarmist, der das Haus der Deutschen besetzen soll, ist fast noch ein Kind, das selbst aus seiner Heimat vertrieben worden war, dessen Eltern und Schwestern von den Deutschen ermordet worden waren, woraufhin er sich freiwillig zur russischen Armee gemeldet hatte. Aufgrund seines engagierten Einsatzes ist er, trotz seines jugendlichen Alters, bereits in die Position eines Majors aufgestiegen. Trotzdem bekämpft er die Deutschen nicht rückhaltlos, wie manche seiner Untergebenen. Als er den Morgenmantel der Frau im Wandschrank findet, hat er

> ohne zu wissen warum, den Stoff in die Hände genommen und an ihm gerochen, Pfefferminz und Kampfer, der Spiegel hatte währenddessen sein Bild stumm gespiegelt, von den kurzen russischen Haaren bis zur sehr dünn gewordenen Sohle der Stiefel, mit denen er aus der Heimat bis hierher marschiert war, alles im deutschen Spiegel, dann hatte der Junge die Tür wieder geschlossen. (96)

Durch das Öffnen der Wandschranktür und das Vorfinden des Morgenmantels wird die Verbindung zu einer ganz anderen Frau, Heimat und Lebenssituation – der Soldat wird wieder zum Jungen – evoziert und die damit verbundenen Emotionen aufgerufen, und durch das Schließen der Türe schließt sich auch das Erinnerungsfenster.

Heimat, Identität, emotionale Verfassung – sehr komplexe Bedeutungsmuster sind nun dem Bild des Hauses eingeschrieben, das sich als mise en abyme in allen Kapiteln des Buches fortsetzt, wiederholt, variiert. Auch weitere mit dem Haus in Zusammenhang stehende Dinge

oder Akte wie Türen, das Auf- und Zuschließen, Schlüssel werden in der Folge dieser Mehrfachsemantisierung unterzogen. Der Rotarmist findet die Frau des Architekten nicht beim erstmaligen Begehen des Wandschranks, wie auch die Ent-schlüssel-ung der Textstrukturen und -inhalte verschiedene Auflösungsverfahren erfordert. Das Ringen zwischen dem Rotarmisten und der Frau des Architekten um Vergewaltigung oder Verteidigung im verborgenen Wandschrank problematisiert auf exemplarische und den Leser herausfordernde Weise die Bedeutung des Ortes für Verankerung, bzw. Vertriebensein, und stellt moralische Bewertungskategorien im Hinblick auf politische und kulturelle Heimatbegriffe zur Diskussion. Die Opposition zwischen positiv und negativ konnotierter Heimat setzt sich durch alle Kapitel fort und pluralisiert den Heimatbegriff, ebenfalls im Zusammenhang mit der Frage nach Opfer- und Täterposition.

Auch der Akt des Schreibens, bzw. Nicht-Schreiben-Könnens der Schriftstellerin ist mehrfach kodiert und erhält dadurch sein Metareferentialitätspotential. In dem Moment, in dem die Schriftstellerin brieflich konstatiert, dass sie das Haus am See von der sozialistischen Regierung erwerben möchte, und ihr dies auch zugesprochen wird, ist sie sicher kein Opfer dieser Regierung. Ob sie in diesem Moment zu einer Täterin wird, die ihre eigenen Grundsätze verrät, liegt in der Entscheidung des Lesers. Über den Brief wird jedenfalls das Schreiben als eine Sprachhandlung skizziert, die über eine rein reflektierende Tätigkeit hinausgeht, und damit sind die Möglichkeiten ethischer Verfehlung im Akt des Schreibens gegeben.

3.1.3.5 Religion und Nation

Dominante Ordnungsstrukturen wie die Religion oder die Nation werden durch die Netzwerkstruktur auf die Willkürlichkeit ihrer Konzeption hinterfragt. Dadurch wird vor allem eine Einsicht in unscharfe Vermischungen dieser Konzepte erzeugt und somit ein präziserer Umgang mit diesen Konzepten eingefordert, was ein Beharren auf unsinnigen Differenzierungen obsolet macht. Die Rassenpolitik der Nationalsozialisten beruhte auf einer Verwischung von Religionszugehörigkeit und Nationalität, die Juden als Nicht-Deutsche markierte, obwohl diese Menschen der jüdischen Religion angehörten, aus der sich das Christentum entwickelt hat, und deutsche Staatsbürger waren. Die im Roman geschilderten Assimilationsversuche – es bleibt offen, inwieweit sie durch Machtpraktiken der in Deutschland dominanten christlichen Religionen oder Regierungsformen, inwieweit sie über eine freiwillige Anpassung, die sich aus

dem Kontakt mit christlichen Bräuchen entwickelte, entstanden –, führen die Ortsgebundenheit kultureller Praktiken vor, die große Veränderungen oft nicht überstehen. „What are Eiszapfen?“ (58), fragt die Enkeltochter des jüdischen Tuchfabrikanten, als in Südafrika im Sommermonat Dezember der Weihnachtsbaumschmuck aufgehängt wird und die Kerzen in der Wärme schmelzen.

Das Haus am märkischen See wurde während des Bestehens der DDR im ostdeutschen Teil Deutschlands erbaut und unterstreicht somit die ostdeutsche Perspektive im Roman. Das Grundstück, auf dem es steht, existiert(-e) auch vor und nach der deutschen Teilung, wurde selbst mehrfach unterteilt und in Teilen auch wieder zusammengeschlossen, befindet sich aber sehr nah an dieser ehemaligen globalen Grenzlinie zwischen kapitalistischer und kommunistischer Welt. Seine politische Lage prädestiniert es als lieu de mémoire für die Geschichte des 20. Jahrhunderts. Wenn das Haus nach der Wiedervereinigung und am Ende des Romans abgerissen wird, was in der Art einer sachlichen Bestandsaufnahme und eines bis ins Detail durchkalkulierten Recyclingprozesses beschrieben wird (s.S. 102), wird dadurch auch das Konzept der Nationsbildung hinterfragt, bzw. als Machtspiel erkennbar, das sich im Haus so vielfältig spiegelt. Als der Architekt das Haus verlassen muss, umschreibt er seine Vertreiber so: „Wie Kinder einem Tier, auf dessen Wesen sie sich gar nicht verstehen, rissen sie jetzt dem Spielzeug den Kopf ab“ (41). Die Regierung akzeptiert er nicht: „Mit den Arbeitern und den Bauern hat er sich immer verstanden. Aber nicht mit diesem Staat, in dem der eine Beamte nicht wußte, was der andere tat“ (42). Das ist natürlich emotional gefärbte Kritik am Arbeiter- und Bauernstaat, den der Architekt „in seinem Wesen“ auch nicht verstanden hat. Die Einfügung solcher kapitalistischen Perspektiven im Moment der Unterlegenheit gegenüber dem sozialistischen Staat ist ein Beispiel für die diplomatische Multiperspektivität der Autorin. Man kann sich gut vorstellen, dass solche Äußerungen bei den Lesern des Romans sehr unterschiedliche Reaktionen auslösen können, von beißendem Spott bis zu einem Mitfühlen mit dem Architekten, je nachdem, welche politische Prägung der Leser erfahren oder erwählt hat. Das Netzwerknarrativ wird so auch zu einem Narrativ der Fairness, indem es Verständnis für andere Positionen zuläßt. Die Schilderung der Reaktionen des Architekten in der 3. Person kann wiederum erlebte Rede oder Erzählerbericht sein, wodurch ein allgemeingültiges Verbürgtsein der Aussage nicht stattfindet: Die erlebte Rede kennzeichnet eine subjektive Position, der

Erzählerbericht stellt einen Vorgang subjektiv vermittelt dar, so dass Objektivität nur über ein Oszillieren zwischen subjektiven Empfindungen und Darstellungen, in einem Metaraum zwischen diesen Subjektivitäten erahnbar wird. Durch mehrdeutige Sprache und die hohe Bedeutungsflexibilität von Metaphern und Symbolen kann das Netzwerknarrativ Unterschiede darstellen, ohne von vornherein aussortieren oder verwerfen zu müssen.

Der Abriss des Hauses, durchaus wieder metareferentiell doppeldeutig zu verstehen als Abbruch des Hauses und narrative Synopse, demonstriert so auch die von vielen Ostdeutschen als feindliche Übernahme empfundene Wiedervereinigung in ihrer zerstörerischen Kraft. Der Reflexionsvorgang, den der metareferentielle Text einfordert und fördert, und der einem Neubau vorausgehen soll, bezieht sich somit auch auf die Gestaltung der vereinten Nation.

3.2 Ordnungs- und Veränderungseffekte

Die in der Besprechung des Romans diskutierten Ordnungs- und Veränderungsprinzipien, das heißt, die formale und inhaltliche Multiperspektivität, die sich über Oppositionen und Analogien ausdrückt, können metareferentiell genannt werden, weil sie über die Kollision verschiedener Formen – Erpenbeck selbst nannte das ein sich Querkommentieren (s.S. 66) – Metazeichen erzeugen, die neue Bedeutungen referieren und einen Kommentar enthalten, der, wie Werner Wolf das gefordert hat, „stets zu Teilen ein rationaler, intellektueller und nicht empirischer oder emotionaler“ ist (*Metareference Across Media* 65). Der Roman selbst wird so zum Metazeichen, das auch rezipientenorientierte Funktionen umfasst.

Die Analyse struktureller und inhaltlicher Ordnungsprinzipien hat ergeben, dass die verschiedenen Funktionen metareferentieller Strategien in *Heimsuchung* einem im englischsprachigen Raum bekannten literaturkritischen Konzept entsprechen, und so auch wieder die Doppelfunktion des metareferentiellen Textes als Literatur und Literaturkritik veranschaulichen: *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry* ist eine 1947 von Cleanth Brooks veröffentlichte Essaysammlung, in der er Schlüsselgedichte aus dem englischsprachigen Raum in zehn Essays analysierte, und dann in einem elften Essay die damals

vorherrschende literaturkritische Methode der geschichtlich-biographischen Interpretation scharf attackierte. Diese Essaysammlung wurde bahnbrechend für eine neu aufkommende Richtung der Literaturkritik, den *New Criticism*, der nach bestimmte Zeiten und Moden überdauernden Kennzeichen der Literarizität suchte.

Die Metapher der meisterhaft gefertigten Urne, die Brooks dem vierten Vers des Gedichts „The Canonization" von John Donne entnommen hat, sollte nachfolgend zum Sinnbild der Selbstreferentialität werden, die von anderen Literaturwissenschaftlern wiederum sehr kritisch beurteilt wurde. Jonathan Culler beispielsweise lehnte die Einzeltextbezogenheit des *New Criticism* und die Selbstreferentialität des literarischen Textes als Scheitern einer Korrespondenz von Sein und Handeln ab (201-205).

Die Übertragung der Urnen-Metapher auf Erpenbecks Roman verdeutlicht den Unterschied von Selbst- und Metareferentialität, nimmt die Überwindung der von Culler kritisierten Selbstreferentialität vor und demonstriert die Gattungsheteronymie der Metapher, die nicht nur, wie es bisher der Fall war, auf das Gedicht angewendet werden kann, sondern auch auf Erpenbecks Roman.

Heimsuchung kann, wie die formale und inhaltliche Analyse gezeigt hat, aufgrund der meisterhaft konzipierten Textstruktur als *well-wrought urn* bezeichnet werden. Die Verwirklichung des dialogischen Prinzips, die Kopräsenz von erlebter Rede und Erzählerbericht, von Autobiographie und Fremdbiographie, der strukturelle und inhaltliche Kommentar des Romans überwinden jedoch in je eigener Weise die von Culler monierte Trennung von Sein und Handeln. Indem Aufschreiben Nach-Denken evoziert und ein anderes Handeln vorbereitet und fördert, indem es das Gewalttätigkeitspotential jeder Handlung anmahnt und die Stimmen der Unterdrückten hörbar macht, bietet der Text einen Rekonstruktionsvorschlag an, der sowohl das Geschichts- als auch das Identitätsverständnis verändern soll, und zwar über die Anerkennung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden. Dem Leser wird über die Vermittlung der geschichtlichen und biographischen Fehlentwicklungen des 20. Jahrhunderts die Möglichkeit an die Hand gegeben, Fehler zu identifizieren und so im Sinne eines positiven Effekts in Zukunft zu vermeiden. Das Haus am märkischen See wie auch der Roman selbst können somit als Urne bezeichnet werden, die die Aschen des vergangenen Jahrhunderts aufbewahrt, aber auch als

Nährstoff für eine behutsame und nachhaltigere Veränderung von Einstellungen und Handlungsweisen nutzt. Neben der Kritik oppositioneller Gesellschaftssysteme klingen auch die positiven Möglichkeiten der kritischen Geschichtsbeurteilung mit an. Diese hausinterne (deutsche, textuelle und rational-konzeptionelle) Schulung ist eine kultur-didaktische Funktion der Metareferentialität in *Heimsuchung*.

Die auf verschiedenen Ebenen realisierte Multiperspektivität des Romans läßt ihn auch zur Wahlurne werden: Unter der Wahlleiterin Erpenbeck sind in der Urne bereits einige Wahlzettel in der Reihenfolge ihrer Stimmabgabe, die also nicht anonym erfolgt, zum Liegen gekommen. Über diese Verschriftlichungsstrategie der Stimmabgabe ist nun der Leser an der Reihe, sein Wahlrecht nicht verkümmern zu lassen und die (eigene) Stimmgebung zu reflektieren. Die Bevorzugung des Minderheitenwahlrechts in Erpenbecks Wahlurne stärkt die Widerstandskraft des Lesers gegenüber dominanten Narrativen, die auch im vereinigten Deutschland zu Missrepräsentationen führen.

Als irdenes Aufbewahrungsgefäß ist die Urne aus den Stoffen ihrer Umgebung gefertigt und auch ihr Verwendungszweck kann nur aus dieser Umgebung abgelesen werden. Dieses Ablesen der Bedeutung erfolgt im Roman durch das Einzoomen in die einzelnen Kapitel und die in ihnen geschilderten Biographien, die erst den Entwurf, die Formung des Materials offenbaren. Dies demonstriert, dass die Sinngebung erst in der Tätigkeit der einzelnen Figur stattfindet. Im Kapitel des Architekten heißt es: „Vom Luftschiff aus blickte man auf die Welt wie auf einen Grundriß, aber wo die Front verlief, konnte man von so weit oben nicht sehen“ (39). Als Soldat der deutschen Luftwaffe hatte der Architekt nach Abschuss seines „Luftschiffs“ über einem belgischen Dorf aus dem Fallschirm nicht erkennen können, ob der Ort unter ihm noch belgisch war oder schon „deutsches Stellungsgebiet“. Mit Bodenhaftung nur kann die Sinnkonstruktion nachvollzogen werden, so dass die Fokalisierung in den Kapiteln zu einem Präzisierungsvorgang wird. Diese Art der Sinnkonstruktion entspricht Benjamins Vorgabe „So müssen wahrhafte Erinnerungen viel weniger berichtend verfahren als genau den Ort bezeichnen, an dem der Forscher ihrer habhaft wurde“, das auch Christa Wolfs *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud* zugrunde liegt (Wolf, *Stadt der Engel* 7). Die Charakterisierung des Architekten konkretisiert dieses Verfahren:

> Heimat planen, das ist sein Beruf. Vier Wände um ein Stück Luft, ein Stück Luft sich mit steinerner Kralle aus allem, was wächst und wabert, herausreißen, und dingfest machen. Heimat. Ein Haus die dritte Haut, nach der Haut aus Fleisch und der Kleidung. (38)

Der Roman wird hier zum Architext, der die Formungsmöglichkeiten des Materials beschreibt. Wenn diese Entwürfe dann wieder verloren gehen, sei es als Verlust der Schreibfähigkeit, des Pacht-, Wohn-, Besuchs- oder Besitzrechts oder des Lebens, dann bleibt wieder nur Luft übrig. So heißt es am Ende des letzten Kapitels, als die unberechtigte Eigenbesitzerin das Haus zum letzten Mal verläßt: „Schließt die Haustür ab und [...] steckt den abgegriffenen Schlüssel ein, auch wenn der bald nur noch dazu da sein wird, Luft aufzuschließen“ (185).

Schriftlichen Entwürfen kommt in diesem Verfallsprozess jedoch eine längere Haltbarkeit zu. So überdauert der Grundriss für das Badehaus des Tuchfabrikanten „zwischen viel Papier, Zeiten und Zeiten“ und wird „womöglich sogar versteinern“ (57). Der Brief Ludwigs an seine Nichte Doris kommt nach drei Monaten ungeöffnet wieder aus dem Warschauer Ghetto zurück und indiziert so den Tod des Mädchens (61). Während des Sterbevorgangs wird – in fiktionaler Gestaltung – die Benennung zuletzt zurückgenommen: „[...]all das wird ins Unerfundene zurückgenommen, und schließlich, ganz zuletzt, auch der Name des Mädchens selbst, bei dem niemals mehr jemand es rufen wird: Doris“ (92). Im Kapitel „Der Unterpächter“ heißt es:

> Während er die schwankenden Bretter des Stegs unter seinen Schritten spürt, denkt er, dass es schön wäre, wenn es seiner Frau und ihm gelingen würde zu sterben, bevor über das Eigentum endgültig entschieden ist. Denn dann könnte der Redner auf der Trauerfeier sagen, sie hätten bis zuletzt dem, was sie liebten, nachgehen können: dem Segeln. (154)

Benennung und Rede sind jeweils die letzten Fähigkeiten, die zurückgenommen werden, wodurch eine subtile Vorrangstellung des Schriftmediums zum Ausdruck gebracht wird, die auch wieder metaisiert.

Die Fähigkeit der Sprache zur Metaisierung ist nach Werner Wolf jedoch ein zweischneidiges Schwert. Sie kann als Symptom der Dekadenz einer alternden („mature“) Kultur, also als deren Schwäche und einer problematischen Verstärkung dieser Schwäche

angesehen werden (*Metareference Across Media* 68/69), oder im Gegenteil eine hochentwickelte Kultursituation repräsentieren. Um diese Unterscheidung zu verdeutlichen, benutzt Wolf eine Hausmetapher, die im Hinblick auf *Heimsuchung* aufschlussreich ist. Die Situation der verkrusteten Kultur beschreibt er so:

> Indeed, this self-reflexive tendency may be likened to a man who, in the face of the oncoming winter, should build a house for shelter but instead endlessly reflects on the tools he should use for that purpose so that the winter comes and the house is not built. (69)

Demgegenüber charakterisiert er eine Situation hochentwickelter Kultur als eine „in which people can afford meta-reflections since they, so to speak, already live in comfortable houses" (69). Metareferenz kann demnach sowohl als Symptom des Verfalls als auch als Trigger erneuerter kultureller Aktivität aufgefasst werden und „can contribute to the development of culture" (70). *Heimsuchung* oszilliert zwischen diesen beiden Polen: Das Haus am See wird abgerissen, ein Texthaus wird gebaut. Wenn dessen metareferentielles Potential realisiert wird, ist kulturelle Erneuerung möglich. Dieses positive Potential wurde gelegentlich von Rezensenten des Romans übersehen. So bezeichnete beispielsweise Martin Halter in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung (22.2.2008) den Roman zwar als „virtuos durchkonzipiert", fand aber, dass „der Bau Heimsuchung [...] manchmal wie am Reißbrett konstruiert" wirke und dass die Autorin ihr Leben „eher an Wörter und Sätze gehängt" als mit der Erde verbunden habe. Halter charakterisiert damit implizit die metareferentielle Wirkung reflexiver Texte. Wenn er aber der Autorin gleichzeitig „poetisch beherrschte Sprachkunst" bescheinigt, deutet dies darauf hin, dass der gewählte formale Entwurf nicht zufällig erfolgt sein dürfte, was nach Werner Wolf ein weiteres Kriterium für Metareferenz darstellt. Wolf schreibt, „self-reference can be defined as a usually non-accidental quality of signs" (*Metareference Across Media* 19).

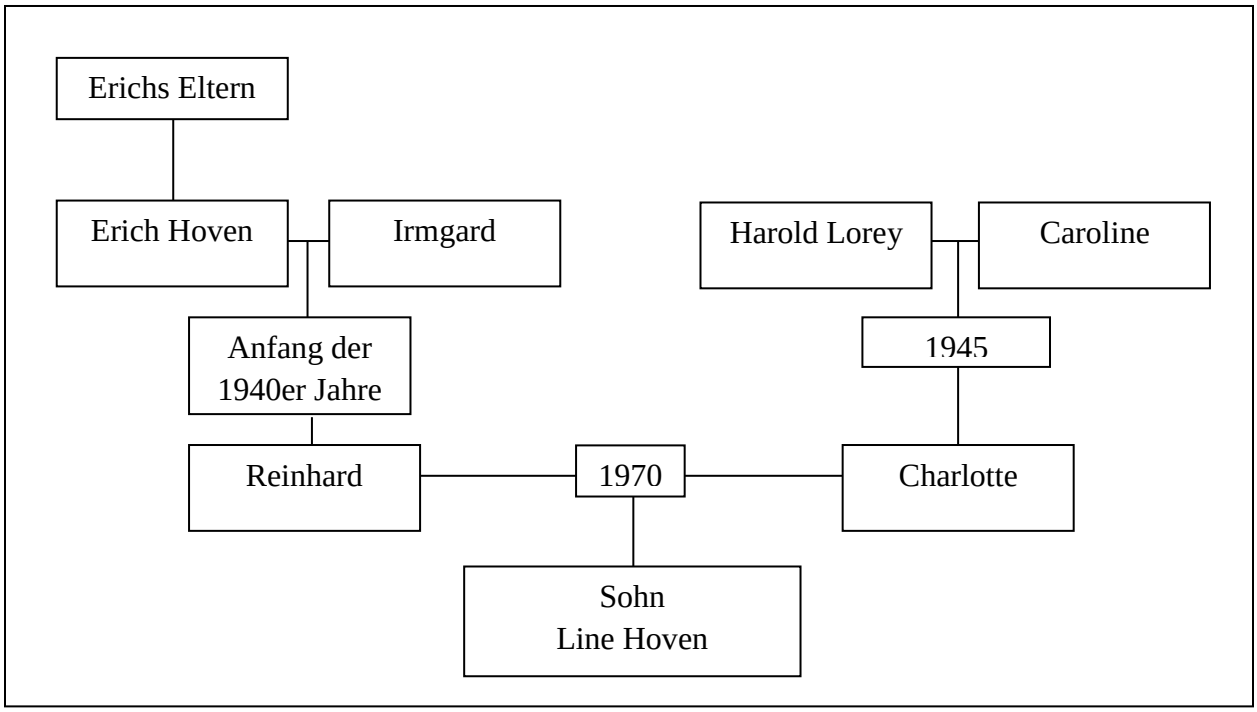
Die Analyse von Jenny Erpenbecks Roman *Heimsuchung* hat ergeben, dass die von Wolf aufgeführten kulturellen Funktionen der Metareferenz nicht als eine entweder-oder-Situation aufgefasst werden müssen, sondern dass kulturelle Überalterung wie auch politische und geographische Veränderungen immer zu Versuchen der Erneuerung führen werden. Metareferenz wird so zum Indikator und Katalysator für kulturelle Veränderung und die

Rekonfiguration etablierter Konzepte. Während Erpenbeck in *Heimsuchung* eine deutliche Dezentralisierung von Siegernarrativen vornimmt, die sie als anthropogene Perspektiven charakterisiert, und über die Ergänzung evolutionärer, ostdeutscher und kommunistischer Blickwinkel korrigieren möchte, ist Hovens Graphic Novel noch weniger handlungsbetont. Unter den in dieser Arbeit untersuchten Werken ist die Anwendung metareferentieller Strategien in *Liebe schaut weg* am stärksten analytisch orientiert: Zahlreiche Leerstellen werden im Comic als schwarze Felder und Gutter sichtbar sowie als Diskrepanz zwischen textuellem und piktorialem Narrativ. Durch solche Stellen der Null-Narration und Inkongruenz entsteht *slow art*, deren Hauptfunktion das Triggern ergodischen Leseverhaltens ist, das einen hohen Partizipationsaufwand des Lesers erfordert (s.S. 43 in dieser Arbeit), sowie der Hinweis des Textes auf seinen abstrakten Modellcharakter, nach Funk die *alethiology* (s.S. 36 in dieser Arbeit). Die Bedeutung der Handlungen von Textfiguren, aber auch des Schabkartonausdrucks der Autorin, wird durch dieses langsame Erzählen verstärkt und zur Antipodin der Reflexion. *Slow Art* ist damit nicht nur ein Versuch, die Handlungen der Textfiguren nachvollziehbar zu machen, sondern vor allem die Folgen der Handlungen über die Reflexion zu kontrollieren.

4 Line Hovens *Liebe schaut weg*: Piktoriale und textuelle Queststruktur

In der Graphic Novel *Liebe schaut weg* erzählt Line Hoven die eigene Familiengeschichte beginnend mit der transatlantischen Verbindung ihrer Großeltern. Das Comicnarrativ umfasst vier Generationen der Hoven-Lorey-Familie, wobei der Fokus auf der Großeltern- und der Elterngeneration der Autorin liegt.

Tabelle 3: Stammbaum der Hoven-Lorey-Familie



Beide Großeltern-Paare heiraten während der 1940er Jahre, und ihre Lebensgeschichten sind eng mit den historischen Ereignissen, die den 2. Weltkrieg markieren, verbunden. Irmgard und Erich

Hoven lernen sich über die Aktivitäten der Hitler-Jugend kennen, zu deren Mitgliedschaft Erich Hoven ein gespaltenes Verhältnis hat. Harold Loreys patriotische Haltung und sein Wunsch, sich freiwillig bei der amerikanischen Armee zu melden, „to beat those Germans", gefährden zunächst sein Werben um Caroline, die sich als Pazifistin versteht (32[36]). Charlotte, die amerikanische Tochter von Caroline und Harold Lorey, lernt Reinhard, den Sohn von Irmgard und Erich Hoven, während eines Studienaufenthaltes in Bonn kennen. Das Paar heiratet im Jahr 1970 und lebt zunächst in den Vereinigten Staaten, siedelt aber später nach Deutschland um, weil Reinhard sich sprachlich nicht kompetent genug fühlt, um Medizin in einem englischsprachigen Land zu praktizieren. Der Comic endet mit der Desorientiertheit von Charlotte und Reinhards erstem Kind, das in den USA geboren und dann in Deutschland repatriiert wurde. Aufgrund dieses Umzugs gelingt es dem Kind nicht, das Wort *home* mit seiner neuen Umgebung in Zusammenhang zu bringen. Die Comic-Künstlerin nutzt visuelle Mittel, um diese Orientierungslosigkeit zu vermitteln: Die Fragen des Kindes sind von Außendarstellungen des neuen Hauses begleitet. Während Mutter und Kind vor dem Haus ankommen, antwortet Charlotte auf die Frage des Kindes „When are we going back home, Mommy?" mit „We are at home, honey" (94). Während dieses kurzen Dialoges nähern sich die beiden dem Haus, betreten es aber nicht. Diese abschließende Konversation in der Graphic Novel findet vor der geschlossenen Eingangstüre statt, und das letzte Panel zeigt eine Außenaufnahme des Hauses und schließt so den erzählerischen Rahmen, der mit der Außenaufnahme eines Fensters auf dem Titelblatt begonnen worden war. Diese Episode charakterisiert die komplexen bildlichen und textuellen Spannungen, auf denen der Comic fußt. Die wesentlichen formalen und inhaltlichen Spannungen sollen im Folgenden zunächst vorgestellt, und dann in ihren Wirkungen besprochen werden.

4.1 Spannungskunst: Oppositionen, Analogien, Hybride

Wie bereits in Erpenbecks Roman *Heimsuchung* findet sich auch in *Liebe schaut weg* eine deutliche formale und inhaltliche Oppositionierung, die wiederum von Analogien begleitet wird, und mit diesen auch Hybridformen bildet. Dieses System multipolarer Spannungen stellt

[36] Die Seiten des Comics sind nicht nummeriert. Ich habe sie, um die Referenzen zu erleichtern, durchnummeriert, beginnend mit dem Titelblatt, das dem Einband folgt.

das wichtigste Strukturkennzeichen des Comics dar. Zu den Spannungen gehören die Schwarz-Weiß-Repräsentation im Schabkartonmedium[37], deutsche und amerikanische Kultur und Sprache, Realität und Utopie, Nähe und Entferntheit, autobiographische und historische Inhalte, Text und Bild, und dies ist nicht als vollständige Aufzählung zu verstehen. Diese Spannungen entwerfen ein mehrdimensionales Koordinatensystem, in dem (oder außerhalb dessen) der Leser für die einzelnen Figuren oder für sich selbst Verortungspunkte suchen kann. Die Queststruktur ist in diesem Comic also eine Positionssuche innerhalb einer ikonotextuellen und gedanklichen Idealisierung, deren Mehrfachreferenzialisierung die Metaisierung begründet. Während der Leser die Quest auszuführen versucht, realisiert er die vielfältigen Spannungen, die abwechselnd als antagonistisch, parallel oder hybrid erfahren werden können, und somit als mehrdimensionales Spannungsnetz oder Trapezoid. Eine wichtige Fragestellung dieser Untersuchung ist, ob diese Spannungen dem Comic in erster Linie mit dem Ziel der Auflösung durch den Leser eingeschrieben wurden, oder ob es vor allem darum gehen soll, Konzeptkonflikte zwischen den beiden Kulturen, Sprachen, Gesellschaften und den Figuren im Comic als durch kontingente Weltanschauungen verursacht zu realisieren.

4.1.1 Formale Darstellungstechniken

Den idiosynkratischen Darstellungstechniken der Graphic Novel soll besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden, weil die Korrespondenz zwischen den Illustrationen und den Schrifttexten im Comic besondere Interpretationsvorgaben leistet, die einem komplexen Rahmungskalkül entsprechen und über das Oszillieren zwischen Kongruenz und Nichtkongruenz der bildlichen und textlichen Verfahren eine Metareferenzebene eröffnen.

4.1.1.1 Schwarz-Weiß-Repräsentation

Wie bei anderen Kunstformen auch beeinflusst die künstlerische Technik die Interpretationsvorgabe durch den Autor und die nachfolgende Realisierung des Inhalts durch den Leser-Betrachter. Line Hoven benutzt die Schabkarton-Technik für ihren Comic, die auf starken Oppositionen aufbaut: Ähnlich wie bei Holz- oder Linolschnitten wird etwas durch Ausschaben

[37] Eine detaillierte Beschreibung dieser Technik findet sich unter Punkt II.2.1.1.1.

oder Kratzen freigelegt, und nach dem Druck nicht-ausgekratzten Teilen gegenüber kontrastiert. Schabkarton ist jedoch ein viel weicheres, biegsames Material. Das Medium besteht aus einem mehrschichtigen Karton, der mit einer Schicht weißen Tons und einer weiteren Schicht schwarzer Farbe bedeckt wird. Der Schabkartonkünstler beginnt seine Arbeit somit vor einem völlig schwarzen Stück Karton, aus dem er dann etwas ausschabt und freilegt, was in der Folge als weiß erscheint. In Fortführung des antiken Tabula-rasa-Begriffes, der die Seele in übertragenem Sinn als Wachsplatte verstanden hatte, bevor sie Eindrücke aus ihrer Umgebung aufnimmt, wird so das Schabkartonmedium in der Hand des Comic-Künstlers zu einem epistemologischen Werkzeug. Selbst der starke Kontrast des Mediums kann jedoch die Ambiguität der durch Ausschabung dargestellten Vorgänge nicht annullieren, wie sich bereits auf den ersten Seiten des Comics zeigt: Die am stärksten durch Ausschabung hervortretenden und also weiß erscheinenden Flächen stellen Decken dar, die wiederum nur die sich darunter befindenden Strukturen verhüllen, so dass ein komplexes Verhältnis von „enthüllen“ und „verbergen“ entworfen, und die Handlung des Comics angehalten wird. Der Leser weiß zum Beispiel nicht, ob hier jemand aus- oder einzieht, oder ob Möbel abgedeckt wurden, weil hier schon länger niemand mehr wohnt. Darstellungstechnik und Bild richten die Aufmerksamkeit des Betrachters vielmehr auf einen bestimmten Moment und auf unbelebte Gegenstände, die Rätsel aufgeben (4/5).



Abbildung 2: Vorwort. Line Hoven. *Liebe schaut weg*. Berlin: Reprodukt, 2008. 4-5.

Als Doppelseite zwischen Titel, Widmung – „Für meine Familie“ – und erstem „Kapitel“ kommt diesem Bild eine wichtige Kommentarfunktion für den gesamten Comic zu, die im Anhalten der Handlung und in der Mehrdeutigkeit der Situation zu sehen ist. Der einzige Text auf dieser Doppelseite besteht aus einem Woody-Allen-Zitat, das ebenfalls einen Schwebezustand zwischen „enthüllen“ und „verbergen“ andeutet, der, wie die drei Punkte suggerieren, noch nicht abgeschlossen ist:

> „*I wondered if a memory*
> *is something you have*
> *or something you´ve lost...*“

Die Schabkartontechnik erlaubt auch die Verwendung von Farben, Line Hoven setzt Farbe jedoch sehr sparsam ein. Der Comic beginnt mit einem leicht getönten Titelblatt, und endet wieder in Sepia, während die eigentlichen Inhaltsseiten nur in schwarz und weiß gedruckt sind. Und obwohl die Verwendung von Schabkarton für die Comicproduktion neu sein dürfte, ist

die Technik es nicht: Hillary Chute hat beschrieben, dass die ersten modernen graphischen Narrative gegen Ende der 1930er Jahre mit einer ähnlichen Technik gefertigt und als „wordless novels“ bezeichnet wurden (455). Sie sind heute kaum bekannt, weil sie zur gleichen Zeit wie die *Superman* Comics entstanden, die vergleichsweise billig produziert und viel leichter verstanden werden konnten, und die wordless novels somit in den Schatten stellten. Hillary Chute charakterisiert letztere folgendermaßen:

> beautifully rendered woodcut works—in some cases marketed as conventional novels—that almost entirely served a socialist agenda and that incorporated experimental practices widely associated with literary modernism. Although called wordless novels, these works often did incorporate text, but not as captions or as speech balloons. (455)

Noch frühere Vorläufer der Holzschnitt-Technik für die Graphic Art könnten der Belgier Frans Masereel und der Amerikaner Lynd Ward gewesen sein, die beide in Deutschland mit der Technik in Berührung kamen – Masereel auf einer Reise im Jahre 1909, Ward während der 1920er Jahre, als er in Leipzig bei Hans Müller lernte. Zu dieser Zeit lebte auch Masereel wieder in Berlin, in kreativem Austausch mit George Grosz. Holz- und Linolschnitte wurden über diese beiden Künstler in Belgien und den USA bekannter gemacht und transportierten häufig auch expressionistische und sozialkritische Inhalte.

Da kein Detail in Hovens Comic dem Zufall überlassen wird, sollte man die Technik der Künstlerin und deren Effekte auf den Rezipienten in Übereinstimmung mit den etablierten Konventionen dieser Technik sehen. *Liebe schaut weg* wird in dieser Tradition zu einem Gegennarrativ des Heldensymbols, der Handlungs- und Produktionsgeschwindigkeit, der starken Farben und übernatürlichen Kräfte der *Superman* Comics. Und auch Anspielungen in Hovens Comic auf faschistische oder amerikanische Befreiernarrative, die auf der Zeitebene der Elterngeneration über Schwarz-Weiß-Kontrast ausgedrückt werden, illustrieren die Ereignisse nicht einfach, sondern repräsentieren sie über größtmögliche Reduktion auf schwarz und weiß, wodurch Spannungen ausgedrückt werden.

Zu der detailgenauen Darstellung in Schwarz-Weiß-Opposition gehören auch Entscheidungen der Autorin, welcher Text in welcher Farbe, welches Bild in schwarz und welches in weiß erscheint. Abgesehen von wenigen Ausnahmen, die auch nicht zufällig sind, erscheinen Texte, die in der jeweiligen Gegenwart einer Zeitebene gesprochen werden oder sich auf die Zukunft

der Gegenwart beziehen, in weißer Farbe, während Texte, die bereits gedruckt sind und sich auf die Vergangenheit beziehen, in schwarzer Farbe erscheinen, so dass die jeweilige Gegenwart als aktiv prägend im Sinn des Tabula-rasa-Begriffes, also als frisch ausgeschabtes Ereignis erscheint, während frühere Wachsplatten-Eindrücke als vorgegeben, durch Umkratzen wieder freigelegt, und somit im Medium des Schabkartons als schwarz erscheinen. Der Druck auf Tickets, Rechnungen oder in den Science-Fiction-Heftchen, die Reinhard so gern liest, erscheint in schwarzer Farbe. Die Buchrücken dieser Hefte erscheinen sowohl in Schwarz als auch in Weiß, weil sie zwar bereits gedruckt sind, aber gleichzeitig Träume, Hoffnungen, noch nicht Realität Gewordenes zum Zeitpunkt der Rezeption repräsentieren. Der weiße Titel auf Irmgards Zeitschrift weist somit subtil darauf hin, dass Wünsche oft vorgegeben werden und Marketingstrategien entsprechen, nicht aber von Irmgard selbst entworfen werden. Schwarz-Weiß-Repräsentation stellt somit den Zusammenhang, die Interdependenz und die Unvereinbarkeit gesellschaftlicher und individueller Lebensentwürfe zur Diskussion, ohne vordergründig bestimmte Positionen zu bevorzugen. Die Reduktion der Darstellung auf nur zwei Farben begünstigt eine oppositionelle Struktur, die jedoch über die Verknüpfung mit weiteren Personen trotzdem noch graduell erfahrbar wird. So leugnet Irmgard ihre Hitlerjugend-Mitgliedschaft, Erich den Empfang des als feindlich deklarierten Radiosenders, Harold seine Meldung zum Militärdienst, Reinhard das Lesen der Science-Fiction-Hefte. Darüber hinaus wird die Schwarz-Weiß-Opposition mit anderen Oppositionspaaren verknüpft, wie der Text-Bild-Opposition, der Text-Paratext-Opposition, oder normativen Werten wie Wahrheit und Lüge, ethisch korrekt versus ethisch fragwürdig, legal und illegal, rational versus emotional, aktiv versus passiv, so dass immer mehr Bedeutungsanteile erfassbar werden, aber gleichzeitig kein übergreifendes, transzendierendes Narrativ entsteht, und auch keine Figur eindeutig gegenüber den anderen Figuren idealisiert wird. Bordwells Feststellung (s.S. 67 in dieser Arbeit), dass es im Netzwerk-Narrativ keinen eindeutigen Protagonisten gibt, muss damit von der Figurenebene auf Inhaltsebenen übertragen werden: In *Liebe schaut weg* gibt es kein uneingeschränkt richtiges oder falsches Verhalten – wenngleich richtige oder falsche Vorgaben! –, sondern viele situationsbezogene Entscheidungen, die zwischen mehr oder weniger vernünftigen, korrekten, unlösbaren Möglichkeiten die praktikabelste Lösung zu ermitteln suchen. Durch diese Erzähltechnik werden aber nicht, was metareferentieller Kunst oft vorgeworfen wurde, Bedeutung aufgelöst oder Werte zerstört. Die Gelenkfunktion verdeutlicht vielmehr, dass unsere

Begriffe und Normen stets in komplexen Zusammenhängen zur Anwendung kommen, und mit anderen Begriffen und Normen verhandelt werden müssen. Normen werden so nicht zu Grauzonen umfunktioniert, sondern in ihrer Anwendung präzisiert. Diese Präzisierung entspricht auch einer Rekonfiguration, die Inhalte über die Art der Darstellung verändert, und zwar so, dass Hierarchisierungen, Werte und Normen als an Zeit, Ort und eine bestimmte Figur gebunden vorgeführt werden, und in der nächsten Generation schon wieder aufgehoben oder variiert sein können.

4.1.1.2 Bild und Text

Der am Ende des Produktionsprozesses veröffentlichte Comic ist ein Druck des Schabkartonschnitts. Der Druck wirkt so realistisch, dass eine visuelle und perzeptive Unterscheidung zwischen Original-Eislauftickets, -Flugscheinen, -Rechnungen oder dem Hitler-Jugend-Ausweis und der Schabkartonschnitt-Repräsentation schwierig wird.



Abbildung 3: Eislauftickets. Line Hoven. *Liebe schaut weg*. Berlin: Reprodukt, 2008. 23.

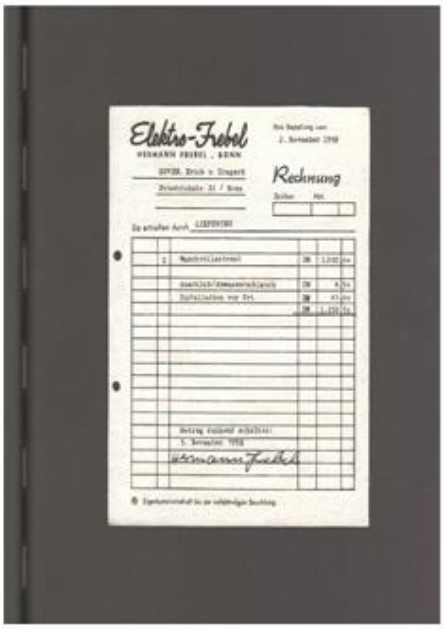


Abbildung 4: Rechnung. Line Hoven. *Liebe schaut weg*. Berlin: Reprodukt, 2008. 45.

Die Leser müssen die Drucke genau studieren, um zu erkennen, dass sie nicht Reproduktionen von Originaldokumenten sehen, sondern Drucke von Schabkartonschnitten. Die beabsichtigte Ambiguität im Produktionsprozess wie auch im Endprodukt zeugt von der inhaltlichen Vielschichtigkeit und Komplexität der Graphic Novel, die in starkem Kontrast zu ihrer äußerlich naiven ästhetischen Erscheinungsform steht. Der Dokumentcharakter visuell erfassbarer Beweisstücke hinterfragt in dieser komplexen Schichtung etablierte Authentizitätsnormen wie zum Beispiel die Echtheit rechtsgültiger Dokumente. Und wo die Originalität eines Ausweises zur Debatte steht, wird auch die Frage nach der Berechtigung seines Inhalts aktualisiert. Die einzigen Originale, die der Comic enthält, sind die Schabkartonschnitte der Comic-Künstlerin, oder vielmehr Drucke dieser Schabkartonschnitte. Im Fall des Hitler-Jugend-Ausweises liegen die Dinge noch verwickelter: Der Ausweis, die Unterschriften von Erich und seinem Jugendleiter inbegriffen und mit dem Hitler-Jugend-Stempel versehen, sehen wie ein Original aus. Auch der Ausweistext scheint der Originalformulierung zu entsprechen, und warnt ironischerweise noch vor Missbrauch oder Fälschung des Ausweises, wodurch das metareferentielle Explizitätspotential erhöht wird. Das Porträt Erichs anstelle eines Photos ist jedoch deutlich als

Schabkartonschnitt zu erkennen, sieht nicht wie eine Photographie aus, und kann als subtile Erinnerung verstanden werden, dass die Comic-Künstlerin dem Leser eine subjektive Repräsentation anbietet, indem sie Bild und Text, offizielle und individuelle Repräsentation vermischt. Diese Darstellungstechnik mahnt an, dass der Betrachter die ihm angebotenen Inhalte, die Art der Darstellung sowie den eigenen Perzeptionsprozess kritisch durchleuchten soll. Indem Hoven ihren Lesern auf raffinierte Weise die Nichtentsprechung von Bild und Text vorführt, desillusioniert sie sie. Mit Nancy Pedris Worten heißt das, sie macht auf „the particular details of the mental processing of hard facts" aufmerksam (147), die den Einfluss Hovens und des Lesers einschließen, und zwingt den Leser zur Reflexion. Dieser Effekt der Desillusionierung ist eine besondere Stärke des Mediums Comic, weil erst die Diskrepanz der beiden Modalitäten des Erzählens, piktorialer und textueller, die Prägung der Realität veranschaulicht. Die Nicht-Identität von Bild und Text entspricht damit Werner Wolfs Alternieren zwischen Immersion in die ästhetische Illusion und rationaler Distanzierung, und begründet so das implizite metareferentielle Potential der Graphic Novel, das dann als kontinuierliches Fragezeichen an den Leser auch während parallel in Text und Bild erzählter Abschnitte latent erhalten bleibt. Versprachlichung und Verbildlichung kommentieren sich gegenseitig und weisen auf die jeweils begrenzte Gültigkeit ihrer Aussage hin. Eine dem Medium eigene oder an eine Figur gebundene Perspektive kann demnach nur über Pluralität der Darstellung – durch ein weiteres Medium oder Mehrfachperspektivierung – und die aktive Teilnahme und Rekonfiguration des Lesers oder Betrachters überschritten werden, der artikulierte Bedeutung für sich übersetzen und dabei die kontingente Beschaffenheit der Text- oder Bildsprache mit einkalkulieren muss. Gleichzeitig wird dem Rezipienten vermittelt, dass auch seine Bedeutungskonstruktion eine partielle sein wird. Die Gelenkfunktion metareferentieller Kunst bezieht sich im Comic so auch auf die Vermittlung zwischen Bild und Text, wodurch, wie die sehr subtile Nutzung durch Hoven zeigt, das Metareferenzpotential vielleicht erhöht, aber trotzdem dessen Realisierung nicht garantiert wird.

4.1.1.3 Text und Paratext

Das Spiel mit dem (angenommenen und etablierten) Kontrast zwischen Text und Paratext, das so viele metareferentielle Texte kennzeichnet, prägt auch die Graphic Novel. Schabkarton-

Reproduktionen von Dokumenten und anderen Papieren mit offiziellem Charakter markieren inhaltliche Abschnitte des Comics wie Kapitelüberschriften, und kombinieren wiederum textuelle und bildliche Bestandteile. Über Mehrfachkonnotationen entwickeln sich diese Peritexte zu metasprachlichen Zeichen. Eislauf-Tickets (13) suggerieren über das begleitende visuelle Einkratzen des Schlittschuhs im Eis (16-21) auch die Teilnahme an einer Wiederholung der Tabula-rasa-Technik in Charlottes und Reinhards Generation, während die Waschmaschinenrechnung (45), die dem Kapitel über Reinhards Kindheit, Irmgards Verdrängungsversuchen der Nazivergangenheit und ihrer inhaltlichen Verlagerung auf die Versprechungen des Wirtschaftswunders vorangestellt ist, einen gegenläufigen Vorgang, den des Nihilierens der Vergangenheit über das „Reinwaschen" – „Anschluß/ Abwasserschlauch; Installation vor Ort" (45) – thematisiert. Diese Peritexte, bzw. Peribilder sind von weiteren Texten begleitet, die peritextuelle Funktion einnehmen. So wird die Flugkarte (65), die Charlottes Auslandsaufenthalt und ihre transatlantische Zukunft bildlich einläutet, bereits auf der nächsten Seite über einen handschriftlichen Text kommentiert, der autobiographisches Schreiben imitiert, die Vertraulichkeit eines Photoalbums oder Tagebuchs suggeriert, und die interpretative Gewichtung auf textuelle Bestandteile verlagert: Der Untertitel „Come closer" (66), eine Aufforderung ohne Ausrufezeichen, ohne jeglichen Hinweis darauf, wer hier spricht, überschreibt die Flughafenseite, deren visueller Inhalt nicht eindeutig als Prozess einer Annäherung beschrieben werden kann. Das menschenleere Flughafenpanel signalisiert betriebliche, infrastrukturelle Ordnung und Sicherheit. Vom Tower aus wird die Situation kontrolliert, beobachtet, gelenkt, vermutlich von Menschen, die aber bezeichnenderweise in diesem Panel nicht zu sehen sind. Dadurch entsteht der Eindruck, dass Parkplätze, Zäune, Start- und Landebahnen Menschen und Maschinen regulieren. Unter dem Flughafenpanel und auf der folgenden Seite werden Abschieds- und Übergangsszenen dargestellt, die den handschriftlichen Untertitel kommentierend hinterfragen und als visuelles Heranzoomen und als Präzisierung der textuellen Vorgabe auslegen, wodurch auch für den Untertitel Metazeichen-Funktion erreicht wird. Im Anschluss an die Abschiedsszenen von Familie und Heimatort kommt es auf den folgenden Seiten dann zu Annäherungsvorgängen, zu einer Konversation in der Flugzeugkabine und zur Begegnung Charlottes mit ihrem späteren Ehemann.

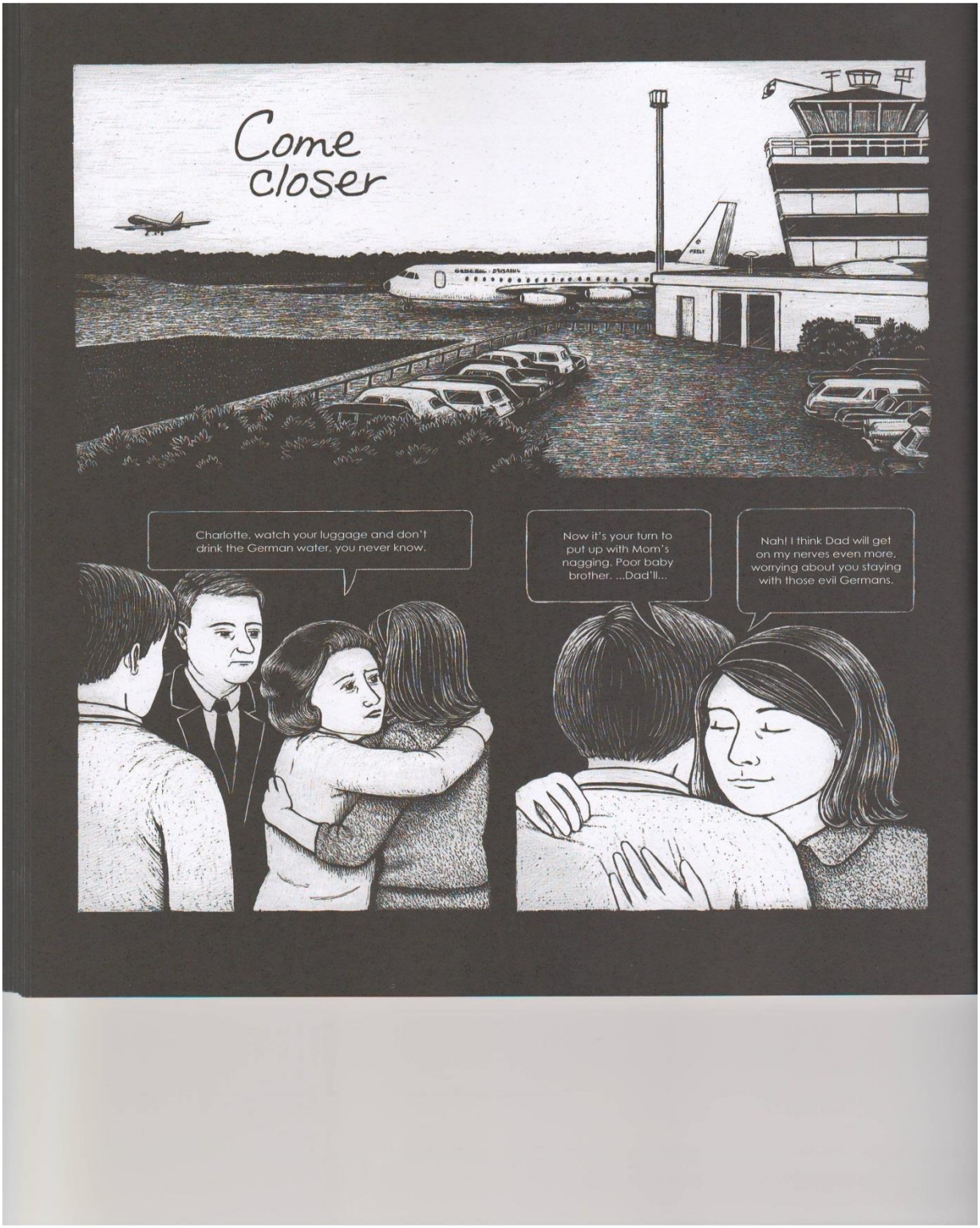


Abbildung 5: Abschiedsszenen. Line Hoven. *Liebe schaut weg*. Berlin: Reprodukt, 2008. 66.

Diese Begegnungen werden jedoch durch den vorausgegangenen Abschied erst ermöglicht, und Prozesse so in dialektischer Struktur veranschlagt.

Der handschriftliche Untertitel mag außerdem einen noch zu verwirklichenden Wunsch Charlottes andeuten, weil sie später im Comic, während sie mit Reinhard tanzt, dieselben Worte noch einmal benutzt, und so menschliche Annäherung infrastruktureller Ordnung entgegen gestellt wird. Der Betrachter/Leser kann so den Untertitel *Come closer* auch als extradiegetische Einladung durch die Autorin verstehen, das Zusammenspiel der Bedeutung von Bild und Text genauer zu studieren. Folgt der Leser dieser Aufforderung, realisiert er sowohl Diskrepanzen als auch Übereinstimmungen zwischen visueller und textueller Darstellung, und so resultiert die Annäherung an die Darstellungstechnik in einem Prozess der Distanzierung von ihrem Inhalt. Die versteckte Verwischung von Erzählebenen wie den extradiegetischen Kommentar innerhalb der Diegese würde ich, wie schon in *Heimsuchung* (31/32), als implizite Metalepse bezeichnen. Wie bereits in der Schwarz-Weiß-Darstellung der Schabkartontechnik verwendet Hoven auch das Zusammenspiel von Bild und Text sowie von Text und Peritext dazu, die Limitationen etablierter Klassifizierungen aufzuzeigen und ihre Situationsabhängigkeit zu verdeutlichen: Literarische Normen werden dabei ebenso verändert wie rationale oder emotionale Bewertungen, die Trennung von Wunsch und Wirklichkeit oder semantische Festlegungen auf Wortebene, die Bedeutung reduzieren. Diese Erzähltechnik verhandelt damit das Zustandekommen partieller Bedeutungen gegenüber synergistischen Wirkungsmustern, und markiert Grenzen und Leistungen beider Ansätze. Die Analyse der inhaltlichen Darstellung wird ergeben, dass formale Darstellungstechniken auch in Hovens Graphic Novel die inhaltlichen Narrative maximieren, dass Inhalt in *Liebe schaut weg* durch ein auffälliges und gezieltes Zusammenspiel von Form und Inhalt zustande kommt.

4.1.2 Inhaltliche Darstellungsformen

Im mehrdimensionalen narrativen Netzwerk der Graphic Novel ist jeder Inhalt eng mit weiteren Erzählsträngen verknüpft, so dass die Besprechung eines Themas nur von einem bestimmten Punkt im Koordinatensystem der Bedeutung aus vorgenommen werden kann. Die vorliegende Analyse wird sich auf drei thematische Schwerpunkte beschränken.

4.1.2.1 Deutsche und amerikanische Sprache und Kultur

Hoven präsentiert deutsch-amerikanische Beziehungen in *Liebe schaut weg* über mehrere Generationen hinweg als einen Prozess der Veränderung. Vordergründig erscheint die bikulturelle Beziehung in der Elterngeneration (Erich-Irmgard, Harold-Caroline), die der Großelterngeneration der Autorin entspricht, als von starken Spannungen zwischen den beiden Ländern und ihren Kulturen gekennzeichnet. Ein genaueres Lesen ergibt jedoch, dass neben Dichotomien auch Analogien die Beziehungen in dieser Generation kennzeichnen, wodurch schnelle oder eindeutige Zuordnungen erschwert werden. Auch Hybridformen sind Teil dieser Darstellung, und so können Grenzziehungsversuche, die die beiden Länder in der Darstellung zu essentialisieren und gegen die andere Kultur abzugrenzen versuchen, nicht mehr funktionieren. Binäre Einteilungen werden dadurch narrativ denormalisiert. Im Folgenden sollen Beispiele für alle drei Formen des Kontaktes zwischen den beiden Ländern und Kulturen genannt werden.

4.1.2.1.1 Dichotomien

Harold und Irmgard definieren sich beide über eine Polarisationsstrategie, die eigene Identität über die Abgrenzung von einem als anders angenommenen Gegenüber zu entwickeln sucht und Übereinstimmungen ausblendet. Harold stellt den ersten Kontakt zu Caroline über einen Wettbewerb im Eislaufen her (26/27); er möchte sich freiwillig bei der amerikanischen Armee melden, „to beat those Germans“ (33); er nimmt eine feste Haltung ein, indem er gesteht “Hmm, well, I’m a patriot”(34) oder die Beziehung seiner Tochter zu Reinhard negativ kommentiert mit “God, damn it!”(76). Nach Kriegsende behält er das etablierte Reaktionsmuster bei, obwohl die Beziehungen zwischen Deutschland und den USA sich ändern und aus Feinden Alliierte werden. Auf Reinhards Heiratsantrag an seine Tochter antwortet er mit “No, Catherine, not as long as I’ve got something to say” (81). Er lehnt Reinhards Hilfsangebot, ihm den Koffer zu tragen, mit den Worten ab “No, thank you. I’ve already got some professional help” (79). Und seine Bemerkung vor dem ersten Treffen mit Reinhards Eltern – „Hopefully they are not as stiff as him … pff ... typical German” (81) – demonstriert ein starres Reaktionsmuster, das kategorisch und stereotypisch zwischen Deutschen und Amerikanern unterscheidet. Dieses

Verhalten dient in erster Linie dazu, sich auf Veränderungen nicht einstellen und etablierte Denkmuster nicht korrigieren zu müssen, also die eigene Identität festschreiben zu wollen.

Irmgards Ablehnung und Abwertung der amerikanischen Kultur, ihre Verteidigung der eigenen Kultur sowie ihre mangelnden Kommunikationsfähigkeiten werden durch ihre Verdrängung und Blindheit gegenüber der eigenen Vergangenheit noch verstärkt. Vor allem das fehlende Photo im Album, das ihre Mitgliedschaft in der Hitlerjugend visuell dokumentiert, demonstriert diese Blindheit (10). Amerikanische Science-Fiction-Hefte, die ein Zeichen für den starken Einfluss der Besatzungsmacht nach Kriegsende und hochgradig imaginären Inhalts sind, bezeichnet sie als „Schund" (51). Ihre verbale Abwertung wird visuell verstärkt über ihre fast dämonische Darstellung, als sie Reinhard nachts beim heimlichen Lesen dieser Hefte erwischt: Der extreme Schwarz-Weiß-Kontrast in ihrem Gesicht, verbunden mit einem starren, unbeweglichen Blick und scharf gezogenen schwarzen Linien um Augen und an Mund und Augenbrauen kann als visuelle Gestaltung des Titels *Liebe schaut weg* bezeichnet werden, weil Irmgard in diesem Moment in keiner Weise die fürsorgliche Liebe, die mit einer Mutter-Sohn-Beziehung assoziiert wird, ausdrückt. Der starke Schwarz-Weiß-Kontrast unterstreicht ihre extrem verfestigten Überzeugungen. Die Zukunftsorientiertheit der Amerikaner, die sich in den Science Fiction-Heften ausdrückt, wird in Irmgards Wahrnehmung fast zum Verhalten eines ungezogenen Kindes, über das sie keine Kontrolle hat: „Wo wollen die noch überall hin?" "Zum Mond…diese Amerikaner…" (60). Gleichzeitig stellt die spielerische Erfindungslust, die die Hefte kennzeichnet, Irmgards behauptete Ernsthaftigkeit und Überlegenheit in Frage.

Diese Polarisierungsstrategie im Comic gipfelt in der Darstellung des gemeinsamen Essens, bei dem die Panelunterteilung durch die Mitte des Esstisches vollzogen ist und Irmgard Charlottes Familie nicht direkt adressiert, sondern über Reinhard vermittelt anspricht: „Reinhard, frag doch mal, ob sie Schwarzwälder Kirschtorte kennen. So was kennen die doch bestimmt nicht." Eine Abwertung wird vor allem durch die Benutzung des Pronomens *die* ausgedrückt, das als rhematische Pronominalisierung die semantischen Merkmale <bekannt> und <auffällig> trägt. Durch die Wahl des konturenscharfen Referenz-Pronomens anstelle des weniger auffälligen thematischen Referenz-Pronomens *sie* wird der latente Konflikt, der sich durch pronominale Referenz anstelle der direkten Anrede in der Hörerrolle bereits ausdrückt, weiter

verschärft[38]. Damit sind nicht nur Konventionen der Höflichkeit gesprengt, sondern deutsche Identität wird in der Wahrnehmung Irmgards essentialisiert und im Kontrast zu amerikanischer Identität entworfen.

4.1.2.1.2 Analogien

Neben Erzählstrategien, die auf binären Oppositionen beruhen, finden sich in *Liebe schaut weg* auch Interpretationsvorgaben, die auf Parallelitäten verweisen. Im Hinblick auf kulturelle Prägung lassen sich zum Beispiel folgende Parallelen formulieren:
Harolds vor Arbeitgeber und Regierung geheimgehaltener Versuch, sich entgegen offiziellen Vorgaben zum Kriegsdienst zu melden, erinnert an Erichs Versuch, verbotene Radiosender abzuhören. Während Harold dies in Mitwisserschaft mit einem Freund versuchen kann, und der Versuch noch dazu unentdeckt und aufgrund der Tuberkulosediagnose per Röntgenaufnahme konsequenzlos bleibt, führt das Abhören des vermutlich britischen Radiosenders bei Erich zu einer inneren Distanzierung von Hitlerjugend und Freunden: Nach der geglückten Mendelssohn-Übertragung wird Erich in einem eigenen Panel, sich in entgegengesetzter Richtung zur Hitlerjugend bewegend, gezeigt (18). Nur im privaten Rahmen, auf dem Nachhauseweg von der HJ-Veranstaltung, sind die Freunde noch im selben Panel zu sehen (19). Die Lüge, die Harold vor den Behörden riskiert, wird bei Erich zur Lüge unter Freunden.

Parallelen sind ebenfalls in den Weihnachtsphotos der beiden Familien vom Jahr 1958 zu sehen (62/63). Nur auf den ersten Blick handelt es sich hierbei allerdings um ein Familienfest in christlicher Tradition mit Tannenbaum. Eine genauere Inspektion der als Photos suggerierten Schabkartonschnitte offenbart die unterschiedliche Entwicklung der Persönlichkeiten in beiden Ländern: Während der Verdunkelungstendenz im privaten Rahmen und dem Weg in die innere Emigration im amerikanischen Bild durch die Begrenzung des Vorhangs, Markierung dieser Begrenzung (Vorhangsstange) und hellere Farbe des Vorhangs Einhalt geboten wird, überspannt ein dunkler Vorhang im deutschen Wohnzimmer die ganze Wandlänge ohne sichtbare Begrenzung. Während im amerikanischen Bild die Familienmitglieder nebeneinander stehen und in die gleiche Richtung blicken, wirkt Irmgard in der deutschen Version fast als Teil der Rahmengebung. Erich, der wahrscheinlich die Aufnahme macht, sieht die Szene ebenso

[38] Erklärung nach Weinrich, *Textgrammatik der deutschen Sprache* 380 und 385/6.

vermittelt durch die Linse des Photoapparates, wie Reinhard sie durch die Brillengläser wahrnimmt. Diese beiden männlichen Protagonisten sind die einzigen in der deutschen Aufnahme, die – sichtbar oder nicht – stehen, wodurch sie in Kontrast zu ihren eigenen Familienmitgliedern, aber in Übereinstimmung mit den Mitgliedern der amerikanischen Familie porträtiert werden.

Um eine Parallelität des Heftchen-Lesens bei Irmgard und Reinhard sehen zu können, braucht der Leser bereits eine gehörige Portion Sarkasmus: Reinhard, der Science-Fiction-Hefte liest, um einen Raum für ungelebte Träume zu eröffnen, flüchtet sich vielleicht tatsächlich in die Zukunft. Irmgard, die keine vielsprechende Zukunft vor sich hat, sondern vor allem die Hypothek einer gebrandmarkten Vergangenheit mit sich trägt, vollzieht eine Übersprungs-handlung, wenn sie sich seitenweise über Säuberungsgeräte und Wärmequellen informiert, die sie, wie die Rechnung zu Beginn des Kapitels nahelegt, bereits gekauft hat, die jedoch weder das Gewissen reinwaschen noch ihre Gefühlskälte mindern können. Obwohl diese Figur von Hoven scharf konturiert wurde, bleibt die Entscheidung, ob sie verurteilt, als hoffnungsloser Fall eingeschätzt oder als Kind ihrer Zeit interpretiert wird, wieder dem Bewusstsein des Betrachters überlassen.

4.1.2.1.3 Narrative Interpretationsvorgaben

Zur Darstellung der deutsch-amerikanischen Beziehungen verwendet Line Hoven, wie sich gezeigt hat, sowohl binäre Oppositionen als auch Parallelitäten, und Formen der Verschmelzung dieser beiden Darstellungskonzepte. Eine Interpretationsrichtung wird am deutlichsten durch die Entwicklung der Familienmitglieder über mehrere Generationen hinweg vorgegeben. Dies soll im Folgenden am Beispiel der Sprache als wesentlichem kulturellen Merkmal demonstriert werden.

Charlotte und Reinhard sind die ersten Familienmitglieder in der Chronologie, die beide Sprachen, das Deutsche und das Englische, lernen und anwenden, und durch ihre Atlantik-überquerungen auch den kulturell verbindenden Aspekt des Sprachenlernens zu leben versuchen. Charlottes Eltern reisen zwar auch nach Deutschland – Harold eher gezwungenermaßen bzw. allein vom Interesse an seiner Tochter bestimmt; Caroline aus pragmatischen Gründen und

unterschwellig von Konsumverhalten und Aberglauben getrieben –, in ihrer sprachlichen Verständigung sind sie jedoch auf die Vermittlung ihrer Tochter angewiesen.

Charlotte, die Deutsch lernt und ein Jahr Deutsche Literatur in ihrem Ausland, im Inland der deutschen Sprache studieren möchte, symbolisiert im Comic die höchste – sichtbare – Form der Zweisprachigkeit. Sie spricht Reinhard immer wieder auf Deutsch an, grammatikalische Redefehler signalisieren die Position der Fremdsprachigkeit (in „Wann haben sich deine Eltern kennenlernen?“ wird der Infinitiv statt des Partizips benutzt, der Rohling gewissermaßen gegenüber der flektierten Form), die Lehrbuchauswahl des Vokabulars stört noch die natürliche Rede („Sind diese deine?“), und sie verwendet sprachliche Hybridformen („Oh, ich möchte gern eine English teacher werden.“ – „Oh no, ich meinte in America!“ – „Wir können darüber reden noch einmal... Just give us a little more time.“).

Reinhard hat größere Schwierigkeiten in der Anwendung der Fremdsprache, seine Rede ist stockender („Hello ... Hi ... ehmm ... You are Charlotte?“ – „Ähh ... Mr Lorey, may I ...“) und er hat vor allem während seiner ärztlichen Tätigkeit in den USA Schwierigkeiten, zu verstehen („Sorry, what did you say?“ – „Can you repeat that, please?” – “Excuse me, I did not understand.”).

Im Gegensatz zu Charlotte sind diese Schwierigkeiten allerdings im Kontext schwierigerer Kommunikationssituationen geschildert: Die erste Kontaktaufnahme zu einer potentiellen Partnerin, ein Heiratsgesuch, ein Arzt-Patienten-Gespräch sind nicht mit dem Gruß eines Nachbarn zu vergleichen, haben ganz andere Implikationen und ein viel höheres Gefahrenpotential, sollte die Kommunikation scheitern. Das Stockende in Reinhards Rede könnte demnach auf einen außersprachlichen Kontext verweisen, was auch durch den fehlerfreien Sprachgebrauch in Reinhards Verständnisfragen nahegelegt wird.

Der Höhepunkt der Kommunikationsschwierigkeiten wird innerhalb der bikulturellen Liebesbeziehung vollzogen, wenn Charlotte sagt „I don´t understand what the problem is...“ und Reinhard antwortet „The problem is that I don´t understand!“. Diese chiasmatische Gegenüberstellung, die sich nur in der Beantwortung des „what“ durch das „that“ unterscheidet, führt einen zweiwertigen Tautologiebegriff ein, der auf eine mehrwertige Logik verweist. Interessant an dieser Versprachlichung ist auch, dass der Chiasmus in besonderer Weise dem

Hervorheben von Antithesen dient. Line Hoven verwendet aber Epanodos, einen Sonderfall des Chiasmus, der sich dadurch definiert, dass die gleichen Begriffe verwendet werden („I don´t understand“ – „problem“ – „is“) und führt damit vor, dass eine einseitige Definition des Stilmittels als antithetisch hier an ihre Grenzen stößt: Antithetisch ist dieser Dialog sicherlich dadurch, dass Charlotte etwas nicht versteht, aber keine Scheu davor hat, die Fremdsprache anzuwenden, Reinhard hingegen etwas sehr gut versteht, nämlich dass er nicht gut genug versteht, und Hemmungen hat, sein grammatikalisch korrektes Englisch anzuwenden. Beide haben jedoch ein – jeweils anders gelagertes – Problem des Nichtverstehens. Insofern liegt hier – und möglicherweise für Epanodos allgemein – ein Sonderfall vor, der darin besteht, dass eine Antithese mit einer Parallelität verschränkt ist, und somit eine Hybridform von beiden vorliegt. Die unterschiedlich gelagerten Verständnisschwierigkeiten deuten Differenzen an, die sich nicht auf ein und derselben Skala ausdrücken lassen, und sind ein Beweis dafür, dass Metareferenz nicht einfach als Synchronisierungsnarrativ beschrieben werden kann, sondern auch Unvereinbarkeiten präzisiert, die eine neue Definitionsgrundlage erforderlich machen.

In der Weiterführung dieses Gesprächs wird dann auf die Bedeutung der Sprache verwiesen. „Weißt du, es ist... Die Verantwortung ist zu groß. Mein Englisch wird einfach nie ausreichen.“ – „Aber du lernst doch mehr jede Tag. Es ist nur ein Sprache.“ – „Nein.“ Während Reinhard das „Nein“ ausspricht, sieht ihn der Betrachter von seitlich hinten und gleichzeitig sein Spiegelbild seitlich vorne, in dem er gerade sein Klinik-Namensschild abnimmt. Im Kontext dieser Perspektive entwirft Reinhard Sprache als essentialistische Idee, die gesellschaftliche Funktionen übersteigen und Identitätsgrenzen abstecken soll. Sie ist für Reinhard so prägend, dass er seine Profession nicht in einer anderen Sprache ausüben kann oder möchte, und dass er vor allem die Veränderungen an sich selbst, die die Benutzung der Fremdsprache mit sich bringen, ablehnt, darin an Harold erinnernd. Sprachliche Identität wird zudem in Reinhards Fall visuell als ein Moment der Selbsterkennung dargestellt: Die Entscheidung für die Muttersprache fällt in einem Augenblick der Selbstbespiegelung, als Reinhard seine berufliche Kennzeichnung gerade ablegt, und muss im Zusammenhang mit den einzigen beiden anderen Spiegelszenen gesehen werden, in denen Erich, eine Generation vor Reinhard, nach der geheimen Abhörung der Mendelssohn-Übertragung seine Nicht-Identität mit der Hitler-Jugend realisiert. Reinhards gefühlte sprachliche Inkompatibilität ist demnach nur Symptom für eine noch tiefer liegende

Inkompatibilität, die sich selbst den perfekten sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten Reinhards entzieht.

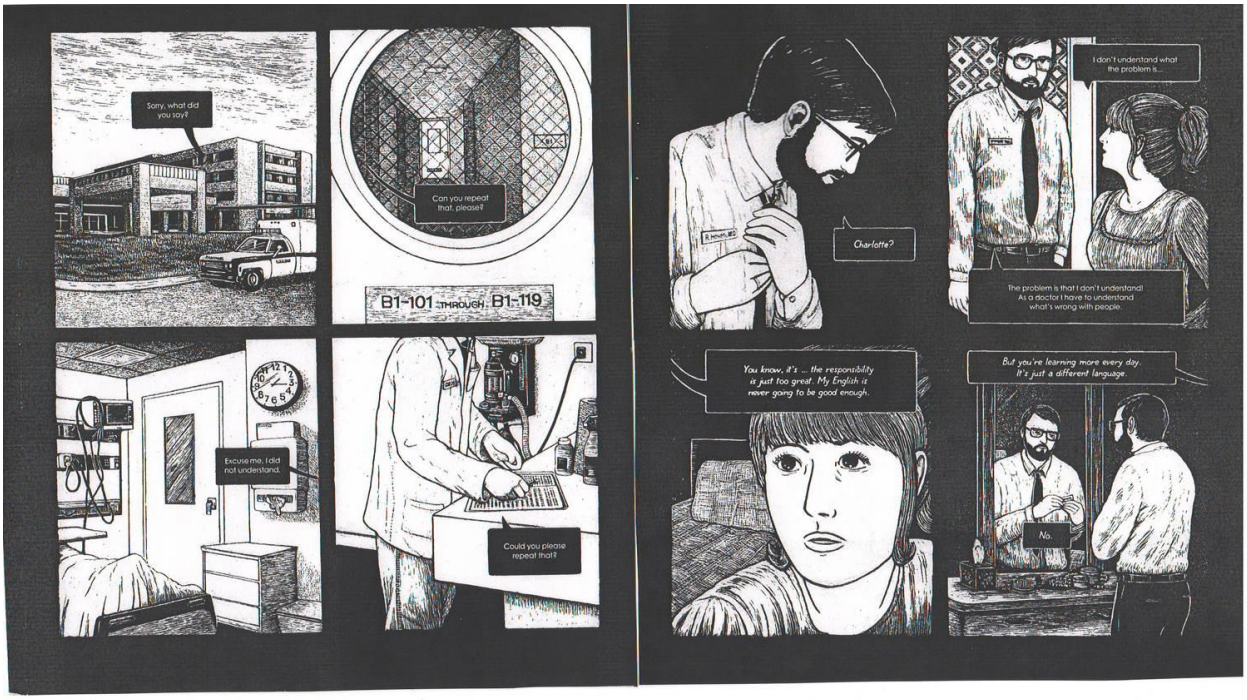


Abbildung 6: Arzt-Patienten-Gespräch und Ehe-Gespräch. Line Hoven. *Liebe schaut weg*. Berlin: Reprodukt, 2008. 90-91.

Carolines Auslegung von Reinhards Namen deutet auf ein anderes Verständnis von Begrifflichkeit: Während sie in erster Linie einen „Rainheart" sieht, versteht er sich als „Rein-Hard" im Sinne von „rein" als „unvermischt" oder „pur" und „hard" in Anlehnung an „unbeweglich", „verfestigt". Hier wird inhaltlich und bildlich eine Spur gelegt, die Identität im Schnittpunkt von Eigen- und Fremdperspektive, in der semiotischen Pluralität der Multiperspektivität verhandelt.

Charlotte verweist in dieser Spur darauf, dass ein sprachlicher Ausdruck immer nur eine Auslegung oder eine Übersetzung unter mehreren möglichen sein kann. Reinhard führt vor, dass

selbst die Sprachkompetenz der Muttersprache eine Wesensreduktion bedeutet. Insofern werden hier Möglichkeiten und Grenzen der Mehrsprachigkeit wie in einem Trapez aufgespannt, problematisiert und in ihrem Potential dem Leser zur Beurteilung angeboten.

Zu diesem Spannungsfeld gehört auch die Unterscheidung von Sprechen und Verstehen, bzw. von Sprecher- und Hörerrolle: Während Charlotte sich in ihrer Äußerung „Aber du lernst doch mehr jede Tag. Es ist nur ein Sprache." auf die Sprecherfunktion bezieht, geht es Reinhard um die Hörer-, bzw. Verständnisfunktion. Auch hier liegt wieder eine chiasmatische Verschränkung vor, da Charlotte, die überzeugt scheint, dass es nur um die Ausdrucksfähigkeit geht, keine grammatikalisch korrekten Sätze produzieren kann, während Reinhard, der grammatikalisch fehlerfrei spricht, die Behauptung aufrecht erhält, dass er nicht adäquat verstehen kann.

Diese Interpretation wird durch die bildliche Darstellung ärztlicher Tätigkeit im Ausland unterstrichen, die Reinhard zunächst vom Klinikbau verdeckt, im darauffolgenden Panel hinter einer vergitterten Luke, die wieder nur einen Gang und eine verschlossene Türe freigibt, in einem Arzt-Patienten-Gespräch hörbar werden lässt, in dem weder Patient noch Arzt erkennbar werden (90). Der Betrachter sieht von Reinhard nicht mehr als den Arztkittel und sein unleserliches Namensschild, vom Patienten nur den Abdruck seines Körpers unter der Decke. Die Zuweisungspfeile der Sprechblasen deuten zwar in den beiden unteren Panels an, dass es der Arzt ist, der hier spricht, durch das Fehlen der Köpfe wird bildlich jedoch die Distinktion zwischen Arzt und Patient aufgeweicht. Insofern wird dem Nichtverstehen Reinhards eine pathologische Komponente zugeschrieben, wobei allerdings offen bleibt, ob das Nichtverstehen pathologisch ist, oder ob es krank macht.

In einem mehrschichtigen Verfahren, das über Figuren-, Generationen-, Themen- und Darstellungsauffächerung funktioniert, werden so Eigenschaften der Sprachlichkeit, das Sprechen und das Verstehen, die Einsprachigkeit und die Mehrsprachigkeit, Möglichkeiten, Mischformen und Grenzen der Fremdsprachigkeit zur Diskussion gestellt und mit weiteren Formen des In-der-Welt-Seins oder Identitätsmarkern wie Durchsetzungswille, Rationalität oder Neugier verknüpft. Die herausragende Bedeutung menschlicher Sprache für Identitätskonstruktionen ist auch, wie zu zeigen sein wird, in Juli Zehs *Corpus Delicti* bestimmend.

4.1.2.2 Autobiographie und Geschichte

Eine weitere Spannung, die dem Text unterliegt, ist die Gegenüberstellung von autobiographischen Inhalten als Narrativ des Individuums und Geschichte als Narrativ einer Gruppe. Der Leser lernt, dass er die Geschichte einer individuellen Familie rezipiert vor dem Hintergrund der geschichtlichen Ereignisse des 20. und 21. Jahrhunderts. Der Übergang, oder die Verschmelzung zwischen Individuum und Gesellschaft wird auf vielfache Weise im Comic markiert. Als Beispiel wurden bereits Paraphernalien genannt, die wie Kapitelanfänge Inhaltsbereiche im Comic markieren. Mitgliedsausweis der Hitlerjugend, Kinotickets, eine Flugkarte, Photos, eine Rechnung, handschriftliche Kommentare und Überschriften suggerieren den autobiographischen Schriftzug des Erzählten und stellen die Intimität eines Photoalbums oder eines Tagebuchs her, dokumentieren jedoch gleichzeitig Konventionen und gesellschaftliche Normen. Durch die Schabkartonschnitt-Darstellung anstelle des Photos im Mitgliedsausweis, die nach McCloud als *masking effect* (43) bezeichnet wird und eine vereinfachende, neutralisierende, archetypische Darstellung von Erich Hoven vornimmt, wird der autobiographische Inhalt des amtlichen Ausweises zurückgenommen. Die weiße Gesichtsfläche in Schnitttechnik gibt keine individuellen Gesichtszüge preis und kann mit verschiedenen Gesichtern und Gesichtsausdrücken gefüllt werden. Diese Leerstelle in der Bildtechnik erhöht nach McCloud das Identifikationspotential für den Leser, indem Wirklichkeit über ikonische Abstraktion durch ihre Repräsentation ersetzt wird (40-51), während gleichzeitig *closure* als eine Beurteilung des Inhalts verzögert wird.

Die visuelle Betonung der Infrastruktur auf dem Flughafenpanel verankert den Handlungsspielraum des Individuums fest innerhalb gesellschaftlicher Strukturen, und begrenzt autobiographische Entwicklungsmöglichkeiten im Rahmen gesellschaftlich-geschichtlicher Tatsachen.

Der Mensch verschwindet visuell wiederholt im Comic, wenn Reinhard in seiner Rolle als Arzt sowie seinem Patienten der Kopf im Panel abgeschnitten wurde, während die Klinikstrukturen (Wände, vergitterte Luke, geschlossene Türe, Geräte und Möbel) die Panels bestimmen. Auch Harolds Arzt sieht eine Generation früher seinen Patienten nie direkt an, sondern konzentriert sich auf dessen Röntgenaufnahme. Auch ihm fehlt beim Aussprechen der

Diagnose der Kopf, Arztkittel und Stethoskop bestimmen das Panel. Die visuelle Darstellung unterstreicht damit unterschiedliche Grade von Formalität, die auch für das Figurenverständnis eine wichtige Rolle spielen. Hillary Chutes Charakterisierung der *wordless novels* folgend könnte man menschenleere Panels oder visuell amputierte Figuren als gesellschaftskritischen Kommentar lesen, der vor einer Überbetonung administrativer oder rein rationaler Strukturen warnt, die private Identität zusehends abschafft, und somit Chutes Diagnose einer „socialist agenda" der wordless novels ironisch verkehrt.

4.1.2.3 Wirklichkeit und Utopie

Eine Progression der Handlung wird im Comic jeweils durch die Dimension des Imaginären oder Utopischen erreicht: Der Übergang von Charlottes Geschichte zu Reinhardts Geschichte, die dann unmittelbar zur Begegnung der beiden führt, vollzieht sich über Charlottes Hoffnungen während ihres Blickes aus dem Flugzeug und direkt hin zu Reinhardts Beenden des Studierens, Blick auf die Uhr, gedankliche Vorwegnahme seiner weiteren Tagespläne im nächsten Panel. Die Begegnungsmöglichkeit der beiden wird somit in einem noch nicht definierten Raum angesiedelt – visuell im schwarzen Gutter zwischen den beiden Panels –,wobei sich bereits andeutet, dass Charlotte auf eine gute Zukunft hofft, während Reinhard sie eher plant. Die Nicht-Determiniertheit der Zukunft wird ebenso deutlich im Vollseiten-Panel nach Reinhards Heiratsantrag und der Begegnung der Eltern ausgedrückt: Die Beantwortung der Frage, wo das junge Paar leben könnte, „...over there" (87), schwebt im Luftraum jenseits genau definierter Orte.

Reinhards Leselust wird geweckt durch den Start der Saturnraketen und Appolloraumschiffe. Während diese Ereignisse bei erster Erwähnung im Comic noch den Utopiecharakter der Science Fiction-Literatur haben, belegt die Fernsehübertragung später im Comic eine erste Verwirklichung dieser Utopie. Der Leser weiß bereits, während er Irmgards abfälligen Kommentar zur Science Fiction-Literatur liest, dass auch bemannte Mondlandungen schon stattgefunden haben, dass also der imaginäre Entwurf Wirklichkeit kreiert hat, Utopie nicht nur Schund ist. Auch hier fungiert der metareferentielle Text als Gelenk und Knotenpunkt, der verschiedene Koordinaten zusammentreffen läßt – Wirklichkeit und Utopie, Nähe und

Entfernung, Rationalität und Emotion –, um zu zeigen, dass sie in konzertierter Aktion das intradiegetische Geschehen beeinflussen.

4.2 Darstellungseffekte

Wie die Analyse der Graphic Novel gezeigt hat, entwirft Line Hoven einen multifokalen Kontext, in dem sich vielleicht unterschwellig eine Autorenposition ausmachen lässt – Irmgards dämonische Darstellung kann nur als negative Repräsentation verstanden werden –, der aber insgesamt eine distanzierte Beobachtung begünstigt, die Wertungen zumindest verlangsamt. Die Entwicklung der Handlung erfolgt ebenfalls langsam über mehrere Generationen hinweg. Diese Langsamkeit im Erzählen wird durch die visuelle Repräsentation unterstützt, die über schwarze Gutter, fehlende Photos, und mehrere schwarze Seiten, aus denen, denkt man an die Schabkartontechnik, noch nichts herausgekratzt ist, zahlreiche Leerstellen eröffnet. Wesentliches verbirgt sich in diesen Leerstellen: Auf die Gewalt des Dritten Reiches, auf Judenverfolgung und Holocaust wird nur indirekt und sehr subtil über einen Judenstern, den bestimmt nicht jeder Leser im Schaufenster neben dem Ausverkaufsschild entdeckt, und über die Musik Mendelssohns, die im verbotenen Sender empfangen wird, hingewiesen. Die Leerstellen fördern die Reflexionsorientheit des Comics und machen die Partizipation des Betrachters-Lesers erforderlich. Der Comic wird durch sie zu einem langsamen Medium, langsam in seiner aufwändigen Herstellung und langsam in der Rezeption des Lesers, was – analog zum Film – als stroboskopischer Effekt bezeichnet werden kann. Dieses auch als Wagenradeffekt bezeichnete Phänomen beschreibt den verlangsamten Ablauf von periodischen Prozessen, die nur zu bestimmten, regelmäßig aufeinanderfolgenden Zeitintervallen beobachtet werden, was durch Dunkelphasen zwischen den projizierten Bildern erreicht wird. Diesen Zeitintervallen entsprechen in *Liebe schaut weg* die verschiedenen Generationen in der Familienchronologie. In den Leerstellen liegt somit die Prozessualität und Aspektpluralität der graphic novel verborgen, die, wie zu zeigen sein wird, bei Christa Wolf als essayistische Suche realisiert wird (s.7.1.2).

Entwickelt Line Hoven den Comic nun einerseits zu einem sehr langsamen visuellen Medium, legt sie ihm andererseits die bekannte Dramaturgie der Bühne mit Exposition (Umschlag, erste Seite), Hauptteil (verschiedene Handlungsstränge deutsch-amerikanischer Familiengeschichte, Peripetie) und Schluß (offene Form, analytisches Drama) zugrunde. Sie

verschmilzt damit nicht nur visuelle Techniken wie Photographie, Film und Bühne, sondern auch verschiedene Genres wie Drama, autobiographische Erzählung und historischen Sachtext. Jacques Derrida, der die Überschreitung der von einer normativen Gattungslehre vorgegebenen Grenzen als Merkmal eines literarischen Textes beschrieb ("The Law of Genre" 221), hätte Hoven damit die Literarizität ihres Comics bescheinigt. Auch kommen Hovens Hybridformen Derridas Begriff von der *différance* („Die Différance" 76-113), der sowohl die zeitliche Verschiebung als auch die Nicht-Identität als Doppeldeutigkeit des Verbs *différer* aufnahm, ziemlich nahe. Eine Lesart von *Liebe schaut weg* könnte man in der Bild-Text-Umsetzung des *différance*-Begriffes sehen: Auch Line Hoven warnt vor einer unreflektierten Darstellung in Gegensatzpaaren, mit der sie beispielsweise Irmgard ausstattet, der sie dann durch extremen Schwarz-Weiß-Kontrast dämonische Gesichtszüge verleiht, und weist auf die Sinnaufschiebung sprachlicher Äußerungen hin, indem sie sie durch ihre Zeitgebundenheit relativiert und stets vorläufig erscheinen läßt. Sie läßt lieber offen, ob ihr extradiegetischer Erzähler männlich oder weiblich ist, ob autobiographische Elemente auf Seite des Autors oder des Lesers zu suchen sind, und hinterfragt damit subtil auch die Klassifikationen literarischer Erzählinstanzen, indem sie sie nicht ungebrochen auf den Comic überträgt. Sie hält jedoch fest, dass der Schriftzug der Geschichte von Oppositionen geprägt ist und stellt die Frage, inwieweit binäres Denken überhaupt schon überwunden ist und Realität widerspiegeln kann. In dieser Hinsicht handelt es sich bei Line Hovens Comic um eine Form der Konzeptkunst, die sich erst durch assoziative Prozesse in der Vorstellung des Betrachters vollendet. Ähnlich wie bei Künstlern der Concept Art oder Vertretern der Konkreten Poesie wird hier Systemkritik in einer unverbrauchten Bildsprache vorgetragen, die Nähe zu strukturaler Linguistik und analytischer Philosophie aufweist[39]. Charakteristisch für diese Kunstformen ist, dass sie weniger nach der Bedeutung gesellschaftlicher Verhältnisse fragen, als nach den Bedingungen, unter welchen diese Bedeutung zustande kommt. Und so wie bei einer Skulptur, deren Bild zur teilnehmenden, kommentierenden Betrachtung ins Internet gestellt wurde, und die daraufhin als Pluralskulptur

[39] Dierks, *Spielarten sozialer Kunst* 61. In *Liebe schaut weg* spricht die Darstellung der Figuren und ihrer Äußerungen in Oppositionsgefügen für einen strukturalistischen Ansatz, der die Entwicklung der Figuren in Abhängigkeit der gesellschaftlichen Strukturen schildert. In die Nähe der analytischen Philosophie kann man den Entwurf der titelgebenden *Liebe* rücken: Ist sie an- oder abwesend? Besteht sie auf einer radikalen Anpassungsunfähigkeit für sich stehender oder abstrakter Elemente, auf zwei verschiedenen Erfahrungswerten, oder kann sich das absolut Andere in einem gemeinsamen Ganzen begegnen?

bezeichnet wurde[40], könnte man *Liebe schaut weg* als Pluralkunst oder Pluralcomic bezeichnen. Die Ansprache des Lesers muss dabei nicht handlungsorientiert sein, sie ist immer zuerst reflexionsorientiert. Bereits auf dem Umschag des Comics suggerieren Farbtöne zwischen Sepia und Gelb, die an alte Familienphotos oder deren Negative erinnern, suggeriert der Blick von außen in ein fremdes Fenster, dass dem Betrachter des Comics auch eine Perspektive zugedacht ist. Die Autobiographie der Autorin öffnet sich dadurch in Richtung auf die Autobiographie des Lesers, der die Leerstellen mit eigener Erfahrung füllen oder erst einmal wahrnehmen kann, wodurch Geschichte mehr zu einem Dialogprozess unter zahlreichen autobiographischen Einzelgeschichten denn zu einem feststehenden Ergebnis wird. Der Comic wird so zu slow art, weil sein ambivalentes Reizmuster sich nicht mit einem reduktionistischen, eindeutigen Reaktionsmuster beantworten läßt.

4.3 Transnationale Rezeption

Nachdem der Comic in der deutschen Literatur lange Zeit ein Schattendasein fristete, vornehmlich als Unterhaltungslektüre für Kinder oder als abstoßend gewaltschürendes Medium für Jugendliche wahrgenommen wurde, interessiert sich nun zusehends die akademische Forschung für Comics. Bahnbrechende Arbeiten sowohl auf Seiten der Comic-Künstler wie auch unter Comicforschern inspirieren sich gegenseitig und dehnen das metareferentielle Potential des Mediums aus. Art Spiegelman führte mit *Maus* die Strapazierfähigkeit des Mediums für Tabubrüche vor, Marjane Satrapi rief in *Persepolis* die autobiographische Zeugin in den Stand. Wie das funktioniert, erklärt Scott McCloud in seinem Comic *Understanding Comics*, der zu einer anschaulichen Grundlagenanalyse avanciert ist, und weitere Arbeiten angeregt hat. Im Zuge dieser Entwicklung ist der Comic erwachsen geworden, ein ausgereifteres Medium, das sich längst nicht nur an junge Leser wendet. Sowohl der Comic *Maus*, der die Geschichte der Judenverfolgung über Tiercartoons erzählt, Deutsche als Ratten und Juden als Mäuse abbildend, als auch die graphic novel *Persepolis*, die die islamische Revolution im Iran aus Sicht der Autorin Satrapi erzählt, sind auch Beispiele dafür, dass die bildliche Darstellung eine internationale Rezeption erleichtert. Die Dialektik zwischen Individuum und Gesellschaft, Autobiographie und Geschichte setzt sich so als Veröffentlichung einer/-s Autorin/-s in globaler

[40] Dierks, *Spielarten sozialer Kunst* 23.

Rezeption fort. Im Comic muss nur der Text, nicht aber das Bild übersetzt werden, so dass die transnationale Rezeption von vornherein erleichtert ist. Während *Persepolis* ursprünglich in französischer Sprache veröffentlicht worden war und dann in verschiedene Sprachen, darunter Deutsch und Englisch übersetzt wurde, thematisiert *Maus* bereits im englischen Original die Bedeutung verschiedener Sprachen für die Vermittelbarkeit des oder als Vermittlungsbarriere für den Inhalt: Es sind gerade die gebrochenen Englischkenntnisse Vladeks, die die Unübersetzbarkeit persönlich erfahrener Traumata anzeigen.

Die Bedeutung der Sprache spielt auch für die Rezeption von *Liebe schaut weg* eine wichtige Rolle, und nicht nur inhaltlich. Die deutschsprachige Erstveröffentlichung ist in Wirklichkeit bereits ein bilingualer Comic, weil die in USA lebenden Figuren Englisch sprechen, und die in Deutschland lebenden Figuren Deutsch. Keiner der Texte wird übersetzt, insofern addressiert der Comic gezielt eine zweisprachige Leserschaft. Die Übersetzungsfunktion wird aber teilweise von der bildlichen Darstellung übernommen, die in ihrem Verständnis nicht von Sprachkompetenz abhängig ist. Am deutlichsten wird dies in den Spiegelszenen, die die bildliche Selbstdarstellung als Eureka-Moment zeichnen – oder diesen in der ersten Spiegelszene vorbereiten –, und als Effekt des Sommerlagers der Hitlerjugend, das als fehlendes Photo und damit als Nulldarstellung wichtige Information übermittelt. Ähnlich wird auch die Perzeption von Musik konturiert, die von Erich ausdrücklich verstanden werden kann, obwohl die schriftlich repräsentierte Radioansage anzeigt, dass ein englischsprachiger Sender empfangen wird. Damit werden Musik und bildliche Kunst in die Nähe von Träumen oder Ideen gerückt, die, wie die gedankliche Vorbereitung des Abhörmanövers in bildlicher Repräsentation (Schaltungsskizze der Radiomanipulation, Seite 12) oder die vorsprachliche Hoffnung Charlottes demonstrieren, nicht an textuelle Verschlüsselung, oder raum-zeitliche Vorgaben gebunden, und dadurch noch norm- und wertoffen sind.

In der englischsprachigen Ausgabe *Love Looks Away* werden verschiedene Sprachen durch unterschiedliche Schriftbilder dargestellt, das Englische in Normaldruck, deutsche Sprache in Kursivdruck, und – Übersetzungsfehler oder Hybridform? – die englische Radioansage im deutschen Empfang ebenfalls in Kursivdruck. Diese Nicht-Übereinstimmung der englischen mit der deutschen Ausgabe verstellt möglicherweise eine wichtige Perzeptionsinformation, nämlich die Illegalität und damit subversive Handlung des Radioempfangs. Der bildliche Inhalt –

während der Abhörplanung und vor der geglückten Übertragung lächelt Erich gedankenverloren, während er die Hitler-Jugend-Uniform anlegt, nach der Abhörung des „feindlichen“ Senders und der Musik des jüdischen Komponisten hat er die Widersprüchlichkeit seines Verhaltens erkannt und blickt sehr ernst in den Spiegel, sich selbst dabei in die Augen schauend –, leistet hier wiederum Übersetzungshilfe für die durch die Nicht-Kennzeichnung der Nicht-Übersetzung hervorgerufene Unklarheit.

Zugleich entspricht die Übersetzung des Originals ins Englische einer Reduzierung des zweisprachigen Comics auf eine einsprachige, dafür aber typographisch mehrfach markierte Ausgabe. Da auch in der deutschen Ausgabe verschiedene Schrifttypen verwendet werden – Imitationen von Schreibmaschinendruck, Handschrift, Reklame, Buchtiteln, Dokumenten in Schabkartontechnik – führt die Übersetzung der deutschen Bestandteile ins Englische insgesamt zu größerer Einförmigkeit der Ausdrucksweisen, und differenziert die Zweisprachigkeit der Autorin von der angenommenen Einsprachigkeit ihres englischsprachigen Publikums. Die Vergrößerung der potentiellen Leserschaft geht damit einher mit einer Verringerung der Sprachkompetenz der Autorin und kennzeichnet ihre Darstellungspraxis als avantgardistisch, weil sie im Gegensatz zu allen ihren Comic-Protagonisten fortgeschrittene Mehrsprachigkeit (deutsch-englisch, textuell-bildlich, schwarz-weiß, ...) erreicht hat. Die sich rasant vollziehende, bzw. vollzogene Entwicklung des Englischen als globale lingua franca wird damit über die sich in der Übersetzung dokumentierende Bedeutungsreduktion zu einem zweischneidigen Wert des Zusammenwachsens, der Qualität von Quantität unterscheidet, und Globalismus nicht automatisch mit Fortschritt gleichsetzt. In Fortführung der von Chute diagnostizierten „socialist agenda“ von Linol- und Holzschnitten regt Hovens Comic-Kunst ein Nachdenken über gesellschaftliche Rekonfigurationsvorgänge an, das etymologische Bedeutungen von Sozialismus zwischen freundschaftlicher Gemeinsamkeit und staatlich erzwungener Gleichschaltung verortet.

5 Zwischenresümée metareferentieller Rekonfiguration

Die Analyse von *Heimsuchung* und *Liebe schaut weg* hat gezeigt, dass beide Texte von einer dominanten Spannungsstruktur gekennzeichnet sind, die durch formale und inhaltliche Multiperspektivität ausgelöst wird. Das wirft die Frage auf, inwieweit multiperspektivisches und metareferentielles Erzählen identisch sind: Während Metareferenz bei Wolf und Metafiktion bei Nünning immer die Thematisierung fiktionaler und narrativer Techniken voraussetzen, favorisiert Nöth eine weniger enge Definition, weil der Effekt des Mediumsbewusstseins bei verbalen Zeichen, die implizit oder explizit metareferentiell wirken können, nicht unbedingt höher ist als bei non-verbalen Zeichen, die immer nur implizit metareferentiell wirken können (108). Die Frage sollte deshalb in Umkehrung gestellt werden: Gibt es multiperspektivisches Erzählen, das kein metareferentielles Potential enthält? Ich würde dies verneinen, nicht nur aufgrund des von Koch vertretenen Standpunkts, dass poetische Sprache stets Mediumsbewusstsein generiert (zitiert in Nöth 106), sondern weil Perspektivenpluralität stets ein Reflektieren der Voraussetzungen dieser Perspektiven anregt, das nicht unbedingt in polaren Oppositionen, aber doch in graduellen Differenzen und graduellen Konvergenzen zu realisieren ist. Ich beziehe meinen Standpunkt hier allerdings ausdrücklich auf das metareferentielle Potential – den Zusammenhang von Inhalt und Form thematisierend –, was noch nichts darüber aussagt, ob und inwieweit es vom Leser realisiert wird. Im Hinblick auf die beiden besprochenen Texte ist eine solche Präzisierung jedoch nur quantitativer Natur, da sowohl *Heimsuchung* als auch *Liebe schaut weg* auch den engeren Definitionen von Wolf und Nünning entsprechen – Erpenbecks Text über das Kapitel der Schriftstellerin, Hovens Comic über die Schabkartontechnik und beide Texte über zahlreiche Schwebezustände zwischen Text und Paratext, Zeichen und Metazeichen –, so dass die Narration selbst als Sinngebungsinstanz erfahrbar wird. Metareferenz wird damit auch Wolfs Forderung entsprechend nicht per se, sondern als betonte Multiperspektivität, die formale und inhaltliche Normen mitthematisiert, in diesen beiden Texten realisiert.

Die Frage, welche Wirkungen die multiperspektivische Metareferentialität zeitigt, ist dadurch jedoch noch nicht beantwortet, auch wenn, wie bereits Nünning und Nünning festgestellt haben, „die Beschreibung der Formen multiperspektischen Erzählens [...] Mittel zur intersubjektiv nachvollziehbaren Erschließung zentraler interpretatorischer Fragen und zur Formulierung von begründbaren Hypothesen über das Wirkungs- und Funktionspotential literarischer Erzählstrukturen“ und „somit kein formalistischer Selbstzweck“ sind („Multiperspektivität“, Teil II 72). Im Folgenden soll deshalb für beide Texte zusammen eine Interpretation metareferentieller Strategien vorgenommen werden, die sich an der von Nünning und Nünning entworfenen Typologie orientiert („Multiperspektivität“ Teil I und II) und die Perspektivenstrukturierung auf der Figurenebene, auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung und strukturelle Aspekte über die Relationierung der Einzelperspektiven zu erfassen sucht. Auf der Ebene der Realisierung des metareferentiellen Potentials beim Rezipienten müssen zuletzt noch kognitive und funktionsgeschichtliche Aspekte erfasst werden.

5.1 Monologische oder dialogische Multiperspektivität?

Die Frage, ob *Heimsuchung* und *Liebe schaut weg* als Erzählformen gelten sollen, die sich trotz der Perspektivenvielfalt durch eine dominante Stimme ausweisen und demzufolge geschlossene Perspektivenstruktur besitzen, oder ob sie echter Polyphonie im Bachtin´schen Sinn entsprechen, weil Perspektiven gleichwertig nebeneinander geordnet sind und also eine offene Perspektivenstruktur vorliegt, kann nur über die detaillierte Untersuchung der Teile 3.1 und 3.2 erfolgen. Die Analyse von *Heimsuchung* hat ergeben, dass die Perspektivenpluralität auf der Figurenebene einer Hierarchisierung unterstellt wurde, die ausschließlich marginale Perspektiven zuläßt, die Gärtnerperspektive quantitativ deutlich bevorzugt, und über paratextuelle Fassungen (vormenschliche Geschichte, deanthropomorphisierte Gärtner-Figur, Typologisierung der Figuren) eine Entpersonalisierung des Inhalts vornimmt. Die Dominanz der Verlust-Thematik (Eigentum, Identität, Leben) kann auch über gegenläufige Inhalte nicht abgeschwächt werden: Zwar vergrößert der Architekt sein Grundstück, er verliert es aber auch wieder. Die Schriftstellerin erwirbt es im sozialistischen System, ihrer Enkelin wird es aber wieder abgesprochen. Die Frau des Architekten ist sowohl als Opfer als auch als Täterin an ihren Verlusten beteiligt. Die Legalität des Rahmens, der Gültigkeitsanspruch des Konzepts wird in

allen diesen Beispielen in Frage gestellt. Eine Rekonstruktion und Rekonfiguration der Ereignisse erfolgt textuell und nachträglich. Durch die abstrahierende Darstellung wird jedoch jede Handlung als potentiell von jedem Menschen durchführ- oder erfahrbar dargestellt. Dadurch werden gesellschaftliche Normen und Werte hinterfragt, aber auch der Handlungsspielraum des Einzelnen – sei er nun Autor, Figur oder Leser – verdeutlicht. Da die Versuche, Eigentum, Identität oder Leben zu sichern, fast immer scheitern, zeigt der Abbruch des Hauses im Epilog die Notwendigkeit eines Umdenkens an, und skizziert die Lösung in Konzepten, die weniger egoistisch orientiert sind und ein gemeinschaftliches Denken zugrunde legen. Dem Vorgang des Aufschreibens kommt für ein solches neu zu entwickelndes Konzept besondere Bedeutung zu, weil ihm längere Haltbarkeit gegenüber anderen Sicherungsversuchen bescheinigt wird. Die metareferentielle Darstellung des Schriftkonzeptes im Vergleich mit anderen Hausbauten hebt darüber hinaus die besondere Qualität sprachlicher Gestaltung hervor, die eine Vermittlung unterschiedlicher Vorstellungen und Rekonfiguration erlaubt: Auch wenn die intradiegetische Schriftstellerin schreibunfähig wird und ihre schriftliche Forderung des Hauserwerbs in einem nachfolgenden Regierungssystem ungültig wird, gelingt der extradiegetischen Nachfahrin eine Aufzeichnung der Ereignisse, die über die individuellen Ziele der einzelnen Figuren hinausgeht und weniger gewalttätig, dafür vermittelnder ist. Der Roman kann, was Heidegger als das „Sein" der Menschen bezeichnete, deren Leben, ihr „Dasein" als Vorlage für den Roman fungierten, nur als Wirkung zu einem späteren Zeitpunkt und in fiktionalem Wandel widergeben. Der entstandene Text, die Art der Darstellung, ist dem Bewusstsein einer einzigen Autorin entsprungen und insofern monologisch. Die metareferentielle Art der Darstellung setzt jedoch Versuche des Nachvollziehens anderer Lebensentwürfe und –situationen voraus, und ist somit als dialogisches Vorgehen (Interesse am Anderen, Verständnisversuche) zu bezeichnen. Der laut Definition (Wolf *Metareference across Media* 19, 22, 25, 26, 65) für die Metareferenz erforderliche Kommentar des Dargestellten ist kritisch – blankes Eigeninteresse endet in Verlust –, aber verhandlungsoffen.

Die erzählerische Vermittlung neigt eher dazu, die Perspektivenpluralität wieder zu monologisieren, indem sie fast alle Vorgänge in der 3. Person präsentiert und Zeitebenen über die Darstellung im Präsens verwischt. Das erzähltechnische Changieren zwischen erlebter Rede und Erzählerbericht entspricht ebenfalls einer Bevorzugung entpersonalisierter Rede, das subjektive Darstellung zu objektivieren sucht. Die Wirkung dieser Entpersonalisierung kann

jedoch das Gegenteil erreichen, sobald der Rezipient das dargestellte Argument akzeptiert, und zu einem höheren Grad an Auseinandersetzung mit Figur und Repräsentation führen. Noch schwieriger ist es, die poetische Investition der Autorin, die eine zugrunde liegende Wirklichkeit semantisch subjektiviert („Luftschiff" für Bomber) in ihrer Wirkung zu beschreiben: Hier dürfte es einen großen Unterschied machen, ob der Rezipient des Textes im Krieg selbst Fliegerpilot war, und entweder sein Flugzeug als Sicherheitskapsel oder als Falle in kriegerischer Unübersichtlichkeit empfunden hat, oder ob ein Leser im Luftschutzbunker saß und sich vor Bombenhagel fürchtete. Das Sich-Vorstellen unterschiedlicher Leser für denselben Text macht deutlich, dass die Bezeichnung „Luftschiff" einer Semantisierung entspricht, die die Argumentationsstruktur des Architekten erstens erfindet, zweitens vorgibt, drittens damit Wirklichkeit beschönigt, also verändert. Ich würde diese Strategie als textuelles Appeasement bezeichnen, das Handlungen des Architekten nicht von vornherein verurteilt, sondern poetisch so verpackt, dass die vorgenommene Verharmlosung als perspektivisch begründete Verdrängung von Angst nachvollziehbar werden könnte, und Empörung verzögert wird oder ausbleibt. Ob semantische Euphemismen letztlich (mehr) als Ironie oder Verständnisversuch seitens der Autorin empfunden werden, entscheidet sich wiederum erst im Bewusstsein des Lesers. Die metareferentielle Darstellung zwischen auktorialer und personaler Erzählsituation, zwischen Abstraktion und Identifikation, zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen kapitalistischen und kommunistischen Eigentumsbegriffen, zwischen Leben und Tod entspricht einer genau kontrollierten narrativen Inszenierung, die gesellschaftliche Verhältnisse vielleicht nur deshalb kritisieren kann, weil sie sie über individualperspektivische Darstellung entwickelt und dadurch Spielraum für die Bewertung offen läßt: Gesellschaftskritik wird leichter verdaulich, weil der Leser zwischen Verständnis für die oder Ablehnung der Einzelperspektive entscheiden kann. Querverweise und Analogien erschweren jedoch unreflektierte oder eindeutige Bewertungen, so dass Zielsetzungen wie ein Gewinn an Menschlichkeit oder gar das Überleben der Menschheit möglicherweise nur über das Zerstören etablierter Verhaltensmuster und Konzepte vorstellbar werden. In jedem Fall scheint die Autorin Erpenbeck davon auszugehen, dass eine Lösung nur über Verhandlungsoffenheit gegenüber anderen Vorstellungen erreicht werden kann, auch wenn dies sehr viel komplizierter sein mag und sich auch nur über ein komplex angelegtes Textmuster veranschaulichen läßt.

So wie formale und semantische Poetisierungsstrategien in *Heimsuchung* als impliziter Konvergenzpunkt des Romans erfahren werden können, ist es in Hovens Graphic Novel die Schabkartontechnik, die zur oppositionellen Schwarz-Weiß-Darstellung führt, und alle Figurenperspektiven betrifft. Ob durch diesen Authentizitätseffekt des für Hoven charakteristischen Schriftzugs jedoch eine geschlossene Perspektivenstruktur entsteht, kann wiederum nur durch das Abwägen mehrerer Text- und Bildstrategien beantwortet werden. Hybridformen und utopische Momente im Comic durchbrechen die Oppositionalität der Darstellungstechnik und kündigen eher die Sackgassenwirkung oppositionaler Verfahren an. Der Rezipient, der die dargestellten Widersprüche nicht auflösen kann, muss nach einem anderen Ausweg suchen. Es scheint gerade die auf der Figurenebene mangelnde Polyphonie zu sein, die sie beim Leser/Betrachter einfordert. Ermarths Feststellung "The centripetal pull of the historical mediation contains the centrifugal propensities of various perspectives and produces a harmony not unlike that of a symphonic ensemble" (91) müsste man deshalb folgendermaßen abwandeln: The centripetal pull of the scraperboard mediation cannot control the centrifugal propensities of various perspectives, and rather documents the limitations of the symphonic ensemble alongside its affordances. Weil Metaphänomene in *Liebe schaut weg* auch Genre-Grenzen zwischen Drama und Erzähllliteratur, Bühne und Buch, Illustration und Text betreffen, kann der Comic nach Wolf (*Metareference across Media* 31) auch als Metagenre bezeichnet werden, während *Heimsuchung* Metatext ist, dessen Erzählstimme unterschiedliche Textsorten wie Kinderreim, Bericht, Fabel oder Vertrag integriert. Die graphische Erfassung im Comic reduziert die textuellen Bestandteile, wodurch einerseits der textuelle Kommentar in ein größeres Arsenal an Benennungsstrategien eingeordnet, andererseits durch diese Reduktion auch wieder betont wird. Die graphischen Anteile werden außerdem anders vom Rezipienten verarbeitet: Irmgards dämonische Darstellung *zeigt* ihre Verfassung, auch ihre emotionale, und verlagert so ihre Erfassung in Stanzels Typenkreis auf die Reflektorebene, während vom Ungerechtigkeitsempfinden des Architekten so *erzählt* wird, dass Modus, Person und Perspektive des Erzählens in der Schwebe gehalten werden zwischen Erzähler und Reflektor, Außen- und Innenperspektive, Nicht-Identität und Identität zwischen Erzähler und Figuren. Die ästhetische Illusion kann in beiden Fällen anhand von Bild-, Text- und Formhinweisen aufgedeckt werden. Dabei handelt es sich jedoch um ein raffiniert angelegtes und anspruchsvolles Darstellungspotential, das von einzelnen Rezipienten unterschiedlich verwirklicht werden wird. Während die Graphic Novel deutlich kontradiktorisch

(weiß – nicht weiß), konträr (weiß – schwarz), privativ (blind – sehend) und polar (Mann – Frau) erzählt, wenn man die seit Aristoteles gebräuchlichen logischen Unterscheidungen anwendet, und dadurch näher am Pol der offenen Perspektivenstruktur liegt, konvergiert *Heimsuchung* thematisch in der Verlustperspektive, die relational entwickelt wird, und im erzähltechnischen Zusammenfallen von erlebter Rede und Erzählerbericht in der 3. Person. Von den im Comic verwendeten rhetorischen Figuren, vor allem dem an zentraler Stelle verwendeten Chiasmus, wird gesagt, dass sie nicht die Bedeutung verändern, während den in *Heimsuchung* verwendeten Substitutionstropen (Metaphern, Metonymie) Bedeutungsveränderung laut Definition bescheinigt wird (Müller „Tropen“ 767). Eine solche Beschreibung des Chiasmus vernachlässigt meiner Ansicht nach jedoch eine Veränderung der Bedeutung, die allein durch die Konterdetermination im Kontext entsteht und stilistisch die Grenze zwischen monologischen und dialogischen Situationen markiert: „I don´t understand what the problem is...The problem is that I don´t understand“ ist von der Gespächssituation her ein Dialog, der die Grenzen der Kommunikation deutlich macht. Beide Texte verweigern so über ihre Widersprüchlichkeiten, gegenläufigen Argumentationsstrukturen und Analogien eine einfache Festlegung, kritisieren damit vor allem die Festgefahrenheit oder empfundene Unverrückbarkeit von Konzepten und regen ein Weiterdenken an. Die metareferentielle Erzähltechnik fordert damit eine Präzisierung der Inhalte ein, die niemals ganz vom Autor vorgegeben ist, sondern *ergodic reading* (s.S. 43 in dieser Arbeit) erfordert.

Gleichzeitig überlassen Erpenbeck und Hoven die Sinnkonstruktion nicht ganz dem Rezipienten: Die farbige Buchdeckel-Rahmung im Comic deutet an, dass oppositionales Schwarz-Weiß-Verhalten, wie im Comic dargestellt, überwunden werden sollte, bzw. vielleicht schon teilweise überwunden ist, und der Präzisierung eines Problems dienen kann. Erpenbeck fiktionalisiert ihren eigenen Verlust auf eine Weise, die ihn als Teil deutscher Gesellschaftsstrukturen oder anthropozentrischer Prägungen erfahrbar macht, und regt somit ein Nachdenken über gesellschaftliche Strukturen, politische Funktionen oder kognitive Erfassungsstrategien an, die die Idee der Gemeinschaft, sei es die Erd-, Menschen-, Politik- oder Familiengemeinschaft, in Erinnerung ruft. Man könnte das als Versuch verstehen, Inhalte, die von kommunistischen oder sozialistischen Regierungen anvisiert, jedoch zweifelhaft umgesetzt wurden, in eine von kapitalistischen Ideen gesteuerte Gesellschaft zu retten, und somit in Funks Verständnis als Authentizitätseffekt.

5.2 Metareferentielle Kunst als Black Box

Funk benutzt zur Beschreibung metareferentieller Texte den Begriff Black Box, und meint damit die beschriebene Oszillation zwischen Autorität des Autors und Sinnkonstruktion des Lesers, „absence and presence, between representation and ‚a secret beyond representation'" (106):

> Like authenticity, these texts can be imagined as black boxes, which cannot be understood or analysed according to apparently straightforward patterns such as mimesis, alienation or parody, but rather defy the validity of such categorizations. They do so by enacting and emplotting paradoxes, in the form of tangled hierarchies, which cannot be solved within the logic of their own conventional system of description and representation. These texts encourage, even demand, the active reconstruction of these hierarchies in an act which Derrida described as 'performative interpretation, that is … an interpretation that transforms the very thing it interprets' (1994: 51). (106)

Douglas Hofstadters Begriff der Repräsentation „as an endlessly deferred and ultimately incongruous and paradox procedure, which feeds on the simultaneity of apparently exclusionary positions and the confusion of hierarchical structures of reference" (*LoR* 91) und seine aus diesem Paradox entwickelte Geburt des „Ich" – „This endless loop of self-deception, which gives rise to the first-person singular of human consciousness" (92) – postuliert die Untrennbarkeit von *representation* und *experience*. Funks daraus abgeleiteter Begriff der Black Box für den metareferentiellen Text scheint mir insofern irreführend zu sein, weil er suggeriert, dass man nicht sehen kann, wie die Rekonfiguration erfolgt. Die Analyse der beiden Texte von Erpenbeck und Hoven hat jedoch ergeben, dass die Methoden der Veränderung einer genauen Untersuchung zugänglich sind, dass jedoch nicht klar ist, inwieweit sie eine zugrunde gelegte Realität erfassen oder welche Wirkung sie beim Rezipienten hervorrufen. Funks Piccitto-Zitat, das die teilhabende Funktion des Rezipienten beschreibt, macht das sehr deutlich: „Participation in inspirational moments necessitates disturbing one´s perception of the impenetrable authentic self in order to shift one´s perception of reality from the way things are to the way things could be" (105; Piccitto „Reclaiming 'The Grandeur of Inspiration'" 260). In den beiden untersuchten Texten legen die Autorinnen eine bestimmte Interpretation einer angenommenen, zugrunde liegenden

Wirklichkeit vor (Schritt 1 der Veränderung), die im Bewusstsein des Rezipienten als Bedeutung registriert (Teil II der Veränderung). Im Unterschied zu nicht-metareferentiellen Texten – jeder literarische Text stellt eine Wirklichkeit so vor, dass beim Rezipienten eine Reaktion, also Veränderung ausgelöst wird –, werden die Veränderungsschritte implizit oder explizit betont, so dass der Text selbst nicht Black Box ist, sondern Textmaterial zur Verfügung stellt, das die Kollision von Argumenten und Perspektiven nachvollziehbar macht, während die zugrunde gelegte Realität von der Darstellung nicht berührt werden kann und die Reaktion des Rezipienten verzögert wird, also die außerhalb des Textes sich befindenden Komponenten der Transaktion Black Box bleiben. Der metareferentielle Text wird somit zum diplomatisch-didaktischen Vermittlungs-, bzw. Präzisierungsversuch unscharfer Realitäten. Erpenbeck und Hoven markieren ihre Fiktionalisierungsstrategien über Inhalt und Form und garantieren so die Unantastbarkeit der recherchierten Biographien. Die spezifische Darstellung (Multiperspektivität, Oppositionen und Analogien) suggeriert jedoch Unauflöslichkeit, erschwert Zuordnung in bekannte Konzepte, und eröffnet so einen Raum der Unentschiedenheit, der Umdenken ermöglicht. Dies drückt sich aus in der Katalysatorfunktion der Hebammenkunst, die wiederum Funks Derrida Zitat sehr nahe kommt: „a performative interpretation, that is ... an interpretation that transforms the very thing it interprets“ (*LoR* 106, Derrida *Spectres of Marx* 51).

5.3 Die Sprache als Haus

Mit dem Ziel, die in dieser Arbeit leicht veränderte oder präzisierte Darstellung des metareferentiellen Textes gegenüber Funks Black Box Begriff zu verdeutlichen, berufe ich mich ebenfalls auf Heidegger. In seinem Brief *Über den Humanismus* heißt es:

> Das Denken vollbringt den Bezug des Seins zum Wesen des Menschen. Es macht und bewirkt diesen Bezug nicht. Das Denken bringt ihn nur als das, was ihm selbst vom Sein übergeben ist, dem Sein dar. Dieses Darbringen besteht darin, dass im Denken das Sein zur Sprache kommt. Die Sprache ist das Haus des Seins.[...] Das Denken dagegen lässt sich vom Sein in den Anspruch nehmen, um die Wahrheit des Seins zu sagen. Das Denken vollbringt dieses Lassen. Denken ist l´engagement par L´Être pour l´Être. Ich weiß nicht, ob es sprachlich möglich ist, dieses beides (‚par‘ et ‚pour‘) in einem zu sagen,

> nämlich durch: penser, c´est l´engagement de l´Être. Hier soll die Form des Genitiv ‚de l´...' ausdrücken, dass der Genitiv zugleich ein gen. subiectivus und obiectivus ist. Dabei sind ‚Subjekt' und ‚Objekt' ungemäße Titel der Metaphysik, die sich in der Gestalt der abendländischen ‚Logik' und ‚Grammatik' frühzeitig der Interpretation der Sprache bemächtigt hat. Was sich in diesem Vorgang verbirgt, vermögen wir heute nur erst zu ahnen. Die Befreiung der Sprache aus der Grammatik in ein ursprünglicheres Wesensgefüge ist dem Denken und Dichten aufbehalten. (5/6)

Meines Erachtens kann der metareferentielle Text als ein solcher Befreiungsversuch verstanden werden: Verschiedene Seinsformen (Autor, Figur, Leser; passives und aktives Ereignis) werden in ihrer sprachlichen Markierung hervorgehoben und dadurch als Wesensgefüge jenseits sprachlicher Kategorien wie Person oder Zeit wahrnehmbar, so dass die Kategorisierung überdacht und erneuert werden kann. Dieser Versuch erinnert an Niklas Luhmanns Versuch, über die Systemtheorie die Begriffe älterer Gesellschaften, die eine sehr viel direktere Beziehung zur Welt und zur Möglichkeit menschlicher Erkenntnis hatten, durch eine abstraktere Theorie zu ersetzen, deren Begriffe eben nicht mehr davon ausgehen sollten, dass die Wahrheit im Wesentlichen Sache der Vernunft ist und im menschlichen Kopf Platz hat. (Luhmann „Grundzüge der Systemtheorie" 8.-10.') Die durch den Autor oder Leser erfolgende Transformation signalisiert auf diese Weise Analogien und Differenzen im Vergleich zu den fiktionalen Figuren, das heißt, sie erhöht die Differenzschärfe zwischen dem vorgestellten fiktionalen System und der Umwelt, also allen anderen fiktionalen und realen Systemen. Reinhards Selbsterkenntnisprozess im Comic, die in einen Rückzug nach Deutschland mündet, steht in Übereinkunft mit Heideggers Behauptung, dass im Denken das Sein zur Sprache kommt, und die Sprache den Bezug zum Sein nur vollbringt, aber nicht herstellt. Reinhards deutsche Muttersprache transportiert in der von ihm erlernten Form oder Kategorisierung auch Wesenszüge, die sich von dieser Sprache nicht erfassen lassen, in einer Fremdsprache noch weniger, und auf die der Comic mit seiner Bildsprache zeigt: Das Namensschild, schriftsprachliche Erfassung markierend, wird abgenommen, mündlich reagiert Reinhard nur mit einem „Nein." Reinhards Wesen lässt sich über Denken und Sprechen nur unzureichend erfassen. Das Bild steuert eine Gemütsverfassung mit einem resignierten Gesichtsausdruck bei: Blick nach unten gerichtet, ernster Ausdruck, sprachliche Ablehnung, Geste des Abnehmens eines Identifikationsmarkers, verstärkte Medialisierung – Blick durch die Brille in den Spiegel –,

die Unnahbarkeit ausdrückt (*Liebe schaut weg* 91). Reinhards Wesen bleibt somit in einer mise-en-abyme-Situation zwischen Bild-, Schrift- und mündlichen Sprachformen, zwischen Denken und Fühlen unergründlich. In dieser demonstrierten Unzulänglichkeit menschlicher Ausdrucksformen liegt die Bedeutung der metareferentiellen Graphic Novel, die man mit Charles Taylor auch so umschreiben könnte: „getting clear on what is involved here may make it possible for us to break away from it, and repudiate a value which we had learnt to embody" (44). Indem die über die Darstellung vollzogene Reduzierung des Seins nachvollziehbar wird, wird jeglicher Versuch einer ganzheitlichen Repräsentation suspekt, und die Notwendigkeit der Unvoreingenommenheit, bzw. die Verantwortung der eigenen Stellungnahme spürbar. Die Graphic Novel ist in Taylors Verständnis „a new descriptive language", die „new topographies, a new disposition of places" vorstellt. „But humans as self-interpreting animals are partly constituted by their own self-descriptions. And so a new topography of the self cannot but have existential import" (41). Das von Taylor geschilderte existentielle Moment, das vom Sein in die Darstellung einfließt und als metaleptisches Moment zwischen Realität und Fiktion verstanden werden darf, erinnert an das existentielle Moment, das die essayistische Erzählintention in Christa Wolfs *Stadt der Engel* begründet (s. Punkt 7.1.2 dieser Arbeit, S. 265). Während es bei Wolf jedoch das Prozessuale markiert, steht bei Hoven das Anhalten der Handlung gegenüber der intradiegetischen Prozessualität als Technik der existentiellen Suche im Vordergrund. Das von Heidegger geforderte „l´engagement de l´Être", sein ‚par' und ‚pour' des Seins, drückt sich im metareferentiellen Comic als eine im Kippen zwischen Bild- und Textaspekten erfahrbare Unnahbarkeit aus. Seine Unganzheitlichkeit ist als Annäherung an das Problem der Seinserfassung über gesellschaftliche und sprachliche Normen zu verstehen, dessen Sichtbarmachung und Verhandlung, aber noch nicht dessen Lösung.

Sowohl die analytisch-reflektierende Wirkung des multiaspektualen Comicnarrativs als auch die typenhafte Repräsentation der Figuren in Erpenbecks Paratexten, die zeitliche Gleichstellung im Präsens und in der 3. Person der Erzählerperspektive entwerfen abstrakte Modelle zugrunde liegender Wirklichkeiten. Der dritte untersuchte Text erreicht eine solche Abstrahierung nicht über die Hausmetapher, wie in *Heimsuchung*, sondern über das Metazeichen des Körpers, der die Aufgaben der Levine´schen *bounded wholes* als Staatskörper, Textkörper oder biologischer Körper wahrnimmt und der Spannungsstruktur zwischen materieller Körperlichkeit und fortlaufender Entwicklung unterliegt. Weitere Metazeichen, denen

Schlüsselfunktion zukommt, verlagern den Schwerpunkt von *Corpus Delicti* auf den Zusammenhang von gesellschaftlichen Bereichen und ihrer textuellen Legitimation, und nicht zuletzt in den Schnittpunkt von Wissenschaft und Literatur. Zehs Ausgangspunkt ist also eine Sprachzeichen-Reflexion. Als weitere Spielart von Form und Inhalt wird Zehs Werk im Zusammenhang kognitiver Leistungen – Denken, Sprechen, Schreiben und Handeln – explizit metareferentiell, und zwar verbunden mit einer deutlichen Handlungsaufforderung. Während die Texte von Erpenbeck und Hoven eher dazu auffordern, die Handlungen der Figuren zu analysieren und zu reflektieren, während *Heimsuchung* überwiegend problematische Handlungen anzeigt, führt Zeh auch die positiven Möglichkeiten von Handlungen vor, die über Sprachhandlungen hinausgehen.

6 Juli Zehs *Corpus Delicti*

6.1 Die Fragestellungen

6.1.1 Gattungspolitik

Im Unterschied zu der in *Heimsuchung* und *Liebe schaut weg* operierenden historiographischen Metareferenz, die eine Reflexion der Gegenwart über das Aufzeigen von Oppositionen und Analogien in der Vergangenheit hervorruft, wird in *Corpus Delicti* die Gegenwart als Vergangenheit behandelt und so die Möglichkeit des Extrapolierens der Handlung in die Zukunft, die die Gattungskonventionen der fiktionalen Metabiographie auch zulässt, genutzt. Wie zu zeigen sein wird, ist es aber gerade die zeitliche und inhaltliche Nähe der zukünftigen und fiktiven zur realen Welt, die das Label *Science Fiction* als Genrezuweisung für diesen Text problematisiert und damit eine erste metareferentielle Funktion wahrnimmt, die auf die Reduktionseffekte literarischer Gattungsnormen verweist.

6.1.2 Gesamtwerk-Politik

Zweitens kann, wie bereits von verschiedenen Autoren festgestellt wurde (Klocke 187, 200; Koellner 409; McCalmont, Maierhofer 376; Müller-Dietz 86; Smith-Prei 108 – 110; C. Schmidt 266;) *Corpus Delicti* als Fiktionsversion von in nicht-fiktionalen Werken der Autorin aufgegriffenen Themen verstanden werden. Dadurch wird nahegelegt, dass der Corpus Delicti-Begriff sich auch auf das Autorenwerk im Ganzen bezieht und als Tatwaffe einer Gesamtwerk-Politik erscheint. In dieser Konnotation wirft die metareferentielle Darstellung Fragen des Verhältnisses von Einzelwerk und Gesamtwerk auf, die auch die Kategorisierungskriterien der literarischen Kanonbildung umfassen. Vor diesem Hintergrund stößt eine Einzeltextexegese an ihre Grenzen und so soll *Corpus Delicti* auch in systemischen Zusammenhängen besprochen werden. Hierfür eignet sich einerseits ein literaturhistorisches Abgleichen des Textes mit dem Begriff einer kritischen Kommunikation, wie sie in Steffen Martus´ *Werkpolitik* vorgestellt

wurde, und andererseits eine systemtheoretische Untersuchung in Anlehnung an Niklas Luhmanns *Systemtheorie*, für die Carsten Gansel literatursystem-relevante Kategorien entworfen hat („Aufstörung und Denormalisierung als Prinzip?“ 24) und die bei Reinhart Koselleck unter dem Terminus *Begriffsgeschichten* registriert, die als „Medium der historischen Selbstaufklärung der Gegenwart“ (Titelei) beschrieben worden sind.

Im Spannungsfeld zwischen Werkpolitik und Systemtheorie wird der Corpus-Begriff auch auf Subsysteme des Staatskörpers, nämlich die funktionalen Teilsysteme des Rechts, der Medizin und der Medien, die sich allesamt über den Verschriftlichungsprozess normieren, ausgeweitet. Diese Extension des Corpus-Begriffes grenzt die Untersuchung zu bereits vorliegenden Interpretationen des Werks ab, insbesondere zu der sehr überzeugenden Arbeit Carrie Smith-Preis, die die Auflehnung von „privat bodies“ gegen den Staatskörper zum Ausgangspunkt ihres Verständnisses des Textes als „Relevant Utopian Realism: The Critical Corporeality of Juli Zeh´s *Corpus Delicti*“ macht, und folgendermaßen versteht – „pure individual experience that prompts absolute refusal destabilizes that positivism [of non-critical progress, eigene Anmerkung]“ (108). Die Hypothese der metareferentiellen Interpretation geht davon aus, dass die Autorin die Erfahrung des Einzelnen anhand seiner Begriffsbildung und –interpretation registrieren lassen möchte, und dadurch die Literatur selbst bei Zeh zum *Corpus Delicti* wird, indem sie ihre eigenen Werkzeuge identifiziert, deren Handhabung demonstriert und sie dadurch für gesellschaftliche Veränderung verfügbar macht.

Im Unterschied zu Sonja Klockes Untersuchung „‘Das Mittelalter ist keine Epoche. Mittelalter ist der Name der menschlichen Natur.’ – Aufstörung, Verstörung und Entstörung in Juli Zehs ‚Corpus Delicti’“, die sich bereits auf Luhmann und Gansel bezieht, konzentriert sich die metareferentielle Untersuchung auf die Artikulationsmöglichkeiten des Verhältnisses von Individualrechten und Staatsmacht und versteht damit sowohl die Literatur als auch das Recht als Subsysteme eines Artikulationssystems. Das bedeutet, dass Zehs Text im Gegensatz zu Klockes Interpretation im Hinblick auf die Rekonfigurationsfähigkeit des Artikulationssystems – und nicht des Staatssystems – untersucht werden soll.

Zu diesen Werkzeugen gehört auch wieder der kalkulierte Einsatz von Text und Paratext. Im Gegensatz zu *Heimsuchung* und *Liebe schaut weg* veranschaulicht er in *Corpus Delicti* jedoch nicht die binäre Verfasstheit der Welt als Produkt, sondern demonstriert ihre Entstehung:

Der Paratextualisierungsprozess wird als ein Begriffsbildungsprozess skizziert und somit als Grundschritt der Systembildung. Die Leistung der Metareferentialität des Textes liegt hier also im Hinweis auf die sprachlichen Voraussetzungen für die Ordnungsverfahren der Welt. Zehs Text führt vor, wie sich Systeme, seien es Rechts-, Literatur-, Gesundheits- oder Mediensysteme sprachlich konstituieren, wie sie sich im wörtlichen Sinn einschreiben in das Bewusstsein. Die sprachliche Konstitution der Systembildung, und nicht nur der literaturwissenschaftlichen oder literarischen, wird dadurch auch als Ansatzpunkt für jegliche Form der Rekonfiguration erkennbar, für ein Zurückschreiben, das als anaphorische Pronominalisierung vorgeführt wird, und ein Umschreiben, das nach der anaphorischen Reflexion kataphorisch einen Neuversuch der Systembildung startet.

6.1.3 Politische Relevanz

Drittens sind Protagonisten in *Corpus Delicti* entweder völlig erfundene Figuren, denen auch über Epitexte keine Entsprechungen in der realen Welt zugeordnet werden, wie es in *Liebe schaut weg* die Familienmitglieder der autobiographischen Erzählung waren oder es in *Heimsuchung* die Archivarbeit der Autorin an den Lebensläufen der früheren Bewohner ihres eigenen Hauses nahegelegt hat, oder ihre historischen Entsprechungen gehören zeitlich nicht in die intradiegetische Gegenwart. Diese Nicht-Entsprechungen suggerieren eine extrafiktionale Leerstelle: Der intradiegetische Konflikt zwischen Methodenverfechtern und Methodenkritikern, der durch den Widerstand des Einzelnen ausgelöst wird, existiert in der realen Welt noch nicht. Gerade dieses Vakuum verleiht dem Text hohe politische Relevanz, und beruht, wie ebenfalls gezeigt werden soll, auf metareferentiellen Strategien, und zwar auf den Einsichten, die der Text in schriftliche Normierungsprozesse vermittelt. Der Zusammenhang zwischen Begriffsbildung und Systemstabilisierung bzw. Systemirritation, den der Text vielfach demonstriert, hat zwei Folgen: Einerseits skizziert er sowohl die Artikulation als auch den intradiegetischen Staatskörper, der der Entwicklung persönlicher Individualität feindlich gegenüber steht, als System im Sinne von Niklas Luhmann, wobei der Staatskörper als Subsystem des Artikulationssystems zu betrachten ist. Andererseits erklärt diese Textvorgabe die Systemprovokationen von Autorin und Protagonistin als „systemeigenes Konstrukt“, bzw. „Selbstirritation“ (Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft* 118) und so müssen sie als

systemimmanente Phänomene sowohl Ursache als auch Voraussetzung der Systembildung sein (Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie* 292f.). Die Störungen bestehen in einer Sprachkritik, die Einseitigkeiten aufdeckt: die Vernunftorientiertheit des Methodenstaates, der sich linear über Ursache-Wirkungs-Zusammenhänge definiert; die Betonung des Systems gegenüber dem Einzelnen; die männliche Prägung dieser Merkmale. Anhand der von Gansel entworfenen Typologie des Systembegriffs für das Literatursystem soll gezeigt werden, dass diese Irritationen als autopoietische Möglichkeit des Textes – Authentizitätseffekt der Autorin; Authentizitätsangebot, bzw. Handlungsaufforderung für den Leser – interpretiert werden können. Dadurch wird deutlich, dass metareferentielle Strategien in Zehs Werk nicht nur ästhetisches Spiel sind, sondern eine Handlungsbereitschaft beim Leser generieren sollen, die auf eine Stärkung unterdrückter Potentiale zielt – auf den Widerspruch des Einzelnen und die weibliche Stimme, die sich als Sprachgenauigkeit ihren Weg bahnen –, also politische Relevanz haben.

6.2 Metareferentielle Sprachkritik als Ansatzpunkt für Kognitionskorrekturen

Im Folgenden sollen zunächst die wichtigsten Merkmale genannt werden, die eine metareferentielle Interpretation des Textes nicht nur rechtfertigen, sondern unverzichtbar erscheinen lassen, bevor in einem zweiten Schritt einzelne Metazeichen und ihre Vernetzung zu einer Sprachkritik identifiziert werden.

6.2.1 Borderline-Fiktion zwischen Fakt und Fiktion, ästhetischer Immersion und rationaler Distanz, Produkt und Prozess

Corpus Delicti ist 2009 in Buchform erschienen. Anstelle einer Genrezuweisung wurde dem Werk durch den Untertitel *Ein Prozess* ein anderer Schwerpunkt verliehen, der das Verhältnis von Fakt und Fiktion hinterfragt. Bereits 2006 war von Zeh der Band *Alles auf dem Rasen* erschienen, der die Bezeichnung *Kein Roman* trug, wodurch bestätigt wird, dass solche Zuordnungen in Zehs Werk keinesfalls zufällig erfolgen und zur Analyse auffordern. In ähnlich ambiger Erscheinung ist *Corpus Delicti* vielfach dem Genre Science Fiction zugeordnet worden, eine Klassizifizierung, die die Autorin demonstrativ abgelehnt, und damit

literaturwissenschaftliche Kriterien auf den Prüfstand gestellt hat. Die bewusste Problematisierung der Genres Roman und Science Fiction ist ein erster Hinweis auf den metareferentiellen Rahmen des Textes und auf ein kalkuliertes Ineinandergreifen von Form und Inhalt.

Inhaltlich stellt *Corpus Delicti* einen futuristischen Staat in der Mitte des 21. Jahrhunderts vor, der die Gesundheit zum obersten Prinzip, zu seiner Methode erhoben hat, und darunter die Übereinstimmung der Vollkommenheit des Einzelnen und der Gesellschaft versteht. Ein junger Mann, Moritz Holl, hat sich in diesem totalitären Staat das Leben genommen, weil er eines Verbrechens beschuldigt wurde. Seine Schwester, Mia Holl, glaubt an seine Unschuld, kann sie aber nicht naturwissenschaftlich oder positivistisch beweisen. Dies „gelingt“[41] Mias Anwalt erst nach Moritz´ Tod, und Mia wird im Verlauf dieses Prozesses von einer überzeugten Methodenanhängerin zu einer Methodenkritikerin. Sie wird selbst angeklagt und schwerer Delikte beschuldigt. Da ein Todesurteil in einem Staat, der Gesundheit zur höchsten Pflicht erhoben hat, die Staatsdoktrin als widersprüchlich entlarven würde, wird Mia zum Einfrieren verurteilt. Das Urteil wird im weiteren Prozessverlauf rückgängig gemacht, weil der totalitäre Staat die Entstehung einer Märtyrerfigur verhindern möchte.

Dieser intradiegetische Textverlauf wird jedoch früh – auf dem Titelblatt, mit dem Vorwort (7/8), dem Urteil (9), den Auslassungspunkten in der Urteilsbegründung (10) und ersten erzähltechnischen Interventionen (12) und (22) – unterbrochen, wodurch die Erzähllillusion gestört und die Grenzen zwischen Roman und Realität sowie zwischen Zukunft und Gegenwart beweglich werden. Intradiegetische Science Fiction wird so extradiegetisch im Verhältnis der beiden Bestandteile Science und Fiction zueinander problematisiert.

Die Frage, wie sich die *science*, die Wissenschaft, verstanden als neutrale Forschung, die sich einer faktualen Beschreibung der Phänomene verpflichtet sieht, zu dem zweiten Bestandteil der Genredefinition, der *fiction*, der Dichtung verhält, kann mit dem Analyse-Besteck der Metareferenzforschung, nämlich der Unterscheidung von Fictio- und Fictum-Metareferenz

[41] Das Gelingen des Unschuldsbeweises ist nur möglich, wenn eine Spermaprobe von Moritz mit der Spermaprobe, die an der Leiche gesichert wurde, abgeglichen wird. Nach einer Stammzellentransplantation mit rotem Knochenmark wäre eine Blutprobe von Moritz mit der Spermaprobe, die an der Leiche gesichert wurde, genetisch identisch. Die DNA der nicht-hämatopoetischen Zellen (Sperma) wird dadurch jedoch nicht beeinflusst. Der Text weist hier einen Autorenfehler auf (167 oben), der sich leicht korrigieren ließe: Rosentreters Unschuldsbeweis könnte über die Nicht-Kompatibilität der beiden Spermaproben erbracht werden.

erörtert werden. Während die Fictio-Metareferenz das Wie, den Aussageakt meint und damit dem *discours*-Begriff entspricht oder der Fiktionalität eines Textes, also dem Hervorbringen der fiktiven Welt, bezieht sich die Fictum-Metareferenz auf das Was eines Textes, seine Aussage, *histoire* oder Fiktivität. In der Typologie Michael Scheffels, die Metaisierungstendenzen zu erfassen sucht, ist dies die Differenzierung von Rede, des Erzählens, worunter er das narrative Medium inklusive der verwendeten Repräsentationsverfahren versteht, und von Erzähltem, den Sachverhalten (156). Die Genredefinition Science Fiction verschleiert den Zusammenhang von Rede und Erzähltem, gibt nicht an, dass der *discours* die *histoire* wesentlich beeinflusst, während *Corpus Delicti* gerade auf diesen Zusammenhang hinweisen möchte, indem die Frage gestellt wird, ob der Text eine Entwicklung in der Wissenschaft erfindet, oder ob die Fiktionalität einer als faktual behaupteten Wissenschaft herausgestellt werden soll.

Die Besprechung *unzuverlässigen Erzählens* als Variante narrativer Multiperspektivität in der Einführung hat außerdem gezeigt, dass sich Fiktion und Faktualität weder gegenseitig ausschließen, noch in Zusammenhang stehen müssen: So kann eine als Fakt präsentierte Darstellung falsch sein, kann eine Lüge sein oder auf einem Irrtum basieren. Und auch eine fiktionale Darstellung kann falsch sein, wenn beispielsweise ein homodiegetischer Erzähler, also eine Erzählerfigur, die Teil der erzählten Welt ist, vom Leser als unzuverlässig eingeordnet wird. In diesem Ringen um die korrekte Definition deutet sich bereits an, dass die Begriffsgrenzen von Wissenschaft und Fiktion keineswegs so scharf konturiert sind, wie der Anspruch der Wissenschaft auf Faktualität oder ein Verständnis von Dichtung als Erfunden-Sein es suggerieren möchten. Die Frage ist, was das für die Genrezuordnung Science Fiction – und manches spricht durchaus dafür, hier nicht von einem Genre, sondern von einem Erzählmodus unterhalb der Genreeinteilung zu sprechen – bedeutet, die beide Begriffe im Namen führt. Wird Science Fiction als die Literatur behandelt, die ihre fiktiven Darstellungen wissenschaftlich oder pseudowissenschaftlich begründet, dann gehört *Corpus Delicti* intradiegetisch eindeutig zu diesem Genre. Eine metareferentielle Interpretation geht jedoch davon aus, dass es deutliche und häufige Indikatoren dafür gibt, dass der Fiktionsgehalt des Textes mit dem Wirklichkeitsgehalt verhandelt werden soll. Eine solche Lesart ist jedoch mit dem Genrebegriff Science Fiction als wissenschaftlich oder pseudowissenschaftlich fundierter Fiktion nicht deckungsgleich. Die Autorin Zeh lehnte die Nominierung des Buches für den Kurd-Laßwitz-Preis ab, der herausragende Leistungen im Bereich der deutschsprachigen Science Fiction auszeichnen soll,

weil sie den Roman nicht als Science Fiction versteht (Post 1), obwohl Leser und Literaturwissenschaftler ihn so zugeordnet haben. Dieser Vorgang spricht dafür, dass eine metareferentielle Beurteilung von *Corpus Delicti*, die den Text im Spannungsfeld zwischen Gegenwart und Zukunft, zwischen Fakt und Fiktion verortet, den Absichten der Autorin näher kommt. Er spricht auch dafür, dass *Corpus Delicti* ein Beispiel für die von Wilson konstatierte Koevolution der Wissenschaften und der Künste ist. Intradiegetische Science Fiction-Anteile werden danach von einem metareferentiellen Rahmen so gefasst, dass sie im Hinblick auf inhaltliche utopische Aspekte und auf formale Gattungsaspekte überprüft werden können.

Geht man jedoch davon aus, dass, wenn von Science Fiction gesprochen wird, neue oder ungewöhnliche Raum- und Zeitkonstruktionen vorliegen, die nicht unbedingt in der Zukunft oder im Weltall angesiedelt sein müssen, dass es vielmehr der Bruch einer Raum- oder Zeitkonvention ist, der das Genre definiert, dann rücken Genre-Definition und Zehs Metaversion wieder näher aneinander heran. In *Corpus Delicti* wird sehr deutlich, dass die Futurität des Inhalts ein textueller Kunstgriff ist, der die Übereinstimmungen einer als zukünftig vorgestellten und einer bereits existierenden Gesellschaft betont und nicht etwa nur als eine in ferner Zukunft mögliche Entwicklung andeutet. Das Textgeschehen ist auf die Mitte des 21. Jahrhunderts (*Corpus Delicti*[42] 11/12) datiert, Heinz Müller-Dietz hat jedoch auf die Übereinstimmungen des fiktiven Zukunftsstaates mit Rechtstraditionen früherer und gegenwärtiger Rechtssysteme aufmerksam gemacht. „Das ist auf strafrechtlichem Gebiet etwa an „klassischen" Tatbeständen – wie Mord, Vergewaltigung, schwere Körperverletzung, Verleumdung – abzulesen" (87). Während die Tatbestände große Übereinstimmungen mit bekannten Rechtssystemen suggerieren, die sich in zahlreichen weiteren Begriffen im Text niederschlagen – „Härtefall" (153), „Geständnis" (230), „Hausdurchsuchung" (224) –, werden entscheidende Deviationen in Details versteckt, wie etwa der Umbenennung der Strafprozessordnung, StPo in GstPo (Kürzel rechtsradikaler Vereinigungen für Gestapo) oder die Benutzung des Acronyms R.A.K. (für fiktive Regimegegner, die unter dem Label *Recht auf Krankheit* zusammengefasst werden), das an die linksterroristische Vereinigung RAF, Rote Armee Fraktion, erinnert, die in den 70er bis 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts die Bundesrepublik verunsicherte. Diese leicht zu überlesenden Detailmanipulationen fordern Sorgfalt bei der Textentschlüsselung ein, weisen also

[42] Im Folgenden als *CoDe* abgekürzt.

auf die Auslegungsverantwortung hin, während sie gleichzeitig die Nähe von realer und fiktiver Welt betonen, bzw. den Zusammenhang von vergangener, gegenwärtiger und zukünftiger Begriffsverwendung. In Wolfs Terminologie der Metareferenz wird ein Vergleich des Fiktions- mit dem Wirklichkeitsgehalt als Fictum-Metareferenz bezeichnet, und ist in der Mehrheit der Texte so angewendet, dass er die Erfundenheit eines Textes bloßlegen soll (*Metareference across Media* 41, s. Einführung 24). In *Corpus Delicti* sollen Metazeichen aber gerade die Übereinstimmungen mit der Wirklichkeit betonen. Insofern scheint hier, wie schon bei den Texten von Erpenbeck und Hoven, der von Funk vorgeschlagene Begriff *alethiology* besser zu greifen, „that is, an investigation into the status of the source text as a product of the imagination, as an abstract model of reality" (89; S. 36 in dieser Arbeit), weil er einen epistemologischen Prozess betont.

Unterschiedliche Klassifizierungsversuche innerhalb der Science Fiction-Literatur in den bereits vorliegenden Untersuchungen scheinen ebenfalls die Widerständigkeit des Textes gegenüber etablierten Kategorien zu belegen: Müller-Dietz spricht von einer negativen Utopie, Carrie Smith-Prei von „Utopian Realism" (107) und die Autorinnen Virginia McCalmont und Waltraud Maierhofer von einer „critical dystopia" (376). Im Folgenden soll der Begriff literarische Utopie verwendet werden, da, wie Stefan Höppner festgestellt hat, literarische Werke meist nicht eindeutig einem der Begriffe zugeordnet werden können, sondern häufig utopische und dystopische Bestandteile nebeneinander präsent sind.[43] In *Corpus Delicti* werden beispielsweise der Gesundheit zunächst förderliche medizinische Messmethoden, die in utopischer Manier auf alle Bereiche menschlicher Gesundheit übertragen werden, mit dem dystopischen Inhalt alles umfassender Kontrolle verschmolzen, so dass am Ende unerlaubter Alkoholgenuss über Blut-, Urin- oder Toilettenabwasser-Kontrollen nachweisbar wird (zum Beispiel *Co De* 18 und 35). Juli Zeh greift somit die alte Frage neu auf, wie der Mensch wissenschaftliche Erkenntnisse nutzen kann, ohne ihr zerstörerisches Potential zu aktivieren, und nutzt Fiktionsstrategien, Mittel der Kunst, um Naturwissenschaft zu kontrollieren. Das doppelte Potential jeglicher Weiterentwicklung, seine utopische und seine dystopische Komponente, demonstriert die Autorin an einem weit gefassten Textbegriff, der alle Formen der Meinungsäußerung umfasst – literarische und Sachtexte; Gedanken, mündliche Rede und

[43] "Spekulative Visionen: Theorie und Praxis der literarischen Utopie bei Dietmar Dath, Juli Zeh und Margaret Atwood." Unveröffentlichter Habilitationsvortrag, 26.5.2014, Universität Freiburg 4.

Schriftform; Gefühlsäußerungen und Körperhandlungen –, und die oft erst über den Akt ihrer Auslegung ihre Funktion zugesprochen bekommen. Auch diese Aspektpluralität des Äußerungsmediums begründet die Metareferentialität in *Corpus Delicti*.

Zusätzlich wird die metareferentielle Konstitution des Textes dadurch verstärkt, dass Zeh in ihrer Doppelrolle als Juristin und Schriftstellerin Gesetzestexte und Literatur über ihre Schriftgebundenheit vergleicht. In *Corpus Delicti* zieht die Autorin darüber hinaus medizinische Verfahren (DNA-Tests, Knochenmarkstransplantation, immunologische Kompatibilität) und ihre Versprachlichung (Diagnose, Gesundheit und Krankheit) sowie die medialen Verfahren der Textsorten-Differenzierung (Kommentar, Stellungnahme, Urteil) hinzu, die ebenfalls auf einen komplexen Zusammenhang von schriftlicher Normierung und Weltgestaltung verweisen. Über den Vergleich und die Hybridisierung der Verschriftlichung verschiedener Gesellschaftsbereiche fordert der metareferentielle Text eine Überprüfung sprachlicher Normen heraus und trägt somit explizit zur Vorbereitung gesellschaftlicher Veränderung bei. Normen werden so, wie von Möllers definiert (17, 46/7; *Die Möglichkeit der Normen* 14), als „positiv markierte Möglichkeiten" erkennbar, das bedeutet, eine Möglichkeit wird vom Text explizit gemacht (*Die Möglichkeit der Normen* 127) und mit einer positiven Bewertung ihrer Verwirklichung versehen, die Möllers ihren Realisierungsmarker (*Die Möglichkeit der Normen* 128) nennt. Die extradiegetisch zu realisierende positiv markierte Möglichkeit – der Prozess des Nachdenkens, Stellung-Beziehens, Entscheidungen-Treffens – wird in einem komplexen Textverfahren durch Oppositionierung intradiegetisch negativ markierter Möglichkeiten, die sich als dystopische Science Fiction-Anteile beschreiben lassen, erreicht. Die metareferentielle Interpretation geht damit davon aus, dass die Autorin Zeh Science Fiction nicht nur als Klassifikationskategorie für *Corpus Delicti* ablehnt, sondern auch darauf hinweist, dass der Kategorie an sich politische Relevanz nur dann zugesprochen werden kann, wenn sich mit der ästhetischen Darstellung eine Handlungsaufforderung verbindet. Diese Aufforderung wird durch die Spannung zwischen einer Beobachtungs- und Analyseebene, die die Zeit über eine noch nicht verwirklichte Utopie stilllegt und so die erlebte Erkenntnis der Figuren kontrolliert, und einer intradiegetisch gerichtet und prozessual ablaufenden Zeit, die eine Intervention erforderlich macht, erzeugt. Der Kulturtheoretiker und –analytiker Jan Söffner hat für eine solche Textverfasstheit den Vergleich „so, wie man eine Reise mit dem Blick auf die Karte begleitet" angestellt, der auch die

didaktische Funktion der Metareferenz mitnennt (www.nzz.ch/feuilleton/erzaehlen-heisst-leben-ld.1405108).

Die Genrekriterien der fiktionalen Metabiographie erlauben es, dass einerseits ein als zukünftig vorgestellter Staat (CoDe 12/13) in seinen bereits verwirklichten Bestandteilen erkennbar werden kann, wodurch die Illusionswirkung des Textes erhöht wird – der Leser kann sich vorstellen, dass die vorgestellte Welt wahr sein könnte –, andererseits führt eine graduell abgestufte Fiktivität der biographierten Charaktere zu ihrer Hinterfragung als afaktual: Innerhalb der Diegese werden imaginierte und „reale" Figuren entworfen. Die Ambiguität zwischen Darstellung von Gegenwart und zukünftigem Entwurf wie auch zwischen fiktiver Darstellung und faktualem Problem wird über die textuelle Repräsentation hergestellt, laut Smith-Preis Diagnose mit dem Effekt „to prompt the development of critical thought processes in the reader" (109). Die in Details versteckten Deviationen häufen sich im Verlauf des Textes und werden über metareferentielle Techniken verstärkt, so dass das kritische Nachdenken des Lesers dem Entwicklungs- und Entscheidungsprozess der Protagonistin folgt, die sich von einer überzeugten Verfechterin des fiktiven Rechtssystems, der *METHODE*, zu einer Methodenkritikerin entwickelt. An der Biographie dieser fiktiven Figur wird ein Exempel statuiert, das vor allem den Konstruktionsprozess der Biographie thematisiert und die Protagonistin somit zur Metafigur stilisiert, die als abstraktes Modell der Realität zu verstehen ist. Als „Zaunreiterin" (CoDe 141) zwischen zwei Welten stellt sie im Umkehrschluss die Verkörperung, die Figurwerdung eines literarischen Prinzips, nämlich metareferentieller Borderline-Fiktion dar.

Wie bereits in *Heimsuchung* und *Liebe schaut weg* liegen auch in *Corpus Delicti* unterschiedliche Grade metareferentieller Explizität vor. Während in Erpenbecks Roman die Explizität über das Kapitel der Schriftstellerin initiiert wird, und bei Hoven über die Herstellungsverfahren des Schabkartondrucks, wird Zehs Text im Schnittpunkt von Wissenschaft und Literatur, von gesellschaftlichen Bereichen und ihrer textuellen Legitimation explizit, die man als Spielart des Verhältnisses von Form und Inhalt beschreiben kann. Das metareferentielle Potential entfaltet sich dabei ausgehend von Metazeichen, die sowohl auf der Inhalts- als auch auf der Darstellungsebene als Zündstoff einer metareferentiellen Interpretation fungieren können, wenn ihr Potential aktiviert wird. Sie beinhalten also „analytical reflections upon the sign as a sign, which create metaawareness" (Nöth 99).

6.2.2 Metazeichen auf Wort- und Textsortenebene – Prozess, Corpus Delicti, Vorwort, Urteil, Kommentar – als Indikatoren von sprachlichen Leistungen und Manipulationsmöglichkeiten

Während der Verlag häufig eine Genrezuordnung auf der Titelseite vornimmt – wie zum Beispiel „Roman" – stellt Zeh ihrem Titel *Corpus Delicti* den Untertitel *Ein Prozess* zur Seite. Dieses Metazeichen regt dazu an, über den Zusammenhang von sprachlichem Ausdruck und Inhalt, von Signifikant und Signifikat nachzudenken, indem es erstens auf eine Gerichtsverhandlung verweist, die ausdrücklich als etwas sich in Entwicklung Befindliches, Nicht-Statisches konnotiert wird, zweitens Buchtext und Lesevorgang als etwas nicht Abgeschlossenes bezeichnet, und drittens die Fiktionalität des literarischen Textes hinterfragt. Auf einen Zusammenhang zwischen Untertitel und Franz Kafkas Romanfragment *Der Prozess* soll unter dem Punkt Intertextualität eingegangen werden.

Zuerst war *Corpus Delicti* als Theaterstück uraufgeführt worden, und zwar 2007 auf der Ruhr-Triennale in Essen, bevor 2009 die Romanadaption veröffentlicht wurde. McCalmont und Maierhofer haben dargelegt, dass Zeh trotz großer Theatererfolge in mehreren Inszenierungen die Texthoheit nicht abgab, sondern den Text nur auf Anfrage und in erster Linie Theatern zur Verfügung stellte, und anschließend in Eigenregie den Roman verfasste. Die Autorinnen interpretieren das als „part of the author´s efforts to reach different audiences" (376). So verstanden hat sich dieser Prozess später noch in einem Hörspielprojekt – *Corpus Delicti – Eine Schallnovelle* – fortgesetzt, für die die Rockband *Slut* sieben Stücke komponiert und Zeh ihren Text umgeschrieben hat.

Neben der Annahme, dass Zeh über die Adaptionen ein möglichst großes Publikum erreichen wollte, scheint ihr eine kalkulierte Wirkung ebenso wichtig zu sein, wie die Ablehnung des Kurd-Laßwitz-Preises gezeigt hat. Über die Verbreitung und Kontrolle von *Corpus Delicti* hinaus setzt sich der Prozess, den Smith-Prei als kritischen Denkprozess charakterisiert hat, auch in anderen Publikationen Zehs fort, vor allem in der mit dem Autor Ilija Trojanow gemeinsam verfassten Schrift *Angriff auf die Freiheit: Sicherheitswahn, Überwachungsstaat und der Angriff bürgerlicher Rechte*. Dieses Autorenplädoyer möchte eine gesellschaftliche Diskussion um Gefährdung und Erhalt bürgerlicher Rechte und der Privatsphäre des Einzelnen anstoßen und so

den Schritt von der fiktionalen Behandlung des Themas im Roman in die nicht-fiktionale Diskussion um gesellschaftliche Realität vollziehen. Der Autorin kann somit ein ausgeprägtes Bewusstsein für medienspezifische Repräsentationswirkungen bescheinigt werden, das den Inhalt zum Metatext erhebt, der in literarischen und nicht-fiktionalen Texten wirksam wird. Martus hatte im Goethe-Kapitel seiner *Werkpolitik* einen solchen Bezug zwischen Einzelwerk und Epitexten als ein Lenken und Einstellen der Aufmerksamkeit des Lesers beschrieben (447), dessen Wirkung er als Kombination von Schrift und Reflexion beschreibt (448), das heißt als wechselseitige Anregung der literarischen, kritischen und philologischen Kommunikation (449). Dass *Corpus Delicti* als Teil eines solchen gesellschaftlich relevanten Prozesses gelesen werden darf, legt auch Zehs in der Wochenzeitung *Die Zeit* 2005 veröffentlichter Artikel auf die Frage „Was soll der Roman?“ nahe, in dem sie darum gebeten worden war, auf das „Manifest für einen relevanten Realismus“ der Autoren Martin Dean, Thomas Hettche, Matthias Politycki und Michael Schindhelm zu antworten. Dieser Beitrag erschien unter dem Titel „Gesellschaftliche Relevanz braucht eine politische Richtung“ und Zeh argumentiert darin:

> Fest steht für mich: Es reicht nicht, Ästhet zu sein, wenn man ein moralisches Konzept erschaffen will. Jeder politischen oder moralischen Wirkung muss eine Grundentscheidung vorausgehen: für das, was man will, oder wenigstens gegen das, was man nicht will. Die Entscheidung dafür, überhaupt irgendetwas zu wollen (zum Beispiel Utopien), ist zwar ein guter Anfang – aber sie ist auch ein sehr, sehr kleiner Schritt, und wenn ihr nichts folgt, ist sie nichts wert. (*Die Zeit* Nr. 26, 23.6.2005)

Dieses Zitat macht nicht nur Zehs Verständnis von Literatur deutlich, das Georg Bertrams Verständnis von Kunst als eines Aushandlungsgeschehens, in dem menschliche Praktiken selbstbestimmt werden, sehr nahe kommt (213), sondern beweist auch, dass Metareferenz durchaus nicht als Sinnauflösung in Ambiguität verstanden werden muss. Die Autorin lokalisiert gerade die Entstehung von Widerspruch und Entscheidungsfindung in einer solchen Aufrechterhaltung eines Zweifels oder ambigen Halbleerstelle und bekräftigt damit die Funktion metareferentieller Techniken als Hebammenkunst, in der Einführung beschrieben als Initiationsritus des Prozessualen (59) oder mit Schlegel als positiv zu bewertende Unabgeschlossenheit (29).

Abgesehen von diesem synchronen Bezug auf nicht-fiktionale Werke der Autorin, gibt es einen weiteren Bezug zu einem Vordenker von Zehs literaturtheoretischen Überlegungen, der diese diachron vernetzt und unter dem Begriff *Werkpolitik* registrieren lässt: „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich bewirken?“ fragte Friedrich Schiller auf einer Sitzung der Deutschen Gesellschaft zu Mannheim im Jahre 1784 und beantwortete diese Frage wie folgt: „Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt“ (*Schillers Werke* Band 11, 91). Die Funktion der Bühne im 18. Jahrhundert wurde zum Teil von der Funktion des Romans im 21. Jahrhundert übernommen, und so bleibt auch die begriffliche Linearität unverkennbar, die Politik und Recht mit Literatur, Literaturkritik oder Literaturwissenschaft vernetzt. Dass bei dieser Vernetzung gesellschaftliche Wirklichkeit niemals mit ihrer sprachlichen Artikulation gleichgesetzt werden kann, weil sich Realgeschichte und Begriffsgeschichte nicht in gleichen Zeitrhythmen oder Zeitfolgen vollziehen, hat schon Koselleck festgestellt: „Dazu bedarf es vielmehr theoretischer und terminologischer Vorarbeit“ (29). Die theoretischen, fiktionalen und nicht-fiktionalen Äußerungen der Autorin Zeh und ihrer abstrakten Figuren übernehmen solche Aufgaben, und Metaisierungsvorgänge, die Begriffe mit einer Indexfunktion versehen oder Inhaltsbezüge zum Mittelalter herstellen, entsprechen der terminologischen Arbeit. In *Corpus Delicti* bezieht sich der Begriff des Prozessualen also auch auf die Rolle der Literatur über die Jahrhunderte hinweg, auf ihre vertikale Achse.

Der von der Autorin gewählte Untertitel *Ein Prozess* ist, wie die Ausführungen gezeigt haben, als Metazeichen zu verstehen, das weitreichende Implikationen für die Interpretation des Textes hat und ihn innerhalb eines viel größer zu denkenden Textkorpus verortet. Ein Prozess ist, das macht die Autorin deutlich, jedoch die Unabgeschlossenheit, die einer Entscheidung vorausgeht. Im Gerichtsprozess gegen die Protagonistin des Buches, Mia Holl, führt er zu einem Urteil. Im Entwicklungsgeschehen der Protagonistin führt er zu einer Entscheidung. Der Leseprozess der literarischen Utopie soll zu kritischem Nachdenken führen, also auch, wie der altgriechische Ursprung des Verbes krínein zeigt, zu einem Unterscheiden und Trennen an einem Wendepunkt.[44]

[44] Eine ausführliche Begriffsgeschichte des Wortes *Kritik*, die auch bereits medizinische, juridische und grammatische Krisen umfasst, findet sich in den Annotationen von Kosellecks *Kritik und Krise*, 196 – 199.

Herbeigeführt wird eine solche Wendung durch das Corpus Delicti, mit dem nach westlichem Recht das Mittel bezeichnet wird, mit dem eine Straftat begangen wurde, und das häufig im Gerichtsprozess dann als Beweisstück fungiert, als Tatwaffe, mit der ein Täter der Straftat überführt werden kann. In diesem Sinn bezieht sich der Begriff *Corpus Delicti* auf einen konkreten Gegenstand aus der Objektwelt. Zehs Text verbindet jedoch unterschiedliche Prozesse miteinander, die jeweils verschiedene Corpora Delicti nahelegen:

- Im Prozess gegen Moritz Holl, Mias Bruder, fungieren die Ergebnisse der DNA-Probe als Corpus Delicti. Hier werden also Resultate eines medizinischen Testverfahrens zum Beweisstück, das allerdings von der Autorin nicht richtig dargestellt wird (s.S. 163 in dieser Arbeit).
- Im Prozess gegen Mia Holl wird Botulinum-Toxin zum Corpus Delicti.
- In diesem Prozess wird außerdem ein privates Bekenntnis, das Mia gegenüber Kramer ablegt, von diesem in einem national übertragenen Fernsehauftritt zu einer Stellungnahme, die „staatstragende Gedanken in Thesen zusammenfasst, von denen jede immer zwingend aus ihrer Vorgängerin folgt“ (CoDe 200). Hier wird die Umprägung der Textsorte zum Corpus Delicti, begünstigt durch das Zusammenfallen von privatem und öffentlichem Bereich in der Diegese, das dadurch kritisiert wird.
- Bereits im Vorwort wird der Journalist Kramer als die eigentliche Legislative im fiktiven Land erkennbar, die Gesundheit als oberstes Staatsprinzip legitimiert, indem Faktizität suggeriert wird. Weitere Textstellen belegen, dass Kramer auch die Exekutive und Judikative stark beeinflusst (CoDe 209/10, 217, 230, 257) beziehungsweise ausschaltet wie zum Beispiel die Richterin Sophie, die wegen Befangenheit strafversetzt wird, so dass die Amtsträger einer Gewaltenteilung nur noch als Marionetten („schwarz gekleidete Puppen“ 53) erscheinen, deren Befugnisse Kramer längst an sich gerissen hat. Die vierte Gewalt, die öffentlichen Medien, die eigentlich an der Gewaltenteilung keinen Anteil hat, beeinflusst durch Berichterstattung und über als öffentliche Diskussion deklarierte Meinungsmanipulation sowie nicht vorgesehenes, aber unwidersprochen bleibendes Eingreifen in die Gerichtsverhandlung (CoDe 18, 19, 263) das politische Geschehen so stark, dass die Gewaltenteilung im fiktiven Staat effektiv ausgeschaltet wurde. Die Diktatur gründet sich demnach auf medial durchgesetzte Formulierunsgewalt, und Sprache wird zu einem Corpus Delicti: „Reden ist Roden“ (240).

Sprachliche Selbstreflexivität, die über die Staatsmethode negativ kommentiert wird, weist so deutlich auf die eigene Beschaffenheit hin, dass Metareferentialität als Hauptcharakteristikum von *Corpus Delicti* bezeichnet werden kann und vielfach verwirklicht wird. Dafür sprechen weitere Beispiele:

- Heinrich Kramer, auch bekannt unter dem Namen Heinrich Institoris war außerhalb der Fiktivität von *Corpus Delicti* im 15. Jahrhundert ein Dominikanermönch und der Verfasser des Hexenhammers, *Malleus Maleficarum*. Dieser Text war ein Traktat, mit dem der historische Kramer nach einer gescheiterten Inquisition seine Gegner von der Notwendigkeit der Hexenverfolgungen überzeugen wollte. Es erschien in zahlreichen Auflagen, gab notarielle Legitimation nur vor, und bereitete wesentlich die Entwicklung der Hexenprozesse mit vor.
- Maria Holl hingegen, von der sich die Protagonistin des Buches namentlich nur durch Auslassung zweier Buchstaben unterscheidet, war eine Gastwirtin in Nördlingen im 16. Jahrhundert, die in einem solchen Hexenprozess angeklagt, aber letztlich freigesprochen wurde, weil zahlreiche Folterungen ihr kein Geständnis abringen konnten.

Durch die Namengebung der Protagonisten, durch die Bezeichnung der Gerichtsbarkeit als „schwarze Puppen“ (53, 153), durch Kramers nicht legitimierte Autorschaft der Methodengesetze und durch Mias Folterungen, die nicht zu einem Geständnis führen, wird der Untertitel *Ein Prozess* auch mit den Hexenprozessen in Zusammenhang gebracht, die ermöglicht wurden, als Aspekte des Aberglaubens in das Rechtssystem frühmoderner Staaten übernommen worden waren. Obwohl die Hexenprozesse vor allem ein Phänomen der frühen Neuzeit waren, werden sie meistens mit dem Mittelalter assoziiert, und so legen dies auch zahlreiche Bezüge auf das Mittelalter in *Corpus Delicti* nahe und skizzieren damit die juristischen oder medizinischen Fehlinterpretationen der intradiegetischen Gesellschaft als neuzeitlichen Aberglauben.

Mit der Aussage „Das Mittelalter ist keine Epoche. Mittelalter ist der Name der menschlichen Natur.“ (CoDe 235) betont, bzw. karikiert Zeh so die unrichtige Verwendung des Epochenbegriffes als implizites ikonisches Metazeichen mit Indexfunktion: Das Mittelalter bezeichnet eigentlich die Epoche in der europäischen Geschichte, die zwischen der Antike und der Neuzeit liegt. Zehs Verwendung weist aber darauf hin, dass der Begriff

häufig metonymische totum pro parte-Funktion erhält, wenn er dazu benutzt wird, ein Unglück oder eine Krisensituation mit Deutungsmustern des Magieglaubens zu erklären. Wenn das Mittelalter der Name der menschlichen Natur ist, hat demnach die Aufklärung noch nicht stattgefunden oder ist wirkungslos geblieben. Aufklärung wird im Sinn einer Befreiung aus selbstverschuldeter Unmündigkeit zur extradiegetischen Leerstelle, die es zu füllen gilt, und zwar über den Prozess der Sprachzeichen-Reflexion. Die Indexfunktion des Metazeichens *Mittelalter* stellt somit über das Infragestellen der strikten Epochentrennung auch die Unschärfe der Sprachzeichen zur Diskussion. An dieser Stelle wird Kosellecks theoretische Überlegung wiederholt, ob sich „Geschichte als permanente Gegenwart, in der die Vergangenheit und die Zukunft enthalten sind, definieren [lässt] – oder aber als die andauernde Verschränkung von Vergangenheit und Zukunft, die jede Gegenwart ständig zum Verschwinden bringt“ (22). An dieser Stelle wird auch wieder deutlich, dass die Einordnung des Werks als Science Fiction-Literatur an Grenzen stößt: Einer ungewöhnlichen Raum- und Zeitkonstruktion ist die Metaisierung noch übergeordnet. In *Corpus Delicti* ist Kramer eigentlich Journalist, und so wird die Formulierungskunst, werden Sprachgenauigkeit und begriffliche Überzeugungskraft, also das Nachdenken über die Leistungen und Manipulationsmöglichkeiten der Sprache wesentliches Thema.

Weitere Bedeutungen des Corpus Delicti-Begriffs spielen eine Rolle: Ursprünglich war in der Rechtsprechung damit der Tatbestand gemeint, also kein Gegenstand, sondern die Tatsache, dass ein Verbrechen im juristischen Sinn begangen wurde. Das Corpus Delicti bezeichnet dadurch den Tatbestand, die Person oder Sache, an der die Tat verübt wurde, die Tatwaffe und die Spuren der Tat. In dieser Mehrfachbedeutung ist es nach Winfried Nöths Definition ein „indexical metasign that directs the readers´attention not only from one point in the graphic space of the paper to another but also from one mental domain (of the author´s primary arguments) to another (the one of the author´s supplementary annotations)” (*Metareference across Media* 97). Diese Assoziationsleistung des “indexical metasigns” kann als Indikator einer Systembildung verstanden werden, der funktional getrennte Subsysteme zu korrelieren vermag. Auf diese Weise werden juristisches, medizinisches, mediales und literarisches Wissen über ihre schriftliche Form verknüpft. Der zunehmenden Differenzierung der Wissenschaften wird so eine gleichzeitig bestehende Analogie zur Seite gestellt, die eine einseitige Betonung der Differenzierung in Frage stellt und auf die Gefahr von Systemfehlern hinweist. Und auch der

Verweis auf die nicht fiktive Wirkung des fiktionalen Malleus Maleficarum-Textes gehört zu dieser Tatwaffenfunktion von Texten. Zeh integriert die sprachliche Geschichte ihrer Zeichen und Symbole auf eine Art und Weise in die fiktionale Geschichte, die eine Autorschaft spürbar werden lässt, die Anspruch in verschiedenen Gesellschaftsbereichen anmeldet und sich auch theoretisch legitimiert. In dieser Verknüpfung von repräsentativen, performativen und sich legitimierenden Funktionen, in dieser Verbindung von diachronem und synchronem Sprachgebrauch liegt bei Zeh der Authentizitätseffekt ihrer Schreibkunst, die bewusst in den Zwischenräumen von Fakt und Fiktion, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Herausstellen und Verstecken sich ereignet.

Die metareferentielle Konstituierung des Romans läßt sich an zahlreichen weiteren subversiven Anwendungen von Textbegriffen ablesen. Die Wahl des Terminus Corpus Delicti als Titel des Romans macht wiederum deutlich, dass hier ein Tatbestand aufgenommen, ein Verbrechen diagnostiziert, die Tatwaffe festgestellt und zu einem Urteil gefunden werden muss. Der Name der Autorin über diesem Titel assoziiert Autorschaft sowohl mit Täterschaft als auch mit Anwaltschaft. Titel und Autorenname verweisen damit auf die Verbindung von repräsentativer oder ästhetischer und performativer Funktion, die der Text ausstellt und einfordert, und die zu den Kennzeichen metareferentieller Kunst gehört.

An dieser Stelle sei daran erinnert, dass auch die Eignung der Detektivgeschichte für metafiktionale Funktionen, die bereits Hutcheon hervorgehoben hat, auf der Verbindung von repräsentativen und performativen Funktionen basiert, insbesondere folgende Eigenschaften dieses Genres: „the self-consciousness of the form itself, its strong conventions, and the important textual function of the hermeneutic act of reading“ (71). Gansels Diagnose, dass der Kriminalroman als Gattung erst in dem Maße entstand, „wie eine Verrechtlichung einsetzt und ein sich ausdifferenzierendes Rechtssystem Folter und Gottesurteile als Überführung von Tätern abschafft“ („Störungen im romantischen Raum und die Phantastik“ 21), weist ebenfalls auf die performative Relevanz detektivischer Fiktion hin. In *Corpus Delicti* werden die detektivischen Fähigkeiten des Lesers auf Form und Inhalt des Romans gerichtet, sie werden von den dominanten Konventionen der Ordnung und Logik in rechtlichen, in medizinischen und anderen schriftlichen Verfahren geleitet, und realisieren sich in der aktiven Partizipation des Lesers, während er den Hinweisen im Text folgt, um zu einer Auflösung der Geschichte zu gelangen. „It

is this very store of infinitely reworkable conventions that is acknowledged and exploited, 're-contextualized', by metafictionalists […]" (Hutcheon 72). Metareferentielle Rekonfiguration vollzieht sich in *Corpus Delicti* als das Rekontextualisieren gesellschaftlicher (rechtlicher, medizinischer, journalistischer, philosophischer) Normen im Medium der Sprache, auf dem Gebiet der Literatur. Sprachgenauigkeit wird zum Werkzeug der Aufklärung, ein Ausrufezeichen im Urteil – „Im Namen der Methode!" (9) – kann so die Abweichung vom Faktualen – der Urteilsverkündung „Im Namen des Volkes" – subtil anzeigen und sich als poetische und politische Utopie von der empirischen Welt unterscheiden. Normativität ist damit im Möller´schen Verständnis „Gegenwelt als Teil der Welt" (*Die Möglichkeit der Normen* 132). Zeh demonstriert das, indem sie Fiktion nicht als Gegenbegriff von Wirklichkeit erfahrbar macht, sondern „die sogenannten möglichen Welten der Fiktion [...] innerhalb von wirklichen Welten" verortet, wie es bereits Nelson Goodman, ein das kontrafaktische Denken studierender amerikanischer Philosoph, in *Weisen der Welterzeugung* beschrieben hat (129ff., zitiert in Möllers 243). Laut Möllers, der Professor für Öffentliches Recht und Rechtsphilosophie an der Humboldt-Universität zu Berlin und somit ein sachkundiger Theoretiker für die Interpretation von *Corpus Delicti* ist, bezeichnet das Recht den „Paradefall eines Diskurses, der soziale Normen explizit macht, indem er sie verbegrifflicht." Seine Aussage „eine gelungene Praxis des Rechts ist die Praxis eines gelungenen Umgangs mit Rechtsbegriffen" (beide Zitate *Die Möglichkeit der Normen* 135) entspricht Zehs in *Corpus Delicti* vorgeführtem Verständnis, dass sowohl die Begriffswahl als auch deren Interpretation die Bedeutung konstituiert und folglich beide Schritte bewusst vollzogen, bzw. kontrolliert werden müssen. Die Juristin und Schriftstellerin Zeh stellt demnach den Paradefall der Paradefälle her, indem sie eben nicht, wie ihr intradiegetischer Protagonist Kramer, Normativität gegen die Welt, wie sie ist, richtet, sondern die Afaktizität von Normen, also ihre Abweichung von den Fakten, dazu nutzt, um eine poetische Welt zu schaffen, die sich von der empirischen unterscheidet und doch in ihr liegt. Der aus dieser Konstruktion entstandene Text weist literarische Metareferentialität als ein Potential der Normenüberprüfung und -rekonstruktion aus, der intradiegetische und nicht fiktionale Welt betrifft. Weitere Beispiele aus dem Text sprechen für diese Sichtweise:

Der Text beginnt mit einem Vorwort, das sich als Zitat eines anderen Vorwortes erweist, und in sachlich überzeugender Weise physische und psychische Gesundheit als Ziel des Einzelnen sowie der Gesellschaft definiert. Wie der Leser später feststellen wird, ist es das

Vorwort zu Kramers Legitimationstext für die Methode, die das Rechtssystem des futuristischen fiktiven Staates darstellt, in der Gesundheit zum höchsten und alleinigen Ziel erhoben und über einen Überwachungsapparat, der tief in die Privatsphäre des Einzelnen eindringt, durchgesetzt wird. Das Vorwort umreißt somit die Ausgangssituation, an der Kramers Ausführungen ursprünglich ansetzten. Der Zitatnachweis am Ende des Vorwortes suggeriert hingegen, dass dieser Text bereits Kramer zugeordnet werden kann und er wird auch intradiegetisch noch einmal so zitiert werden. Das bedeutet entweder, dass Kramer selbst das Vorwort zu seinem eigenen Buch geschrieben und somit eine Beurteilung Dritter nicht stattgefunden hat. In dieser Version stellte das Vorwort eine wortgetreue Variante von Hutcheons Terminus *Narcissistic Narrative* dar. Oder es bedeutet, dass der Vorwortautor sich keine große Mühe gemacht hat, das Werk zu lesen und zu verstehen, und stattdessen freimütig aus dem Werk selbst zitiert hat, um es einzuführen, aber ohne dies kenntlich zu machen. Der Zitatnachweis fungiert außerdem als Faktizitätssignal, das die Urheberschaft des Textes dokumentieren soll. Eine zeitliche Kontextualisierung fehlt jedoch, worin eine Verletzung des Prinzips, dass „Erzählen ein Vorgang in der Zeit ist“ (Scheffel 156), besteht, und der Autor des Vorwortes sowie des Werkes ist ein fiktiver, bzw. ist extradiegetisch zu suchen. Die Autorin Zeh führt über solche graduell abgestuften Fiktionsgrade von Autorschaft die Manipulationsmöglichkeiten textueller Repräsentation vor, die vom Leser dann in die Aufschlüsselung des dargebotenen Prozesses einkalkuliert werden sollen. Die strikte Grenze zwischen Welt des Autors und Welt seiner Figuren wird dadurch ebenfalls aufgeweicht, und kann wiederum als implizite Metalepse verstanden werden (siehe Einführung, S. 41). Der Vorgang der Verschriftlichung wird gegenüber dem von Möllers benannten Paradefall des Rechtes noch als vorzeitig, oder grundlegender ausgewiesen. Zehs Mediumsreferenzen erinnern daran, dass die Entstehung der Schriftsprache einen Qualitätssprung im Hinblick auf die Situationsentbundenheit und Komplexität von Äußerungen darstellte, die auch missbraucht werden können und deshalb kontrolliert werden sollten.

Auf das Vorwort im Buch folgt das Urteil, das entgegen deutscher Rechtsprechung nicht „im Namen des Volkes“, sondern „Im Namen der Methode!“ verkündet wird. Darin wird die Angeklagte, die Biologin Mia Holl, wegen methodenfeindlicher Umtriebe, Gefährdung des Staatsfriedens, Umgang mit toxischen Substanzen und vorsätzlicher Verweigerung obligatorischer Untersuchungen zum Einfrieren auf unbestimmte Zeit verurteilt. Das Einfrieren

ist eine Notlösung im Methodenstaat, da Todesurteile der staatlich verordneten Gesundheitsmaxime widersprechen würden. Ein Einfrieren auf unbestimmte Zeit suggeriert einerseits wieder die Prozesshaftigkeit des Geschehens, in dem es eine endgültige Entscheidung zwischen Leben und Tod zu verzögern vorgibt. Da der Zeitrahmen unbestimmt bleibt, kann daraus allerdings kein Rechtsanspruch abgeleitet werden. Dies ist ein wichtiger Unterschied zu bestehenden Rechtssystemen der westlichen Welt und kann wiederum als Indiz gewertet werden, dass Zeh in Ambiguität kein Ziel, sondern die einer Entscheidung vorauszugehende notwendige Zeit des Zweifelns und Nach-Denkens sieht. Dieses Urteil schließt denn auch mit den Worten „Aus den folgenden Gründen...“, so dass der folgende Text, also fast der gesamte Roman, als eine das Urteil betreffende Ursachenforschung zu verstehen ist. Er ist Fiktion als Erprobungsvorgang oder –prozess eines verantwortungsbewussten Umgangs mit Sprache. Auf den letzten Seiten wird das Urteil jedoch aufgehoben und der Vorgang des Einfrierens unterbrochen, „auf Antrag der Verteidigung und nach Wunsch von höchster Stelle“ (263). Zu diesem Zeitpunkt weiß der Leser bereits, dass diese höchste Instanz längst Kramer geworden ist, dass also ein Journalist, mit allen Wassern der Propaganda gewaschen, die Rechte im Staat formuliert. Mias Begnadigung, an die ein Resozialisierungsprogramm in den fiktiven Staat gebunden ist, entspricht nach Kramers Auslegung dem Ende persönlicher Freiheit. Die Verurteilung ist aufgrund einer journalistischen Auslegung erfolgt, die starke Propagandazüge trägt; eine journalistische Darlegung hat das Justizverfahren beeinflusst. Das Vorwort präsentiert sich als wissenschaftliche Abhandlung, mindestens als neutrale Darstellung eines Journalisten, stellt aber in Wirklichkeit eher ein Traktat dar. Das nachfolgende Urteil ist nicht, wie die professionsspezifische Abfassung nahelegen möchte, ein um Neutralität bemühtes juristisches Dokument, sondern ein von einem journalistischen Ideologen manipuliertes fiktives Dokument, das gegen Ende des Buches, wie der Leser annehmen kann wiederum durch die Einflußnahme des Journalisten, revidiert, bzw. abgeändert wird. Über das selbstreflexive Spiel mit Textgattungen und sprachlichen Begriffen problematisiert Zeh so den Wahrheitsgehalt intra- und extradiegetischer Sachverhalte. Der Leser muss dabei Aussage und Eindruck immer miteinander vergleichen, um sprachliche Täuschungen demaskieren, und zum Beispiel ein Vorwort zu einem wissenschaftlichen Sachbuch von einem Traktat unterscheiden zu können. Wenn Kramer Mia, der rational argumentierenden Biologin, sagt, „Sie haben gesprochen wie eine Dichterin. Ich darf Sie doch zitieren?“ (125), und aus ihrer Äußerung einen flammenden Aufruf zum

Methodenschutz macht, der vor Terroristen warnen soll, die aufgrund ihrer Tarnung in alltäglichen Lebens- und Arbeitswelten schwer zu erfassen seien, und den er dann als sogenannten Kommentar in der Methodenzeitung *Der Gesunde Menschenverstand* veröffentlicht, dann, so mag die Autorin hoffen, sollte doch jeder Leser im Journalisten Kramer einen solchen Terroristen, und das Tatwaffenpotential schriftlicher Darstellung erkannt haben. Zeh fordert somit vor allem Begriffsgenauigkeit ein: Metazeichen wie *Kommentar* oder *Vorwort* sollen in ihren Anwendungen hinterfragt und der Bildung von Kohyponymen, also von inkompatiblen Verständnissen ein- und desselben Begriffes, soll vorgebeugt werden. Mit Kramers Kommentar schafft die Autorin beispielsweise sowohl einen intrakompositionalen Verweis, der als narzisstische Variante metareferentieller Intertextualität fungiert, sowie ein kritisches Bewusstsein auf Seiten des Lesers, oder zumindest das Potential dafür, der darin die Abschaffung pluraler Sichtweisen und die Durchsetzung bedeutungsgenerierender Macht erkennt. Untertitel, Parallelen zwischen fiktiver und realer Welt und außerhalb des fiktionalen Textes liegende Äußerungen der Autorin sorgen dafür, dass die intradiegetisch erzeugte Reflexion des Lesers auch auf extradiegetische Vorgänge überspringt, von der Wortebene auf die Textgattungsebene, von Fachbegriffen auf normative Differenzierungsverfahren, und vom Lesen zur Sprachhandlung.

6.2.3 Schriftsprache als Normierungsprozess: Das Explizitwerden der Metareferentialität in der METHODE

Metazeichen initiieren so über Mehrfachreferenzen, die wiederum das Mediumsbewusstsein betonen, das metareferentielle Potential des Textes. Dem Vorgang der Verschriftlichung – Kramer konvertiert wiederholt mündliche Aussagen Mias in schriftliche Texte mit unterschiedlichen Funktionen; Mia konvertiert mündliche Aussagen von Moritz, wie von ihr selbst erinnert, in Notizen, um sich ihrer zu vergewissern – kommt auf diese Weise eine Gelenkfunktion zu, die zwischen einer realen Welt, dem Hervorbringen einer fiktiven Welt, das außerhalb jener liegt, und dem Geschehen innerhalb der fiktiven Welt vermittelt. An diesem metareferentiellen Gelenkpunkt hinterfragt Zeh stark formalisierte Gesellschaftsbereiche wie das Recht oder die Medizin, deren Normung sich immer sprachlich niederschlägt, und warnt vor zu

einseitigen Auslegungen, bzw. vor Betrugsversuchen, die bereits Genette in *Palimpseste* beschrieben hat:

> Auto- oder allographe[r] Signale, die den Text mit einer (variablen) Umgebung ausstatten und manchmal mit einem offiziellen oder offiziösen Kommentar versehen, dem sich auch der puristischste und äußeren Informationen gegenüber skeptischste Leser nicht so leicht entziehen kann, wie er möchte und es zu tun behauptet. (11/12)

Dadurch werden sowohl Fiktionsprozesse in Naturwissenschaft, Recht und Medien deutlich wie auch Faktualitätsverläufe in der literarischen Fiktion. Durch komplexe Vertextung kann aber auch das Gegenteil erreicht werden, wie zum Beispiel im ersten eigentlichen Buchkapitel *Mitten am Tag, in der Mitte des Jahrhunderts* die Hervorhebung der Fiktionssignale der literarischen Utopie, die Wolken Bäuche zuschreibt und der Zivilisation einen schlechten Atem, den See als Auge vorstellt, das von Schilfbewuchs bewimpert wird oder Solarzellen als erstarrten Ozean beschreibt (CoDe 11/12). Menschliche Eigenschaften sind zu Worthülsen für nicht-menschliche Natur verkommen, die ihrerseits zur Beschreibung von Technik dient, und somit einen Zustand fortgeschrittener Verleblosung skizziert. Die fiktive Welt ist aber nicht nur stark technologisiert und automatisiert, sie wird auch über ihre am stärksten normierten Bereiche vorgestellt. Diese Normierungen gipfeln alle in der Vertextung – Rechte werden formuliert, Krankheiten werden definiert, Recht und Medizin werden quervertextet, zum Beispiel in „Die METHODE als Immunsystem des Landes“ (201), so dass die Textualität selbst zur Übernorm avanciert. Auf der Ebene des Erzählens wird so auch ein textueller Code für den Inhalt geschaffen, und damit die für Metareferenz typische Verdoppelungsstruktur der Erzählkommunikation. Zahlreiche weitere Beispiele könnten für diese Vernetzungen angeführt werden. In metareferentieller Hinsicht sollen noch die sogenannten Wächterhäuser erwähnt werden, die über einen Bruch in der Erzählebene vorgestellt werden:

> „Das ist ein Wächterhaus“, sagt Lizzie. „Sie brauchen hier drin keinen Mundschutz.“
> „Wie dumm von mir.“ Kramer löst das Band hinter dem Kopf. „Da war doch die Plakette am Eingang.“
> Den Mundschutz schiebt er in die Jackentasche. Während des anschließenden Schweigens wäre genug Zeit, ein Referat über die Wächterhäuser zu halten. (22)

Im Anschluss an den letzten Satz, in dem sich ein extradiegetischer Erzähler zu Wort meldet, der einen Kommentar abliefert, folgt dann ein solches Referat. Der Modus des Konjunktivs im Kommentar zeugt von der Möglichkeit eines solchen Eingriffes – die Zeit könnte auch anders genutzt werden, oder überhaupt nicht im Dialog angelegt sein – und macht so die Gestaltungskompetenzen und –möglichkeiten der Autorin explizit. Im Erzählebenen-Sprung wird die Methode der Autorin sichtbar, die die fiktive Welt metareferentiell kommentieren oder referieren kann. Im Folgenden wird dann genau dieser Weg eingeschlagen, der Text folgt sozusagen der vorgeschlagenen Möglichkeit, oder exemplifiziert seine eigene Norm, wie Möllers es ausgedrückt hat: „Normen sind Möglichkeiten, die – unterschiedlich spezifiziert – durch einen Realisierungsmarker bezeichnet und bewertet werden“ (403).

> In Wohnkomplexen, deren Hausgemeinschaft sich durch besondere Zuverlässigkeit auszeichnet, können Aufgaben der hygienischen Prophylaxe von den Bewohnern in Eigenregie übernommen werden. Regelmäßige Messungen der Luftwerte gehören ebenso dazu wie Müll- und Abwasserkontrolle und die Desinfizierung aller öffentlich zugänglichen Bereiche. Ein Haus, in dem diese Form der Selbstverwaltung funktioniert, wird mit einer Plakette ausgezeichnet und erhält Rabatte auf Strom und Wasser. Die Wächterhaus-Initiative feiert auf allen Ebenen die größten Erfolge. [...] Wer auch immer in grauer Vergangenheit behauptet hat, das Volk sei zu faul oder zu dumm für eine basisdemokratische Mitwirkung am öffentlichen Leben – er hatte nicht recht. In Wächterhäusern beweisen die Leute, dass sie sehr wohl in der Lage sind, zum allgemeinen Nutzen zusammenzuarbeiten. (22/23)

Die metareferentielle Vernetzung der gesellschaftlichen Bereiche in der Sprache soll durch die Gegenüberstellung mit einem Zitat aus Heideggers Schrift *Über den Humanismus* deutlich gemacht werden, der eine 1947 überarbeitete Fassung eines Briefes an den Philosophen Jean Beaufret ist, den Heidegger 1946 verfasst hatte:

> Die Sprache ist das Haus des Seins. In ihrer Behausung wohnt der Mensch. Die Denkenden und Dichtenden sind die Wächter dieser Behausung. Ihr Wachen ist das Vollbringen der Offenbarkeit des Seins, insofern sie diese durch ihr Sagen zur Sprache bringen und in der Sprache aufbewahren. (5)

Die von Heidegger geforderte Überwachung sprachlicher Gestaltung, bzw. Deformierung des Seins, die er, Elitebewusstsein nicht scheuend, den Denkenden und Dichtenden zuschreibt, im eigenen Leben zeitweise jedoch vernachlässigt hat, scheint Zeh verantwortungsbewusst mit ihren Lesern teilen zu wollen. Dazu braucht sie die Gesundheitsdiktatur nicht zu erdichten, sondern muss nur bereits bestehende Zustände verdichten. Innerhalb weniger Sätze (CoDe 7/8) gelingt es ihr von einer vernünftigen Definition – „Gesundheit ist nichts Starres, sondern ein dynamisches Verhältnis des Menschen zu sich selbst." – über eine Verzerrung – „Gesundheit ist nicht Durchschnitt, sondern gesteigerte Norm und individuelle Höchstleistung." – zu einem Prinzip staatlicher Legitimation – „Ein Mensch, der nicht nach Gesundheit strebt, wird nicht krank, sondern ist es schon." – zu gelangen, das das Verhältnis des Menschen zu sich selbst als irrelevant abgeschafft hat. Die Deformierung des Seins geschieht begrifflich metareferentiell durch die METHODE, deren durchgängige Großschreibung im Text als Explizitwerden der Metareferenz aufgefasst werden kann. Recht, Medizin, Medien, Philosophie – die Pluralität der Gesellschaftsbereiche ist in ihr zusammengeschmolzen, bzw. der Normung, die sich in ihr majuskelisiert und Unfehlbarkeit proklamiert, untergeordnet worden. Zehs Text kann als Anti-Methode zu dieser fiktiven METHODE verstanden werden, oder, wie Smith-Prei in Bezug auf Marcuse diagnostizierte, als „negativity as a category of critical thought [...] not identical with negation or opposition (the mere flipside of that which is presented) but […] instead understood as contradiction" (112). Die Auslassungspunkte, die am Ende des Urteils stehen – „Aus den folgenden Gründen ..." (10) –, deuten an, dass die vorgestellte Kausalität noch nicht zu Ende gedacht wurde, dass das Urteil lediglich „IM NAMEN DER METHODE!" erfolgt ist und mit einer Gegendarstellung zu rechnen ist, die Pluralität wieder einfordert, indem sie ihre Unterdrückung zeigt. Metareferentielle Multiperspektivität wird demnach durch die Gegendarstellung vollzogen, die unzuverlässiges Erzählen nachweist und der narzisstischen Intertextualität der Methodentexte, die Übereinstimmung von allgemeinem und persönlichem Wohl als normal definieren, über die Einzelperspektive der Mia Holl widerspricht. Im Folgenden sollen für diese Verfahren Beispiele genannt werden.

6.2.3.1 Die Aspektarmut unzuverlässigen Erzählens

Einerseits wird die Fehlbarkeit der Methode an der falschen Verurteilung von Moritz Holl sichtbar, der aufgrund einer DNA-Probe des Mordes an Sybille „überführt“ worden war. Wie Mia Holls Verteidiger Rosentreter später nachweisen kann, hat Moritz aufgrund einer Knochenmarksspende im Kindesalter, mit der seine Leukämie behandelt wurde, das genetische Profil seines Spenders angenommen, und muss im weiteren Verlauf der Untersuchungen freigesprochen werden[45]. Rosentreter wiederum ist alles andere als ein unfehlbarer Anwalt: Er schadet Mia zunächst mit seiner Verteidigungsstrategie, so dass Moritz´ Unschuld erst in einem längeren Prozess, und nachdem er sich bereits das Leben genommen hat, ermittelt werden kann. Erst die Auffächerung der Argumente im dialektischen Spiel zwischen Methodenanhängern und Methodenkritikern, also ihre Multiperspektivität, stellt die Anwendbarkeit oder ethische Grundlage medizinischer und rechtlicher Gutachten her, während die Anwendung der METHODE über die Unterdrückung und Ausschaltung dieser Pluralität fehlerhaft wird. Diese Unterdrückung der Pluralität wird sowohl auf der Ebene des Erzählten wie auch des Erzählens über die nur vortäuschte Pluralität der Textsorten im Methodenstaat erkennbar: Während unterschiedliche Textsorten in Kramers Anwendung alle das Ziel der Stabilisierung der einen Methode verfolgen, die Staatsdoktrin ist, beharrt Mia auf ihren unterschiedlichen Funktionen. Sie beharrt auf einer Gegendarstellung, die alles richtigstellen soll, und nicht von Kramer als Proklamation bezeichnet werden darf (CoDe 229). Sie wirft Kramer vor, ein privates Bekenntnis veröffentlicht zu haben (204). Sie unterscheidet zwischen Hetzschrift und Anklageschrift (141) sowie zwischen Idee und Wirklichkeit, wenn sie zu der idealen Geliebten spricht, die nur in ihrem Bewusstsein existiert: „Ich war nicht mit dir, sondern mit deiner Erscheinung befreundet. [...] Das ist Sprachgenauigkeit. Du musst mir verzeihen, dass ich dich nicht so wie Moritz lieben konnte. Es ist mir immer schwergefallen, an deine Existenz zu glauben“ (189). Auf diese Weise werden Unterschiede zwischen Gedanken, mündlichen und schriftlichen Äußerungen eingefordert.

Darüber hinaus wird die Unrechtmäßigkeit der Methode durch den Botulinum-Betrug aufgedeckt: Kramer hatte in die Nahrungsmitteltuben, die er Mia brachte, Botulinumtoxin

[45] Leider hat sich in der Argumentation auch bei der Autorin ein Fehler eingeschlichen (*CoDe* 167, s.S. 163 in dieser Arbeit), weil sich nur die DNA des Empfängerblutes durch die Knochenmarkstransplantation verändert hat, nicht die DNA aller Zellen.

eingebracht, dessen Fund er dann Mia als Methodengegnerin zur Last warf. Ihr Anwalt versucht daraufhin Mias Bewusstseinslage einzuschätzen:

> Vielleicht beurteilt sie ihr eigenes Schicksal, wie es ihrer Persönlichkeit entspricht: nüchtern, präzise, ohne jede Sentimentalität. Dann weiß sie mittlerweile, dass es nicht mehr um Anfechtungen geht, um Prozessstrategien oder Petitionen zum Methodenrat. Es geht nicht einmal um Botulinum-Funde, sondern um die Tatsache, dass die Datenspur eines Menschen Millionen von Einzelinformationen enthält, aus denen sich jedes beliebige Mosaik zusammensetzen lässt. (225/226)

Hier wird deutlich, dass die Datenspur eines Menschen, sein textueller Abdruck an sich nicht sinnfähig ist, sondern es erst durch Interpretation wird, also durch das kognitive Handeln des Einzelnen, und dass diese Interpretation auch Quelle des Missbrauchs sein kann. Moritz´ genetischer Abdruck ist nicht falsch, er wird nur falsch interpretiert. Botulinumtoxin wird nachgewiesen, nur wie es in Mias Wohnung gekommen ist, wird falsch angegeben: Mias Fingerabdrücke auf der verunreinigten Lebensmitteltube sollen sie als Quelle des Toxins ausweisen. Dass sie die Tube in Händen hielt, heißt aber nicht, dass sie das Toxin eingebracht hat. Der Anwalt Rosentreter liest Mia diese neuen Erkenntnisse im Fall Holl erst aus der Zeitung vor, sagt dann aber: „Vielleicht erzähl ich´s dir lieber selbst“ (CoDe 223). Das METHODEn-Mosaik fungiert so als Beispiel für Datenmissbrauch, da es nicht dem Anspruch einer verantwortungsbewussten, reflektierten Interpretation entspricht: In Kramers Auslegung wurden Informationen so zusammengesetzt, dass sie dem Einzelnen schaden, und Pluralität nur vorgetäuscht wird. Die Großschreibung der METHODE zeigt ihre Einseitigkeit und ihren hegemonialen Anspruch an. Sie ist das Ergebnis des Kramer´schen Normierungsprozesses. Eine journalistische Methode wird hier als Negativbeispiel des Verschriftlichungprozesses genutzt. Ihre Explizität lädt dazu ein, nachzufragen, welche alternativen Methoden durch sie unterdrückt wurden und verweist so auf die Methode der Autorin, auf die zu entwickelnde des Lesers. Sie besteht darin, Sprache korrekt zu verwenden und zu interpretieren, also in einem Doppelauftrag. Auch Rosentreter verweist auf Methodenpluralität mit seinem „vielleicht“, das an mehreren Stellen im Text eine positive Möglichkeit signalisiert: Wenn Mia nüchtern denkt, dann weiß sie mittlerweile, dass die Datenspur eine Art Legosatz ist, aus dem verschiedene Strukturen gebaut

werden können. Wenn Rosentreter Mia etwas selbst erzählt, hält er es für richtiger als den Zeitungsbericht in gleicher Sache. Hier wird die Entscheidungsforderung der Autorin leserlich, die ihren Text so konstruiert, dass der Leser nur über aktive Stellungnahme, Entscheidung und Rekonstruktion des Mosaiks der vorgestellten Welt Sinn verleihen kann, und dass dieser Prozess des Nachdenkens, Entscheidens, Kontextualisierens und Rekonstruierens nicht widerspruchslos anderen überlassen werden sollte. In diesem Sinn bezeichnet Mia das, *was alle denken*, als Corpus Delicti (218, Kursivdruck durch die Autorin). Das Explizitwerden der METHODE ordnet sich die anderen Metazeichen unter[46], überschreitet die Erzählebenen, und bezieht sich auf Fakten und Fiktionen, und damit auch auf die Welt des Lesers. Zehs metareferentielle Methode entspricht damit in expliziter Weise Bertrams Auffassung, dass Kunst eine Neuaushandlung und damit Selbstbestimmung von Praktiken anstößt, die weit über in engerem Sinn sprachliche oder begriffliche Praktiken hinaus geht. Sie deutet an, dass wir uns in der Kunst an Gegenständen abarbeiten, aber dies nicht um der Gegenstände, sondern um unserer selbst willen. Um dies zu gewährleisten, „bedürfen Rezipierende einer Artikulation der Idee dieser Herausforderung: den Begriff der Kunst. Zu der offenen Praxis, an die die Herausforderung gebunden ist, gehört untrennbar die Reflexion darauf, was Kunst ist und wie sie funktioniert, also auch das philosophische Nachdenken über Kunst“ (219). Metareferentielle Kunst verstärkt dieses Nachdenken über den Kunstbegriff, im Fall von *Corpus Delicti* über den Textbegriff in seinen vielfältigen Erscheinungsformen, der wiederholt explizit gemacht wird. In Zehs Anwendung „ist die Praxisform der Kunst auf einen besonderen Beitrag zur menschlichen Praxis als einer Praxis der Freiheit hin ausgerichtet“ (218). Zehs *Corpus Delicti – Ein Prozess* entspricht Bertrams Begriff der Kunst als eines Aushandlungsgeschehens, das „nicht nur mit interpretativen, sondern auch mit normativ-evaluativen Praktiken verbunden“ ist (217/8). Der Text erzählt etwas, und reflektiert dabei gleichzeitig sein eigenes poetologisches Prinzip sowie die Normierungsprozesse nicht-fiktionaler Schriftsprachen, die allesamt nicht frei von Unzuverlässigkeiten sind. So wird Metareferentialität zum Kontroll- und Korrekturinstrument.

6.2.3.2 Narzisstische und vergleichende Formen der Intertextualität

[46] Dieser Vorgang wird wiederum in der Titelwahl der englischsprachigen Ausgabe *The Method* explizit.

Auch in Bezug auf Intertextualität stellt die METHODE eine Unterdrückung der Pluralität dar. Wie bereits erwähnt, ist das Vorwort zu Kramers Buch, das die Beurteilung durch einen anderen Verfasser darstellen sollte, ganz oder zu großen Teilen Originalton Kramer. Ein solcher Missbrauch des Zitats, der in direktem Widerspruch zum gängigen Verständnis von Intertextualität steht, lässt sich auch an anderen Stellen nachweisen:

Im Gerichtsverfahren gegen Mia Holl wird Würmer, ein Journalist, der im Methodenstaat die Sendung WAS ALLE DENKEN moderieren soll, aber ebenfalls von Kramer ausgeschaltet wurde, als Kronzeuge aufgerufen, neuerdings unter dem Namen *Niemand*[47] (CoDe 216-219). Der vorsitzende Richter Hutschneider diktiert nur die Falschaussagen Würmers in sein Diktiergerät, die Mia schwer belasten. Die Schwäche des Methodenstaates wird in der Aufrufung eines Kronzeugens deutlich, der anstelle von Zeugen der Verteidigung, die in der Regel den Angeklagten entlasten, in der intradiegetischen Verhandlung aber nicht zugelassen wurden, als Sprachrohr der Anklage dient und Pluralität in der Bestandsaufnahme auslöscht. Die Kronzeugenregelung ist schon in der realen Welt problematisch, weil sie in dem Fall, dass die Aussage zur Verurteilung des Angeklagten führt, für diesen Strafmilderung, bzw. Strafaufhebung vorsieht, und dadurch der Bestechlichkeit Vorschub geleistet wird. Auch in *Corpus Delicti* steht die Kronzeugenaussage in einem ironisch engen Verhältnis zum Anklagetext und suggeriert Unabhängigkeit mehr, als dass sie sie einlösen könnte. Sie ermöglicht es Kramer, vor Gericht nicht selbst falsch aussagen zu müssen. Er macht sich allerdings strafbar, indem er Würmer zur Falschaussage zwingt. Der Richter Hutschneider leistet ebenfalls keine unabhängige Stellungnahme, sondern hat schon vor Anhörung des Zeugen „beschlossen, in einer derart heiklen Sache auf den Rat von Leuten zu vertrauen, die dafür ausgebildet worden sind“ (215). Ausgebildet werden wird damit als passiver Vorgang in einen starken Gegensatz zu eigenem Nachdenken gerückt, das Mia praktiziert.

Die Analogien zu realen Strafprozessvorgängen und –begrifflichkeiten problematisieren zudem eine strikte Unterscheidung von intra- und intertextuellen Verweisen: In deutschen Strafprozessen sieht man seit der sogenannten Kronzeugenregelung von der Verwendung des Begriffes Kronzeuge ab, und spricht vorzugsweise von vorbelasteten Zeugen. Die

[47] In einer früheren Verhandlung (CoDe 156) hatte Mia ausgesagt, dass sie sich mit *niemandem* getroffen habe. Unter der Großschreibungs- und Ummünzungstendenz der METHODE ist daraus der vermeintliche Methodengegner *Niemand* geworden.

Kronzeugenregelung wurde während der letzten Jahrzehnte mehrfach wiedereingeführt, als Ausnahmeregelung der Terrorismusbekämpfung, und mehrfach wieder ausgesetzt. Im Jahre 2009, dem Erscheinungsjahr von *Corpus Delicti*, trat eine neue Kronzeugenregelung in Kraft, die, im Gegensatz zur intradiegetischen Strafregelung, jedoch Kronzeugenwissen nur berücksichtigen darf, wenn es freiwillig und vor der Eröffnung des Hauptverfahrens offeriert wurde. Zeh entwickelt fiktionale Details hier über einen umstrittenen Punkt deutscher Rechtsgeschichte und rückt auf diese Weise intradiegetische und außerfiktionale Realität nahe aneinander: Der Tatbestand der Kronzeugenaufrufung stellt hohe Glaubwürdigkeit her. Die Fiktionalität der Dystopie wird dadurch markiert, dass die Aussage des Kronzeugen erzwungen wurde. Die Nähe von Fakt und Fiktion muss ein kritischer Leser hinterfragen. In dieser Anwendung gewinnt Intertextualität einerseits als ein Vergleichen von realen und fiktionalen Texten an Gewicht, nämlich der extrakompositionalen Kronzeugenregelung in der Bundesrepublik Deutschland und der intrakompositionalen im fiktiven Methodenstaat. Andererseits wird Intertextualität als Hinterfragung des hohen Überlappungsgrades von als distinkt ausgewiesenen fiktionalen Texten relevant, im vorliegenden Fall von Anklageschrift und Kronzeugenaussage.

Der Untertitel von *Corpus Delicti* unterscheidet sich außerdem nur durch die Verwendung des unbestimmten Artikels vom gleichnamigen Romanfragment Franz Kafkas, das posthum unter dem Titel *Der Prozess* veröffentlicht wurde und als Beispiel für eine weitere extrakompositionale intertextuale Verknüpfung genannt werden soll. Das Verhältnis von bestimmtem zu unbestimmtem Artikel hat Weinrich mit 1:7 angegeben. Das seltenere Vorkommen hat die Aufgabe zu erfüllen, die Aufmerksamkeit des Lesers für die zu erwartende Nachinformation zu wecken (*Textgrammatik* 410). In Titeln ist der Gebrauch des unbestimmten Artikels allerdings noch weitaus ungewöhnlicher. Laut Weinrich soll er hier „dem potentiellen Leser (und Käufer des Buches!) eine im kollektiven Gedächtnis bestehende Vorinformation [...] suggerieren, die diesem in seinem individuellen Gedächtnis zwar noch fehlt, die er sich aber (nachträglich) verschaffen kann, wenn er den Text liest“ (412). Der Kafka-Bezug kann als eine unter mehreren solchen Nachinformationen verstanden werden, die sich während der Lektüre realisieren lassen. Eine andere Nachinformation wird darin bestehen, unter welcher Art von Prozessen der vorliegende eine Variante ist. Untersucht man die beiden Texte im Hinblick auf ihre Gemeinsamkeiten, könnte man die Suche nach individueller Freiheit in der stark normierten

und institutionalisierten Gesellschaft nennen, die im Verhältnis einer synchronen Beschaffenheit zu einer diachronen Entwicklung vorgeführt wird. Die Unterschiede zwischen den beiden Texten verweisen dann auf einen Bewegungsvorgang, der nicht mit einer linearen Entwicklung gleichgesetzt werden kann: Einerseits wird durch eine genauere zeitliche Situierung des Inhalts *Corpus Delicti* gegenüber Kafkas Text konkretisiert; andererseits verweist ein Verständnis von „ein" als Zahlwort im Untertitel darauf, dass es sich lediglich um einen bestimmten Vorgang innerhalb eines komplexeren Geschehens handeln dürfte. Das Prozessuale ist außerdem im Untertitel verortet, während der Fokus bei Zeh auf der Tatwaffe zu liegen scheint, die der Titel nennt. Dadurch wird die Handlungsmöglichkeit des Individuums innerhalb des Prozessgeschehens betont, die aber gleichzeitig als eine Variante desselben erscheint. Zehs Konkretisierungen – zeitlich, instrumentell – entsprechen jedoch nicht einfach einem Verengungsvorgang, da die Tat wiederum als genuine Bewegungsquelle des ganzen Prozesses aufgefasst werden, die Konkretisierung dem Impuls entsprechen könnte. Da sich die Relation von Titel und Untertitel bei Zeh nicht eindeutig auflösen lässt, ist zu vermuten, dass gerade dieses Verhältnis Thema des Buches werden könnte. So verstanden liegt die Handlungsmöglichkeit des Einzelnen als Quelle der Bewegung in der Perspektivierung, die der Autor vorgenommen hat. Zeh verweist dabei konkreter auf die Normierungen und Institutionalisierungen, die über die Schriftsprache vorgenommen werden, während Kafka seine Fragestellungen stärker an Fragen der gesetzmäßigen Rechtlichkeit orientiert. Dies lässt sich zum Beispiel daran ablesen, dass in *Corpus Delicti* das Urteil in Schriftform vorliegt – wiederum auf den Titel verweisend –, bei Kafka hingegen nicht. Im Spannungsverhältnis zwischen Literatur und Recht konzentriert sich Zeh damit mehr auf den literarischen Spielraum, und allgemeiner auf die Artikulationsmöglichkeiten, die sowohl Recht als auch Literatur innewohnen. Das Prozessuale entspricht in beiden Werken einem Schwellenbereich, einem *liminal space*, der bei Kafka mehr zwischen öffentlichen und privaten Instanzen verortet wird, bei Zeh als Artikulationsmöglichkeit akzentuiert wird.

Die Konkretisierung des Inhalts lässt sich auch in der Verlagerung der Perspektive von einer männlichen Hauptfigur zu einer weiblichen Hauptfigur festmachen, die sich in der Veränderung eines abstrakten, abgekürzten Namens – „K." – zu einem weiblichen Vornamen – „Mia" – niederschlägt, der sich als Personifizierung lesen lässt: Die italienische Verwendung als weibliches singulares Possessivpronomen – „la mia persona" – sowie die bayerische

Verwendung als plurales Personalpronomen – „mia san mia“ – sind Beispiele für eine solche Konkretisierungsbewegung. Diese Lesart verdeutlicht die Ambiguität des unbestimmten Artikels im Untertitel – Ist er Zahlwort oder unbestimmter Artikel? –, die nur durch die Betonung im mündlichen Sprachgebrauch zu klären wäre. Somit deutet der Untertitel bei Zeh auch an, dass Verschriftlichung nicht notwendigerweise mit einem Präzisierungsprozess gleichgesetzt werden darf. Gegenüber Kafkas Romanfragment kann Zehs Text einerseits als Rücklauf zu einem Zustand höherer Ambiguität verstanden werden – vom Rhema zum Thema, anaphorisch –, andererseits als Konkretisierung im Sinne eines einzigen unter mehreren möglichen Prozessen. In der Ambiguität zwischen Zahlwort und unbestimmtem Artikel spiegelt sich somit die Doppelfunktion des metareferentiellen Textes zwischen ästhetischer Immersion und rationaler Distanzierung.

Ein weiterer Unterschied zwischen den Texten von Kafka und Zeh verdeutlicht Zehs Schwerpunkt auf artikulatorischen Funktionen: In Kafkas Roman unterwirft sich K. dem Prozess und gibt sich auf; Mia leistet bis zur Begnadigung Widerstand. K. wird getötet, bei Zeh wird Mia begnadigt. Während eine Begnadigung im wörtlichen Sinn nicht stattfindet, da sie nicht dem Willen der Angeklagten entspricht, wird die Reflexionswirkung des Textes dadurch verlängert. Und während beide Texte das alltägliche Verständnis von Vorgängen wie Verhaftung, Gericht, Schuld und Strafe in Frage stellen, fragt *Corpus Delicti* auch explizit nach der Rolle der Sprache in gesellschaftlichen Normierungsprozessen, die ihre Bedeutungen, z.B. der Wörter Begnadigung oder Tötung aus sehr groben Dichotomien bezieht – Schuld oder Unschuld, Tod oder Leben.

Die Ausführungen haben gezeigt, dass Intertextualität in ihrer narzisstischen Variante – Kramers vorgespiegelter Intertextualität – auch missbraucht werden kann, dass also das literaturwissenschaftliche Konzept nicht als die Normierung einer Wahrheit aufgefasst werden sollte. Und die der Idee von Intertextualität entsprechenden Formen – Rekurrenz auf einen extrakompositionalen Text – machen eine strikte Trennung von Fakt und Fiktion fragwürdig: Rekurrenzen auf faktuale Texte bezeugen sowohl die Wirklichkeitsrelevanz des fiktionalen Textes als auch die versteckte Fiktivität von Sachtexten. Rekurrenzen auf extrakompositionale Fiktionen wie der Kafka-Bezug stellen Vergleiche her, die eine skalierte Einordnung ermöglichen: So wie ein einzelner Ton noch keine Musik macht, erlaubt auch erst der Vergleich

mehrerer literarischer Texte Aussagen über die Funktionen von Literatur, in diesem Fall Aussagen über die Funktionen metareferentieller Literatur. Dabei wird deutlich, dass Intertextualität – ähnlich wie explizite oder implizite Metareferenz und Monologizität oder Dialogizität – ein Phänomen darstellt, dass alle Texte auszeichnet, nur eben in sehr unterschiedlicher Weise. Kein Text ist ohne Bezüge zu anderen Texten, zur Sprache denkbar. Der metareferentielle Text lädt jedoch zur Reflexion des Konzepts der Intertextualität an, indem er verschiedene Formen vorführt und thematisiert.

6.2.3.3 Multiperspektivität auf Figurenebene

Multiperspektivität auf Figurenebene wird in *Corpus Delicti* in einer stark metareferentiell geprägten Variante realisiert. Für den Fortgang der Handlung sind nur wenige Protagonisten erforderlich. Zwischen den beiden Hauptfiguren, Mia und Kramer, entwickelt sich zusehends eine Oppositionsstruktur, durch die sich Mia aus der Methodengesellschaft entfernt, während Kramer sich kontinuierlich mit ihr identifiziert. Metaisierung wird in diesem Erzählprozess dadurch hervorgebracht, dass die Erzählung als (Gerichts-)Prozess die Situation des Erzählens und Zuhörens spiegelt, und dabei Mias Identität, bzw. Schuldfrage fragmentarisch und über unterschiedliche Erzählformen aus den Beurteilungen anderer sowie aus Mias eigenen Aussagen zusammengesetzt wird. Der Leser erfährt von einem Rahmenerzähler, von verschiedenen intradiegetischen Figuren sowie von Mia selbst etwas über Mia. So entsteht eine heterodiegetische Erzählung auf extradiegetischer Ebene, und auf intradiegetischer Ebene kommt es zu einer Vervielfältigung und Hybridisierung der Erzählinstanzen, die darüber hinaus spiegeln, wie Erzählinhalte beim Übergang von mündlichen in schriftliche Erzählformen verändert werden. Zusätzlich wird über die Unterscheidung von fiktiven und realen Figuren innerhalb der fiktiven Diegese vorgeführt, wie sich der Übergang von Gedanken in mündliche Rede vollzieht. Mit der Einführung einer fiktiven Figur *Die ideale Geliebte* innerhalb der Diegese kommt es außerdem zu einer Verdoppelung der Fiktivität, die den Artefakt-Charakter des Textes betont. Bevor die Protagonistin Mia Holl in der Diegese auftritt, wird ihr Bild im Rahmen einer Gerichtsanhörung auf eine Präsentationswand projiziert, so dass auch die visuelle Repräsentation mitthematisiert wird. Im Spannungsfeld zwischen schriftlichen, mündlichen, gedanklichen und visuellen, homo-, auto- und heterodiegetischen, extra- und intradiegetischen

Erzählformen werden zusätzlich pragmatische Funktionen des Erzählaktes exemplifiziert und zur Reflexion angeboten, wie zum Beispiel Rechtfertigung, Widerspruch, Zustimmung, Lob und Tadel, oder Reflexionen selbst. Auffällig ist in diesem Textgebilde, dass die Glaubwürdigkeit der Aussage in mündlichen Äußerungen leichter wahrnehmbar zu sein scheint, als in schriftlichen Aussagen, was durchaus als Warnsignal gelten muss, da ja auch mündliche Rede – wie auch Gedankenrede - in schriftlicher Form abgebildet wird, und so eigentlich für sie die gleichen Effekte gelten müssten wie für schriftliche Rede. Dies soll am Beispiel der Identitätskonstruktion der Protagonistin Mia Holl gezeigt werden: Mia wird nach dem Vorwortzitat als Angeklagte des Methodenstaates vorgestellt, die zum Einfrieren auf unbestimmte Zeit verurteilt wird. Im Anschluss daran springt die Erzählung an den Beginn ihres Prozesses, als Mia zunächst eines Bagatelldeliktes angeklagt war. Im Rahmen einer Strafgerichtsanhörung, bei der sie nicht anwesend ist, wird die Protagonistin über ihre Daten im Methodenstaat, also über biographische Angaben, die ein physiologisches Profil mit umfassenden Stoffwechselwerten und Ganzkörper-Nacktaufnahme und ein soziales Profil umfassen, vorgestellt. Im nächsten Kapitel lernt der Leser Mia über die Beurteilung ihrer Hausgenossinen kennen, über die Gesprächssituation eines Treppenhausgeplauders, das anderen Regeln unterliegt als die Gerichtsverhandlung. Durch die Wächterhaussituation und Kramers Anwesenheit wird aber auch diesem inoffiziellen Geplauder ein halboffizieller Rahmen verliehen, der die indirekte Figurenkonstruktion Mias über das Bewusstsein anderer Figuren als Staatsmethode skizziert. Im darauffolgenden Kapitel erst tritt die Protagonistin selbst auf. Sie wird über ein Selbstgespräch eingeführt, das als Dialog zwischen Mia und einer von ihr imaginierten Figur konzipiert ist, die externalisierte Gewissensfunktionen von Mia trägt und sie mit ihrem Bruder verbindet: Moritz hatte diese ideale Geliebte Mia vor seinem Tod geschenkt, im Tausch gegen eine ebenso durchsichtige Angelschnur, mit der er sich das Leben nahm. In diesem imaginierten Dialog schildert Mia sich selbst, indem sie frühere Aussagen ihres verstorbenen Bruders Moritz über sich erinnert: „Wenn er mich ärgern wollte, sagte er, ich hätte Künstlerin werden sollen. Seiner Meinung nach hat mich das naturwissenschaftliche Denken verdorben“ (CoDe 26). Der Leser erfährt hier etwas über Mia in einer autodiegetischen Erzählung, die aber als Zitat markiert ist, und Mia aus einer als Fremdperspektive deklarierten Sicht schildert. Die intradiegetische Erzählung ist in ihrer Erinnerung an ein früheres Gespräch metadiegetisch. Bevor Mia im fünften Kapitel nach dem

Vorwort zum ersten Mal eine andere Person, Kramer, direkt anspricht, zitiert sie Moritz im erinnerten Gespräch mit der idealen Geliebten noch folgendermaßen:

> „Wie soll man es ertragen, dass sich das Gehirn, unser einziges Instrument des Sehens und Verstehens, aus den gleichen Bausteinen zusammensetzt wie das Gesehene und Verstandene? Was, rief Moritz dann, soll das sein: Materie, die sich selbst anglotzt?“ (26)

Die Benutzung der Anführungszeichen markiert das Selbstzitat und drückt eine Distanzierung der Sprecherin von ihren eigenen Gedanken an, die der Erprobung im fiktiven Dialog entspricht. Dem Gehirn wird hier eine Doppelfunktion zugesprochen, die der des metareferentiellen Textes entspricht, der eine Erzählung verschriftlicht, während er gleichzeitig die Art der Darstellung reflektieren lässt. Der Zusammenhang dieser Doppelfunktionen wird deutlich, als Mia sagt:

> „Ich muss das aufschreiben. Ich muss *ihn* aufschreiben. Das menschliche Gedächtnis sortiert 96 Prozent aller Informationen nach wenigen Tagen aus. Vier Prozent Moritz sind nicht genug. Mit vier Prozent Moritz kann ich nicht weiterleben.“ (CoDe27)

Aufschreiben erhält in Mias Äußerung die Funktion der Identitätserhaltung: Sie erinnert ihren Bruder, indem sie ihn aufschreibt, und erschafft sich dabei selbst. Im folgenden Abschnitt verschwimmen die Redegrenzen und lassen bewusst in der Schwebe, ob Mia noch durchgängig Moritz gedanklich zitiert, oder zu sich selbst spricht:

> „Wenn wir über Liebe sprachen, wurde er beleidigend. Du, sagte er zu mir, bist Naturwissenschaftlerin. Deine Freunde und Feinde siehst du nur unter dem Elektronenmikroskop. Wenn du das Wort *Liebe* sagst, muss sich das anfühlen, als hättest du einen Fremdkörper im Mund. Deine Stimme klingt anders bei diesem Wort. *Liebe*. Eine halbe Oktave höher. Dein Kehlkopf zieht sich zusammen, Mia, ein schriller Ton, *Liebe*. Als Kind hast du es sogar vor dem Spiegel geübt. *Liebe*. Du hast dir dabei selbst in die Augen gesehen und nach dem Grund gesucht, der dir dieses Wort so schwierig macht: *Liebe*. Es ist einfach so, Mia, dass du diesen Begriff nicht aussprechen kannst. Für dich gehört er zu einer fremden Sprache, die nach einer unnatürlichen Gaumenstellung verlangt. Sag mal, ich *liebe* dich, Mia! Sag: Das Wichtigste im Leben ist die *Liebe*. Mein Lieber, Liebster. Liebst du mich? – Schon wendest du dich ab, Mia! Du gibst auf!“ (CoDe27/28)

Nicht nur bleibt ungeklärt, ob Mia, das Gespräch mit Moritz als wesentlich erinnernd, sich dessen Einwände zu eigen gemacht hat. Genauso überzeugend ist die Interpretation, dass Moritz in diesem Gespräch ursprünglich seiner Schwester ein Bekenntnis zu ihrem Bruder abringen wollte, indem er ihr über die Korrektur des Artikulationsapparates zu einer neuen Sprache und damit einem neuen Fühlen und Denken verhelfen wollte, und dieser Versuch gleichzeitig den Sprechvorgang metareferentiell werden ließ. So wie das Einüben vor dem Spiegel die Selbstreflexivität verdeutlicht, dient Moritz´ von Mia erinnerte Aussage als ein Gegenüberstellen und Gewahr-Werden von Mias Identität: Moritz´ Aussage wird von einem erlebenden Bewusstsein erinnert – „wurde er beleidigend" –, aber jenseits dieser erlebenden Erinnerung ist dieses Bewusstsein noch unbestimmt. Im nächsten Absatz, der auf Moritz´ „wendest du dich ab" direkt anknüpft mit „Ein weiteres Mal dreht sie sich mit dem Schreibtischsessel herum", erhält es jedoch Kontur, als Mia ruft „Keine Ahnung, ob er wusste, wie sehr ich ihn liebte." Was Mia in der Vergangenheit nicht direkt zu Moritz sagen konnte, spricht sie nun aus. Und sie reflektiert nun Moritz´ Selbstmord im Kontext seiner eigenen Worte: „Und was war sein letzter Satz? ‚Das Leben ist ein Angebot, das man auch ablehnen kann.' Wo war sie da, seine Liebe?" (28) Das kaleidoskopartige Zusammensetzen von Mias Person über die Spiegelung in der Wahrnehmung ihrer Umgebung und ihre eigene verzögerte Selbstwerdung, die einer Distanzierung von den Festlegungen der Fremdperspektiven entspricht, erlauben es dem Leser, eine Bewertung der Figur langsam zu entwickeln, und ihren Entscheidungsprozess mitzuvollziehen. Dabei wird ihm gleichzeitig vorgeführt, wie das Erzählen Sinnzusammenhänge schafft. Im obigen Beispiel werden mündliche Sinnkonstruktionen in schriftlicher Fixierung imitiert, aber auch der Übergang von Gedanken in mündliche Rede, da der Dialog zwischen fiktiver Protagonistin und doppelt-fiktiver idealer Geliebten auch eine Hybridform zwischen Gedankenrede und Selbstgespräch darstellt.

Die Multiperspektivität auf Figurenebene bezieht sich auch auf den Erzähler. Die Erzählsituation beginnt nach fingiertem Vorwort und Urteil zunächst mit einem auktorialen, also extradiegetischen Erzähler, der sich nicht neutral zur Handlung verhält und sich kommentierend einmischt: „Hier stinkt nichts mehr. Hier wird nicht mehr gegraben, gerußt, aufgerissen und verbrannt; hier hat eine zur Ruhe gekommene Menschheit aufgehört, die Natur und damit sich selbst zu bekämpfen" (CoDe 11). Bereits auf der nächsten Seite heißt es dann aber „dort beginnt unsere Geschichte" (CoDe 12), was für eine Personalisierung der Erzählsituation spricht, eine

Pluralisierung der Ich-Erzählung simuliert, und ein homodiegetisches Wir, das Teil der Diegese ist oder wird, möglich macht, indem undeterminiert bleibt, ob ein Erzähler Zuhörern eine Geschichte erzählt oder vorgibt, deren eigene Geschichte zu referieren, bzw. über die Erzählung erst zu gestalten. Der Entwurf eines „Wir" in der Rahmenerzählung wird immer wieder erinnert, zum Beispiel auf Seite 25 – „Wir könnten uns fragen, ob sie Mia überhaupt wahrnimmt" , auf Seite 79 – „Mia tritt in die Pedale und denkt an – was? Gehen wir der Einfachheit halber davon aus, dass sie an Moritz denkt" oder Seite 130 – „Draußen stand Moritz und schaute seinem Zeigefinger dabei zu, wie er den Klingelknopf betätigte, immer wieder, bis Mia ihm die Hand wegzog. Endlich Stille. Wir haben ein paar Augenblicke Zeit, um zu begreifen, wer wirklich vor der Tür steht: Die Mordnacht. Vergangenheit." Die Personalisierung des Erzählaktes wird jeweils mitten in die Diegese hineinmontiert, unterbricht die intradiegetische Illusion, und erzählt deshalb nicht nur, sondern regt auch zur Reflexion an, und enthüllt die Auktorialität des Erzählers als Instrument des Erzählens: „Gehen wir der Einfachheit halber davon aus" markiert wieder eine unter vielen Möglichkeiten, in der ein personales Erzählmedium die eigene Erzählkompetenz markiert, und dadurch auch andeutet, dass ein anderer Erzähler, zu dem der Leser beispielsweise werden könnte, der Geschichte eine andere Wendung geben könnte. Im letzten Zitat installiert dieser Erzähler sogar die nötige Zeit, die für die Reflexion nötig ist, und deutet über eine Verfremdung der zu erwartenden Antwort an, dass der Text auf mehreren Ebenen verstanden werden kann: Eine Situation (die Mordnacht) und eine zeitliche Zuordnung (Vergangenheit) stehen vor der Tür wie im Epischen Theater, und Mia kreiert beim Öffnen dieser Türe mit ihrer Frage „Was ist denn das für ein Auftritt?" eine Metabühne, die in Rekurrenz auf die Piscator´sche Simultanbühne das intradiegetische Geschehen überlagert, ergänzt und kommentiert. Auf diese Weise wird die Identifikation des Lesers mit den Figuren gestört, und an ihrer Stelle die Reflexion über eine als exemplarisch vorgestellte Situation angeregt.

Während die Rahmenerzählung zwischen auktorialer und personaler Erzählsituation schwebt, erhält die erinnerte mündliche Rede von Moritz Erzählerfunktion: Zwar kommt es textlogisch nicht zu einer Metalepse, die extra- und intradiegetische Situation vertauscht, aber zu einer Potenzierung der Metareferentialität: Wenn Mia Moritz´ Worte erinnert, mit denen er sie selbst charakterisiert, wird die Erzählsituation meta-metadiegetisch, und für den Leser bleibt Mias Identität aufgrund des mise-en-abyme-Effektes zwischen Eigen-und Fremdkonstruktion

unnahbar. Trotzdem muss der Charakterisierung von Moritz Vorrangstellung eingeräumt werden, da seine Rede metareferentiell von Mia zitiert und kommentiert wird: Sie findet sie beleidigend, obwohl Moritz teilweise nur mutmaßt – „Wenn du das Wort *Liebe* sagst, muss sich das anfühlen, als hättest du einen Fremdkörper im Mund" – und gibt dadurch etwas aus ihrer Perspektive preis. Durch die Privilegierung der Rückerinnerung und die Erzählung in Ich-Form werden laut Stanzels *Theorie des Erzählens* (132/133) sowohl Moritz´ als auch Mias Sprechakte an existentielle Bedingungen geknüpft, die durch das existentielle Geschehen der Figuren inhaltlich verdoppelt werden. Sie führen dadurch – auch – ihre Rollenfunktion als Redefiguren vor. Die anfängliche Nicht-Rekonstruierbarkeit von Mias Identität im metareferentiellen Text eröffnet eine Unbestimmtheit der Figur, die sich von der Methodenideologie nicht erfassen lässt. Mias zunehmende Distanzierung im Methodenstaat verläuft parallel zur Bewusstwerdung des Lesers über das angebotene Gedankenexperiment, und widerspricht der Übereinstimmung von individuellem und allgemeinem Wohlbefinden, das der Methodenstaat propagiert, wodurch die Methode als falsch erkennbar wird, selbst wenn sie sich intradiegetischen Sieg sichern kann.

Figurenpluralität wird, wie sich bereits angedeutet hat, nicht nur über intradiegetisch reale Figuren, sondern auch über imaginierte Personen hergestellt. Sowohl auf Seite der Methodenverfechter, die eine Organisation von Methodenfeinden, genannt RAK (Recht auf Krankheit) nur imaginiert, wie auch auf Seiten der Methodenkritiker, die eine ideale Geliebte erfinden, werden nicht-realisierte Möglichkeiten gedacht, verkörpert und vorbereitet. Auch die Figur Mia könnte man als reine Imaginationsverlängerung von Moritz auffassen. Im Doppelcode des Textes entspricht damit intradiegetische Imagination, also die Vorstellung einer anderen Möglichkeit, der Metareferenz als einer textlogisch höheren Ebene: Im Bewusstsein der Figur und in der Struktur des Textes wird eine „Als ob"-Situation angelegt, die es gestattet, spielerisch eine Variante zu erproben. Eine textuelle Unentschiedenheit, die durch mehrschichtig realisierte Multiperspektivität hervorgerufen wird und nur vom Leser beantwortet werden kann, wird durch die Unentschiedenheit der Figur Mia realisiert. An dieser Stelle sollte dem Einwand Rechnung getragen werden, dass die erzeugte Multiperspektivität von einer einzigen Sinngebungsinstanz, der Autorin Zeh, entworfen wurde, und auch als kalkulierte Argumentationsstrategie aufgefasst werden kann, für die eine Instanz alle ihr zur Verfügung stehenden Perspektiven aufruft, um ein schwer zu widerlegendes Argument zu konstruieren. So gesehen versteckt sich hinter dieser Multiperspektivität der Gestaltungswille einer Einzelperspektive, der nur noch in der Nähe der

Figuren zu Mia – Bruder, Hausgemeinschaft, Unterbewusstsein – zu erkennen ist, und wieder die schwer zu beantwortende Frage nach Monologizität oder Dialogizität des Gesagten aufruft: Versteht man die Aufrufung verschiedener Perspektiven als ein Hineinversetzen in nicht-eigene Gedanken, ist sie Dialogizität, Pluralitätsbildung. Versteht man sie als nur vorgegaukelte Pluralität, als suggestive Aufspaltung einer Einzelperspektive, ist sie Monologizität. Mia wird einerseits zur Projektionsfläche der anderen Figuren, und dadurch auch zur Projektionsfläche des Lesers, der diese Beurteilungen über die Kontexte, in denen sie abgegeben werden, bewerten muss, und entwickelt andererseits sukzessive eigene Wirkungskraft – sie fällt Entscheidungen, die zu Handlungen führen –, für oder gegen die sich der Leser entscheiden muss. Seit Moritz´ Tod ist sie Zaunreiterin, schwankt zwischen fiktiver Figur und Imaginationsresiduum der Figur Moritz, zwischen naturwissenschaftlichen und metaphysischen Argumentationen, und wird als gesellschaftliche Außenseiterin von der idealen Geliebten als Hexe bezeichnet, in einer weiteren Konnotation des Mittelalters:

> „Das Wort kommt von Hagazussa. Die Hexe ist ein Heckengeist. Ein Wesen, das auf Zäunen lebt. Der Besen war ursprünglich eine gegabelte Zaunstange."
> „Was hat das mit mir zu tun?"
> „Zäune und Hecken sind Grenzen, Mia. Die Zaunreiterin befindet sich auf der Grenze zwischen Zivilisation und Wildnis. Zwischen Diesseits und Jenseits, Leben und Tod, Körper und Geist. Zwischen Ja und Nein, Glaube und Atheismus. Sie weiß nicht, zu welcher Seite sie gehört. Ihr Reich ist das *Dazwischen*. Erinnert dich das an jemanden?" (CoDe144)

Die Figur Mia verkörpert damit eine Meta-Situation, in der Möglichkeiten und Normen ausgehandelt werden. Das wird im weiteren Verlauf dieser Szene deutlich, als Mia die Grenzsituation überdenkt:

> Natürlich weiß Mia, worum es geht. Die METHODE gründet sich auf die Gesundheit ihrer Bürger und betrachtet Gesundheit als Normalität. Aber was ist normal? Einerseits alles, was der Fall ist, das Gegebene, Alltägliche. Anderseits aber bedeutet „normal" etwas Normatives, also das Gewünschte. (CoDe145)

Genauer könnte der Text nicht Möllers Definition der Norm als Afaktizität, als einem Gewünschten, aber noch nicht Realisierten entsprechen. *Corpus Delicti* schildert aber nicht nur diese Situation der Unentschiedenheit, sondern auch Mias Prozess der Entscheidungsfindung und Handlungsfähigkeit. Der Text versucht, über ontologische Aufspaltungen im Heidegger´schen Verständnis mündiges, verantwortungsbewusstes Verhalten über den methodischen Kunstgriff der Unterscheidung von Sein und Seiendem zu demonstrieren. Während die Außenperspektiven auf Mia die Figur verdinglichen – „Ich stehe für das, *was alle denken*! Ich bin das *Corpus Delicti*" (218, Kursivdruck im Original) –, stellt sie diesen materiellen Beschaffenheiten durch ihren Lebensvollzug, durch ihre Handlungen, die vorzugsweise Sprechhandlungen oder deren Verweigerung sind, die Auffassung vom Menschen als Existenz entgegen. Der metareferentielle Text imitiert diese ontologische Differenz, indem er eine Ebene der Phänomene des Seins, die ontische Ebene, und eine zweite Ebene der Untersuchung des Seins, die ontologische Ebene, intradiegetisch anlegt, und extradiegetisch noch einen weiteren Verständnishorizont installiert, der die Nicht-Trennbarkeit von fiktiver und faktualer Welt behauptet. Wie bereits Heidegger betont hat, ist die ontologische Differenz eine methodische Differenz von Sein und Seiendem: Sein und Seiendes sind niemals voneinander getrennt. Das Sein ist aber im Umgang mit der Welt immer schon zuerst vorhanden, und bleibt dadurch unbetont, unthematisiert. Zeh versucht das Repräsentationsproblem darzustellen, indem sie den Zusammenhang zwischen Fremd- und Eigenperspektive vorführt. Die intradiegetische StaatsMETHODE verdinglicht das Sein durch die durchgängige Substantivierung textuell, durch die vollkommene Überwachung der Figuren inhaltlich, und überthematisiert es damit. Sie kann das Sein noch schlechter adäquat erfassen als Mia: Während Mias Aufschreiben von Moritz ein nachträgliches Erfassen der sinnhaften Bezüge in der intradiegetischen Welt darstellt, welches nach Heidegger dem Verständnis jedes Dings jedoch vorausgehen muss, damit wir es überhaupt begreifen können – was dafür spricht, dass Mia primär als Gedankenkonstruktion von Moritz zu verstehen ist –, konstruiert Kramer mit seiner METHODE bewusst falsche Sinnzusammenhänge. Dies gelingt ihm, weil er sprachliche Manipulationsmöglichkeiten so genau versteht und perfekt beherrscht, und darum bewundert ihn Mia auch, während sie sich selbst bewusst gegen (Sprach-)Handlungen entscheidet, die nur dem Machtgewinn dienen und anderen schaden.

Die Autorin Zeh wiederum nutzt die Verdoppelung der Textstrukturen, um ihren Lesern exemplarisch etwas vorzuführen. Sie stellt ihre Fiktion als abstrakte, nicht als erfundene

Wirklichkeit vor, und die methodische Differenz von Erzähltem und Erzählen dient ihr dazu, den metareferentiellen Fokus auf die Textualität von *Corpus Delicti* zu richten, die jedem Inhalt ja schon immer vorausgeht, und so die Textualität als Sprungrampe zu nutzen für eine Untersuchung des Textes und des Inhalts als Wirklichkeitsprodukt, seine *alethiology* (s.S. 36 in dieser Arbeit). Dabei kommen auch didaktische Funktionen, die für metareferentielle Texte typisch sind, nicht zu kurz: Ein Umdenken, vielleicht sogar die Schaffung einer neuen gesellschaftlichen Mehrheit, wird über die Konturierung einer Einzelperspektive initiiert, die sich im Widerspruch zu einer Mehrheit ausbildet, behauptet und zusehends Anhänger findet: Zu Beginn ihrer Verhandlung ist Mia allein, argumentationslos, weil sie die Unschuld ihres Bruders nicht beweisen kann, und der einzige Zuspruch zu ihrem Hauch von Zweifel an der Methode kommt von der Erinnerung an einen Toten, ihren Bruder, und einem methodisch erfundenen Aspekt ihres Bewusstseins, der idealen Geliebten. Im Fortlauf der Verhandlung und ihres eigenen Mündigwerdens überzeugt sie zusehends auch andere von Aspekten der Unrechtmäßigkeit in der Methode – ihren Anwalt, die Richterin Sophie, die Hausgenossin Driss –, so dass gegen Ende des Buches nicht klar ist, ob es überhaupt noch eine einzige weitere Person gibt, die gar keine Zweifel an der METHODE hat: Selbst Kramer hat, auch wenn er sich dagegen entscheidet, seine Momente des Zweifelns. Gesellschaftliches Veränderungspotential braucht, so illustriert Zeh, keine Mehrheit, um Wirkung zu entwickeln, es braucht jedoch Perspektivenpluralität und eine Entscheidung. Dies deutet auch Kafkas Romanfragment an. Allerdings führt bei Kafka die extreme Verengung von K.s Perspektive, seine fehlende soziale Kompetenz zu seiner Opferrolle, während bei Zeh gerade die Öffnung der Einzelperspektive Mia zum Opfer macht und die extrem verengte Perspektive Kramers – eines Nachfahren von Kafkas K.? – die Täterperspektive markiert. So gesehen überschreitet Mia die verbotene Schwelle in Kafkas Parabel, während dies sowohl K. als auch Kramer nicht tun.

6.2.4 Temporale Aspektpluralität

Pluralität im Sinne eines reflektierenden Abstands wird von der Autorin auch auf temporaler Ebene erzielt. Der Roman ist, mit Ausnahme von Passagen, in denen der Erzähler oder eine Figur etwas erinnert, durchgehend im Präsens geschrieben. Zeitlich wird dieses Präsens auf Seite 12 „in der Mitte des einundzwanzigsten Jahrhunderts“ situiert, also in einer rund um

das Erscheinungsdatum des Buches zukünftigen Welt, die zeitlich nicht allzu weit entfernt liegt. Innerhalb der Diegese ist Moritz bereits tot, aber ebenfalls noch nicht lange. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts befindet sich der Leser des Textes im Vergleich mit dieser Zeitkonstruktion ebenfalls in der Vergangenheit des Textes, anzunehmenderweise vor Moritz´ Tod, aber bereits in einer Zeit, zu der, wie auf Seite 11 beschrieben, Kohlegruben stillgelegt und Fabriken in Kulturzentren umgewandelt sind, wie das sowohl die Gründung des Kunstfestivals Ruhrtriennale im Jahr 2002 gezeigt hat, auf dem im Jahre 2007 dann Zehs *Corpus Delicti* als Theaterstück uraufgeführt wurde, als auch die Auszeichnung der Stadt Essen als Kulturhauptstadt 2010. Die zeitliche Nähe des dystopischen Methodenstaats macht ihn zu einer Bedrohung des Lesers, mindestens zu einer negativen Möglichkeit für die eigene Zukunft. Das erzählende Wir entwirft demgegenüber eine Gleichzeitigkeit zwischen Erzähler und Leser und suggeriert, wie bereits erläutert, eine verändernde Teilnahmemöglichkeit des Lesers an der Konstruktion dieser Welt, die sich auch auf Zeitkonstruktionen erstreckt: „Wählen wir für ein paar Minuten die Vergangenheitsform“ (60). Der Erzähler zeigt dem Leser etwas, an dem er selbst Anteil hat, das für ihn relevant ist, und er zeigt es ihm so, dass ihm Handlungsfähigkeit zugeschrieben wird. Daraus folgt, dass der Leser, sollte ihm die Zukunftvision der Fiktion nicht gefallen, eine andere Welt konstruieren kann, eine fiktive oder reale. Das deutet sich auch dadurch an, dass der Erzähler das Heute als ein zeitliches Dazwischen beschreibt, das der ambivalenten Entscheidungssituation Mias entspricht.

> Draußen verwässert erstes Morgenlicht das satte Nachtschwarz des Himmels. Es ist der Moment, in dem Gestern zu Morgen wird und es für kurze Zeit kein Heute gibt. (55)

Das Heute des Lesers und die Erzählzeit sind identisch und sind als Dazwischen entworfen, in dem sich die Zukunft entscheidet. Intradiegetisch kann Mia nicht gewinnen, weil sie mehr mündige Bürger um sich brauchen würde, die die METHODE ablehnen. Um die dystopische Fiktion abzulehnen, müssen extradiegetisch mündige Bürger ausgebildet werden.

Während das Heute zeitlich als Dazwischen entworfen wird, ist es, was die Handlungsfähigkeit betrifft, die Vernunft.

> „Die Vernunft zerlegt alles in zwei einander widersprechende Teile. Unter dem Strich der Rechnung steht null. [...] Die Vernunft macht mich zu einem Grenzfall, zu einem Wesen des Dazwischen. Zu einer Instanz ohne Entscheidungsmöglichkeit.“ (160)

So wie Entscheidungsmöglichkeit intradiegetisch als *bekennen* von Mia gelernt wird – „Ich habe endlich begriffen, was du seit Tagen predigst. Es reicht nicht, an einen Menschen zu *glauben*. Es reicht nicht einmal, von seiner Unschuld zu *wissen*. Es geht darum, sich mit ganzem Wesen zu ihm zu *bekennen*.“ (174) –, ist es zeitlich das Heute, in dem sie vollzogen werden muss. Und der Leser ist über das personale Wir-Medium als die extradiegetische Instanz in diesem Heute entworfen worden und steht damit zwischen den Unrechtsaspekten des Mittelalters und denen der literarischen Utopie. Das Heute wird über den Kunstgriff der gegenwärtigen Zukunft als ein sehr flüchtiger Moment skizziert, der schnell zu einer verurteilungswürdigen Vergangenheit verkommt. In der Gegenwart des Lesers können aber die intradiegetisch vorgestellten Verurteilungen noch verhindert werden, durch den Prozess des Begreifens, Entscheidens und Handelns, der ein Artikulationsmedium benötigt.

6.3 Metareferentielle Funktionen: Interpretationsvorgaben und Effekte

Fasst man die wesentlichen unter 6.2 herausgearbeiteten metareferentiellen Kennzeichen zusammen, so lässt sich eine Bewegung konstatieren, die zu einem neuen Zustand führt: Die Figurenkonstruktion der Protagonistin Mia vollzieht sich aus einer multiperspektivischen Fremdkonstruktion heraus zu einer Selbstkonstruktion.

Im Folgenden sollen die Effekte der metareferentiellen Strategien in *Corpus Delicti* zusammengefasst werden, und zwar in Rekurrenz auf die auch intradiegetisch genannten Etappen – Denken, Reden, Handeln, Denken (244) –, die auf ein in Zehs Werk zentrales poetologisches Konzept verweisen, das in *Spieltrieb* beispielsweise als „Aufbauen. Zerlegen. Weiterziehen.“ (425) variiert wird und dieWerke der Autorin als Gedankenexperimente kennzeichnet. Intradiegetische Figuren werden in diesen Versuchsanordnungen zu Spielfiguren, die unterschiedliche Methoden verfolgen oder von ihnen bestimmt werden. In deutlicher Analogie zu juristischen Fallkonstruktionen chiffrieren sie in *Corpus Delicti*, was der Fall

werden könnte, weil es bereits in einem nicht unerheblichen Maße der Fall ist. Um dies für den Leser nachvollziehbar zu machen, wird die fiktionale Zukunft in hoher Übereinstimmung mit der Gegenwart entworfen, so dass letztere, wie Weitin festgestellt hat, als Vergangenheit ermittelt werden (72), das heißt in ihrer Rechtmäßigkeit hinterfragt werden kann. Da sich Gedankenexperimente sowohl im Recht als auch in der Fiktion sprachlich codieren, eignet sich die Metafiktion als logisch ermittelnde Versuchsebene, um den Versprachlichungsprozess rück- und vorwärts laufen zu lassen und ihn so zu vergegenwärtigen. In Zehs Text wird dadurch die wissenschaftliche oder pseudowissenschaftliche Begründung fiktiver Entwürfe dem Hinweis auf die sprachliche Verfasstheit fiktionaler sowie faktualer Wirklichkeit untergeordnet. Damit ist *Corpus Delicti* nicht Science Fiction, sondern eine literarische und kritische Versuchsanordnung, die schriftliche Normierung, darunter auch die Genrekonvention der Science Fiction-Literatur, bespricht, das heißt gleichzeitig repräsentiert, ausübt und reflektiert. Diese Meta-Variante definiert den Beitrag der Literatur zu stark normierten Gesellschaftsbereichen wie Recht oder Medizin sprachwissenschaftlich als imaginierte Reflexion. Science Fiction wird als Subsystem dieses Versuchsaufbaus nicht im Sinnes eines Kompositums verstanden, in dem das erste lexikalische Morphem das zweite näher definiert, sondern, wie es die englische Schreibweise demonstriert, als parataktisches Kopulativkompositum, in der jeder Partner etwas beiträgt, bzw. beide Partner vom jeweils anderen mitdefiniert werden. Es handelt sich also um eine exozentrische Konstruktion, bei der der semantische Kern nicht im Grundwort einer subordinierenden Beziehung liegt. So gesehen ist Zehs Zurückweisung des Kurd-Laßwitz-Preises gerechtfertigt. Höppners Feststellung (1), dass Science Fiction-Literatur in erster Linie diagnostischen und nicht prognostischen Charakter besitzt, gilt insbesondere für die Metaversion dieses Genres: *Corpus Delicti* diagnostiziert hochgradige Überschneidungen funktional differenzierter Gesellschaftssysteme in ihrer und über ihre Verschriftlichung. Diese Diagnose soll vor unreflektiertem Verwischen der Systemgrenzen warnen. Ambivalenz wird nicht propagiert, sondern als Zwischenschritt in einem Präzisierungsprozess markiert. Das zeitliche Heranzoomen der fiktiven Welt an die Gegenwart des Lesers ist dabei ein Mittel der „Verdichtung“ von Gegenwart, die Entwicklung der Handlung entlang gängiger juristischer oder medizinischer Praktiken (Kronzeugenaufrufung, molekularbiologische Verfahren zum Nachweis spezifischer Nukleinsäuresequenzen) ein anderes. Das Verdichten entspricht damit einem auf den Punkt bringen und Abstrahieren dieser Gegenwartsdiagnostik, bei dem das Verhältnis von

Fiktion und Realität, von Science und Fiction zueinander neu bestimmt wird, und von einem Erdichten ziemlich weit weggerückt wurde. Die Gegenwartsnähe des Dargestellten und die extradiegetisch erzeugte Leerstelle erhöhen die politische Relevanz des Textes.

Nicht nur in Bezug auf seine Genrezuordnung gehört *Corpus Delicti* zu den *Fliegenden Bauten*, die, wie der Literaturwissenschaftler Thomas Weitin festgestellt hat, der intradiegetische Ausdruck für Zehs poetologisches Bild sind: „In *Corpus Delicti* lautet so der Ausdruck Mia Holls für künstlerische Einbildungskraft überhaupt" („Ermittlung der Gegenwart" 77; CoDe 25). Eigentlich sollte es heißen für menschliche Einbildungskraft, da die Imagination in *Corpus Delicti* explizit auch die Einbildungskraft einer Biologin, also eine naturwissenschaftliche, ist, die sich im Prozess ihrer Menschwerdung um eine moralische Einbildungskraft in Form der idealen Geliebten erweitert. Bezeichnenderweise ist es aber nicht die Biologin Mia, die die Veränderung des genetischen Abdrucks von Moritz erkennt oder die Quelle des Botulinumtoxins zuerst rekonstruiert. Diese eigentlich naturwissenschaftliche Aufklärungsarbeit erfolgt durch einen Rechtsvertreter, wodurch anschaulich demonstriert wird, dass es oft der Blick von außen oder die Einziehung einer abstrakten Metaebene ist, die das Aufdecken von Täuschungen ermöglicht. Die Gelenkfunktion des metareferentiellen Textes, die zwischen ästhetischer Immersion und rationaler Distanzierung, zwischen Literatur und Wissenschaft vermittelt, erlaubt es, getrennt genormte Aspekte, wissenschaftliche und metaphysische, fiktionale und faktuale zusammendenken zu lassen. Der metareferentielle Text führt so eine Rekonfiguration des Normierungsprozesses vor, die er dadurch auch ermöglicht, und zwar stufenweise über einen Prozess des Nachdenkens, Entscheidens und Handelns, der als artikulatorisches Abstrahieren registriert.

6.3.1 Der Aufbau einer sprachlichen Wirklichkeit als sekundäre Unmittelbarkeit

In *Corpus Delicti* zeigt ein mehrschichtiges Narrativ an, wie gesellschaftliche Wirklichkeit über die Sprache geschaffen wird. Metareferentielle Fiktion ist dabei der Spielraum und zugleich das sprachliche Instrumentarium, um sprachliche Wirklichkeit zu untersuchen. Medizinische Fakten (Gesundheit und Krankheit), juristische Tatsachen (Recht und Unrecht), geschichtliche Kategorien (Mittelalter, Christentum, Demokratie) und philosophische Konzepte (Vernunft und Metaphysik) werden allesamt als sprachliche Phänomene erfahrbar, die

wesentlich über eine Dichotomisierung konstruiert werden. Die grundlegende sprachliche Beschaffenheit aller Dinge wird metareferentiell mit den Mitteln der Sprache vorgeführt: Wenn die Sprache so das Haus des Seins ist, dann ist Metafiktion ein konstruierter Spielraum, in dem medizinische Diagnosen, rechtliche Sachverhalte und andere sprachliche Normierungen anhand der sprachlichen Kategorien selbst erprobt werden können, und zwar im Sinne von Möllers als Möglichkeiten. Zahlreiche Textsorten (Reportage, Hetzschrift, Anklageschrift, Zeugenaussage, Interview, Anfechtungsantrag, Lügengeschichte, Radioreportage, Traktat, Dichtung, Kommentar, Gesinnungsprüfung, Meldung, Kolloquium, Prolog) werden dabei zu Metazeichen, die neben ihrer konkreten Anwendung auf die Konstruktionsmechanismen der Weltwirklichkeit verweisen, so dass dieWelt, wie es die Protagonistin erlebt, als „eine Spiegelung an der Außenseite meines Verstands“ (162) erscheint, oder, wie es Weitin ausgedrückt hat, als „sekundäre Unmittelbarkeit“ (67). Kants erkenntnistheoretische Auffassung, dass wir die Welt nicht ergreifen, wie sie ist, sondern wie sie durch das Medium eines betrachtenden Geistes erscheint (*Kritik der reinen Vernunft*, Kapitel 53), erreicht durch die Pluralität der Medien, in denen gespiegelt wird, eine neue Komplexität. Wie die Analyse gezeigt hat, wird die Figur Mia nicht einfach über das personale Medium eines Erzählers oder eine in innerem Monolog vollzogene Selbstbetrachtung konstruiert, sondern sie wird über eine komplexe Dialektik von Fremd- und Eigenkonstruktionen entwickelt, die verschiedenen Graden von Unmittelbarkeit entsprechen. Die Metazeichen, in denen sich dieser Vorgang spiegelt, können dabei unterschiedliche Funktionen erfüllen, verschiedenen Methoden dienen. Diese Medien- bzw. ihre Anwendungspluralität muss zunächst intradiegetisch von Mia begriffen und extradiegetisch vom Leser nachvollzogen werden.

6.3.2 Ana- und Kataphorische Pronominalisierungstransformationen: Überprüfung + Korrektur = Präzisierung

Dass sprachliche Zeichen unterschiedliche Funktionen erfüllen können, wird anhand der Begriffe selbst vorgeführt, indem eine als menschliches Subjekt vorgestellte Denkfigur eine Auswahl unter den Möglichkeiten treffen muss, und die sprachliche Entscheidung des Subjekts im Gegenzug zu seiner Subjektwerdung beiträgt. *Corpus Delicti* zeigt, wie die Wahl und Verwendung eines Begriffs oder einer Textsorte Identität konstituiert. Die menschlichen

Subjekte, die von dieser Auswahl geprägt werden, befinden sich jedoch außerhalb des Textes, die intradiegetischen Figuren symbolisieren sie nur. Dabei wird erkennbar, dass es der Einzelne (Moritz, Mia, Kramer) ist, der mit seiner Entscheidung gleichzeitig auch Wächter der Sprache bleibt (oder sie missbraucht), und dass die Aufgabe komplex ist. Sie erfordert Übung – „Sogar die Sprache ist, wenn man sie selten braucht, ein Tanz aus komplizierten Figuren" (CoDe 205) –, und neben Vernunft auch Liebe (157), Geist, Seele, Herz (108), bzw. Seele, Geist, Würde (232) und Phantasie (45). Moritz bezeichnet diese Kombination als Menschsein:

> Dem wahren Menschen genügt das Dasein nicht, wenn es ein bloßes Hier-Sein meint. Der Mensch muss sein Dasein *erfahren*. Im Schmerz. Im Rausch. Im Scheitern. Im Höhenflug. (92)

Erst ein Überschreiten des Hier-Seins ist nach Moritz menschenwürdig, und dieser Zustand sollte als Norm gelten:

> Erst wenn eine einzige Idee über die der Sicherheit hinausgeht, erst dort, wo der Geist seine physischen Bedingungen vergisst und sich auf das Überpersönliche richtet, beginnt der allein menschenwürdige, im höheren Sinn folglich der allein normale Zustand! (93)

Ein in diesem Sinn menschenwürdiges Dasein kann der metareferentielle Text konstruieren, der Leben in Denkfiguren präsentiert und ein Erwachsen-, Mündig- und Verantwortungsbewusst-Werden als Sprachgenauigkeit inszeniert, die sich vom Denken über den mündlichen Text hin zu einer schriftlichen Äußerung vollzieht: Mias Ich-Werdung, ihre Emanzipation aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit vollzieht sich als Reden, genau genommen als das grammatikalische Ereignis einer anaphorischen Pronominalisierungstransformation, in der das Substituendum sich erst rückwärts, ex negativo, aus den Substituten formiert, also in einer Gegenbewegung zu der normalerweise kataphorisch verlaufenden Pronominalisierung. Anaphorische Pronominalisierungstransformation ist somit ein Korrektur- und Präzisierungsvorgang, der Fremdbestimmungen auf ihre Zu(ver-)lässigkeit hin überprüft, und Falschzuweisungen zurückweist. In ihm findet sprachliche Rechtsprechung statt, das Recht wird zum Sprachspiel. Der metareferentielle Text kann über diesen Prozess als Substitut für die Wirklichkeit Entwicklungprozesse anhalten, rückgängig machen, verändern: Indem er die Möglichkeiten seiner eigenen Nomenklatur durchspielt, die sprachlichen, macht er sie für die

realen Gesellschaftsbereiche, die sich über sprachliche Benennungen definieren, ebenfalls verfügbar, wie Zeh an den stark normierten Bereichen des Rechts oder der Medizin vorführt. „Sekundäre Unmittelbarkeit", wie sie Weitin formuliert hat, erstreckt sich in einer metareferentiellen Interpretation damit nicht nur auf die Umwandlung von mündlicher in schriftliche oder zitierte Rede, sondern stellt in ihrem Bezug auf etwas, was in der realen Welt „vorher formuliert und zu den Akten genommen worden ist" (67) auch einen niedrigschwelligen Zugang zur Gegenwartsreflexion her. Der metareferentielle Text leistet damit den von Funk für die Postmoderne charakterisierten Authentizitätseffekt, der sich nicht als „rooted in notions of originality, inimitability and genuineness" (6) präsentiert, sondern „by dissociating it completely from the idea of a unified self and promoting a fragmented experience of selfhood as the true human condition" (7). Mias Identität formiert sich getreu dieser Beschreibung als „paradoxical loop of mutual interdependence" (7), indem die Figur Fremdbestimmungen filtert und sich so doch in ihrem Entwicklungsprozess zu ihnen positioniert.

6.3.3 Die Bewegungsrichtung

Es ist wichtig festzuhalten, in welcher Richtung dieser Entwicklungsprozess verläuft: Auf der Handlungsebene vollzieht sich die Figurenkonstruktion zunächst rückläufig als anaphorische Pronominalisierungstransformation, die als Distanzierungsprozess von den Vorfestlegungen der Außenperspektivierung erfolgt. Auf der zeitlichen Ebene stellt die Situation des Lesers einen solchen rückläufigen Prozess dar, da Mias Entwicklung ihm gegenüber nachzeitig ist.

Nach der Distanzierung von Fremdbestimmungen beginnt Mia ihren Selbstversuch vorwärtsgerichtet, kataphorisch, indem sich aus der Schwester, Hausmitbewohnerin, Angeklagten und Biologin ein Ich formiert, das Entscheidungen trifft. Mit ihrem ethischen Anspruch auf Sprachgenauigkeit und Unterscheidungsvermögen kann sie in der intradiegetischen Welt nicht gewinnen. Ihr Scheitern als verantwortungsbewusste und mündige Teilnehmerin entpuppt jedoch den intradiegetischen Staat als korrupt und verantwortungslos. Dies lässt sich zunächst an Sprachungenauigkeiten ablesen – als Beispiel diente der unverantwortliche Umgang mit Textsorten –, bevor Systemkorruption zu Handlungen führt: Kramer wirft Mia sein Zigarettenetui und das Feuerzeug zu. Gegenüber dem Zustecken der

Angelschnur an Moritz ist dies jedoch eine abgeschwächte Handlung. Mia stimmt jedoch dem Verlauf bis zum Ende der Handlungskette nicht zu. An dieser (Leer-)stelle soll nun die Weiterführung des Prozesses durch den Leser einsetzen. Der Text stellt ihm dafür alle Möglichkeiten zur Verfügung: Distanzierung von der intradiegetischen Handlung (anaphorische Reflexion), Rückbesinnung auf die eigenen Ziele (anaphorisch), Beginn eines eigenen Testlaufs zur Erprobung der Welt, wie sie ist (kataphorisch), indifferente Haltung gegenüber der Welt, wie sie ist (Fremdbestimmung), oder Empathie für die vorgestellte Denkfigur und ihre Aufgabe (Imitation, Eigenversuch, kataphorisch).

6.3.4 Das Prinzip Störung: Dekonstruktion normierter Entitäten

In bereits vorliegenden Untersuchungen ist *Corpus Delicti* im Hinblick auf andere Paradigmen der Literaturwissenschaft untersucht worden wie zum Beispiel Gattungszuordnung, Genderthematik, Gesundheits- und Rechtswesen, Narrationsforschung, Körperthematik. Klockes Untersuchung fokussierte auf Systemstörungen zwischen Methodenstaat und Persönlichkeitsrechten. Die Vielzahl der Untersuchungsschwerpunkte lässt vermuten, dass *Corpus Delicti* entweder eine sehr komplexe Struktur aufweist, oder der eigentliche Schwerpunkt noch nicht identifiziert wurde. Beides ist der Fall. Die komplexe Vernetzung und Vertextung unterschiedlicher Themen und Gesellschaftsbereiche öffnet den Text für unterschiedlich ausgerichtete Einzelstudien, die alle ihre Berechtigung haben. Einen gemeinsamen Nenner oder ein Tertium Comparationis lassen diese Einzelanalysen für *Corpus Delicti* jedoch noch nicht erkennen. Die metareferentielle Untersuchung hat jedoch ergeben, dass die polyvalenten Themen und Perspektiven sich alle in einer als Gesellschaftskritik getarnten Sprachkritik bündeln lassen. Hier sei noch einmal daran erinnert, dass der unbestimmte Artikel im Untertitel als Zahlwort verstanden – ein Prozess – auch auf diese Bündelung verweisen könnte.

Klocke hatte bereits gefragt, „welche Funktion dieser literarische Text im Sinne eines Signals der Störung in der gegenwärtigen Gesellschaft übernimmt“ (186) und „das literarische Feld als Austragungsort ihres Kampfes [gemeint ist die Autorin] um die Einhaltung von Menschen- und Bürgerrechten“ (187) identifiziert. Sie hatte die Selbstreflexivität der Darstellung hervorgestellt (186), sie hat jedoch „die Aushandlung gesellschaftlicher Toleranzgrenzen“ (200) nicht als Sprachhandlung beschrieben. Diese Lücke hat die vorliegende Untersuchung

geschlossen, indem sie die Kritik staatlicher Subsysteme, des Rechts, der Medizin, der Medien, der Literatur, der Philosophie als Sprachkritik inszeniert. Der Gegenstand des Textes verschiebt sich dadurch von der diagnostizierten Systemkritik eines Staates hin zu einer Systemüberprüfung seiner Äußerungsform, der Sprache.

Überträgt man diese Bestandsaufnahme nun auf das von Gansel entwickelte Störungsparadigma, lässt sich folgendes feststellen: In Zehs Text liegt eine Kombination der Grundmodelle vor, die verschiedene Irritationstypen markiert. Mit der idealen Geliebten tritt plötzlich eine Figur in die real-fiktive Welt, deren Integrierbarkeit wesentlich mit der Frage zusammenhängt, ob man Freuds Strukturmodell der Psyche als Wissenschaft auffasst oder als Methode versteht. Ist Letzteres der Fall, dann führt das Auftreten der Figur zu einer rationalen Distanzierung aus der ästhetischen Immersion (Grundmodell A). Im Konfigurationsmodell B gelangen Figuren aus der real-fiktiven Welt durch bestimmte Schleusen in eine phantastische. Dieses Modell ist bei Zeh auf den Kopf gestellt, weil ein paar wenige Figuren aus der utopischen, die ja die real-fiktive Welt ist, in eine Welt gelangen, aus der die utopische Welt distanziert betrachtet werden kann, die aber noch in ihr liegt (Moritz und Mia in der sogenannten Kathedrale; Driss im Treppenhaus jenseits der Wohnungslevel). Diese Konstellation entspricht also streng genommen nicht dem Konfigurationsmodell B; sie spielt aber deutlich mit dem Wirklichkeitsgehalt beider Räume und dem Integrationsvermögen der Übertritte in die Systemlogik der real-fiktiven Welt. Das Grundmodell C bezeichnet die Konstruktion einer phantastischen Welt in einer verfremdeten Form als Spiegelbild der realen. Auch wenn der Begriff des Phantastischen hier Schwierigkeiten bereitet, liegt eine dem C-Modell verwandte Konstruktion vor, wie die Ausführungen belegt haben (zeitliche Nähe; Überspitzung realer Zustände; die Figur als abstraktes Denkmodell). Die auffällige Kombination der verschiedenen Modelle führt dazu, dass wiederum mehr die Normierungen selbst hinterfragt werden: *Corpus Delicti* ist nicht eindeutig Science Fiction; hat vielleicht phantastische Elemente, aber nur, wenn man die ideale Geliebte, die nur von Mia wahrgenommen werden kann, nicht als posttraumatisches Symptom erklärt; ist durch den Wirklichkeitsbezug und die Erzählung im Präsens nicht einwandfrei Märchen. Aus diesen Gründen stehen die Erzählbedingungen literarischer Texte auf dem Prüfstand, gerade auch im Vergleich zu Sachtexten; stehen Gattungsfragen zur Diskussion und die Möglichkeiten literarischer Erneuerung. Die Figur Mia ist dabei Grenzgängerin zwischen einem psychischen und physischen System und einem

Literaturprogramm. Eine metareferentielle Interpretation kann die von Gansel für das Literatursystem spezifizierte Systemlogik demnach nur so verstehen, dass die Störung, die von Zehs Text ausgeht, das Verständnis der von Luhmann und Gansel vorgestellten Gesellschaftssysteme des Rechts, der Erziehung, Religion, Wirtschaft, Politik oder Kunst als funktionale Teilsysteme in Frage stellt, weil die grundlegende Unterschiedlichkeit der Systemlogik, „in der sie operieren, wenn sie kommunizieren" (Gansel, „Aufstörung und Denormalisierung als Prinzip?" 23/24) nicht ersichtlich wird. Zehs Text verweist ja gerade auf die gemeinsame sprachliche Verfasstheit dieser Teilsysteme. Andererseits warnt der Text vor unreflektierten Überschreitungen, indem die Quervertextung der einzelnen Teilbereiche, z.B. „Gesundheit als Prinzip staatlicher Legitimation" (*CoDe* 8) als sprachliches Indiz für die Totalisierung des Methodenstaates gilt. *Corpus Delicti* demonstriert damit, dass die Differenzierung und Differenziertheit funktionaler Teilsysteme einer Gesellschaft keinesfalls als gegeben vorausgesetzt werden kann. Die Ursache der Irritation – sprachlicher Missbrauch – liegt dabei im System selbst, im Artikulationssystem, das andere Systeme erst begründet. Die Warnung, Ent-Täuschung und Rekonfiguration, die vom metareferentiellen Text ausgeht, ruft somit eine Überprüfung ihres Artikulationsgebrauchs hervor. Eine sinnvolle, ethisch vertretbare, das heißt dem Wohl des Einzelnen und der Gesellschaft dienende Formulierung und ihre Interpretation entscheidet sich stets durch den Sprachgebrauch, in der Sprachhandlung, an der sich die Funktionen des Sprachsystems und der von ihm bestimmten Teilsysteme ablesen lassen. Der metareferentielle Text demonstriert dies anhand seines spezifischen Artikulationsgelenks, das es ermöglicht, horizontal-synchron die verschiedenen gesellschaftlichen Teilsysteme und vertikal-diachron unterschiedliche Sprachnormen in ihrer zeitlichen Entwicklung im Medium und am Beispiel der Sprache vorzuführen und zu hinterfragen.

Die Kritik setzt dabei wesentlich an einem mangelnden Bewusstsein für und eine eingeschränkte Verwendung von unterschiedlichen Sprachformen an – Körpersprache, Gefühlsäußerungen, Gedanken, mündliche und schriftliche, kaum oder stark normierte Formen – und weist auf die Transformationen hin, die an den Übergängen erfolgen und meist unzureichend wahrgenommen werden. Die Freiheit des Einzelnen, sein unverbrüchliches Persönlichkeitsrecht registriert damit zuerst in seinen Äußerungsformen, Körperhandlungen, Empfindungen, Gedanken und in seiner Rede. Hochkomplexe, stark normierte Gesellschaftssysteme zeichnen sich durch einen vorwiegend schriftlichen oder visuellen Äußerungsvorgang aus, der

Dokumentcharakter hat. Der Weg dorthin erfolgt über weniger normierte Formen wie Gedanken oder mündliche Rede, die auch mehr Freiheit oder Spielraum zulassen. Um Normierungsfehler zu korrigieren, schlägt Zeh eine erst ana-, anschließend kataphorische Transformation vor, die den Schritten der Bestandsaufnahme, Zurückverfolgung einer Fehlerquelle und eines Neuversuchs entspricht, der sich in der Ambiguität von Artikel oder Numerale im Untertitel äußert.

Erst nach den anaphorischen Rückschritten, dem Nach-Denken, der Bestandsaufnahme und Entscheidung, kommt es zum Reden, das sich als kataphorische Sprachhandlung manifestiert („Reden ist Roden" 240): „Ich entziehe einer Gesellschaft [...] einer Zivilisation [...] einem Körper [...] einer Normalität [...] einer Gesundheit [...] einem Herrschaftssystem [...] einer Sicherheit [...] einer Philosophie [...] einer Moral [...] einem Recht [...] einem Volk [...] einer METHODE [...] dem persönlichen Wohl [...] einer Politik [...] einer Wissenschaft [...] einer Liebe [...] Eltern [...] einem Staat [...] jenem Idioten [...] mir das Vertrauen" (186/7). Dieser Entzug des Vertrauens entspricht der Geburt eines eigenständigen Denkens, das alle ihm vorgestellten Entitäten, die eigene Person inbegriffen, einer kritischen Prüfung unterstellt. Mias konsequenter Versuch, ihren eigenen Tod als letzte Möglichkeit einer selbstbestimmten Handlung und authentischen Erfahrung im Methodenstaat zu nutzen, gelingt nicht, weil, wie Funk in seiner fünften These darlegt, Authentizität als „an essentially communal and interactional model of self-expression" zu sehen ist, „which is based on an aesthetics of participation and mutuality" (7). Der Methodenstaat verbietet Mia kraft seiner Übermacht diese letzte Konsequenz, indem er sie weder tötet noch einfriert. Das Ende bleibt jedoch ambig, weil nach Moritz´ Definition die Möglichkeit des Scheiterns essentieller Bestandteil wahren Menschseins ist (CoDe 92), und man, um frei zu sein, den Tod nicht als Gegenteil des Lebens begreifen darf (CoDe 94). Die Freiheit, die sich Mia genommen hat, besteht in der Kritik der METHODE, und so kann ihr Kopfschütteln am Ende des Buches mit Smith-Prei verstanden werden als „identifying positivism as false progress and uncritical positivity as perpetuating unviable norms" (120) oder mit Möllers als Recht, das „sich auf Handlungen [bezieht], deren Wahrnehmung zugleich die Handlungen anderer Personen ausschließt" (*Die Möglichkeit der Normen* 402). *Corpus Delicti* übermittelt diese Überlegung an den Leser, wobei der eigentliche Authentizitätseffekt allein bei den handelnden Subjekten der realen Welt, also bei Autor und Leser liegen kann.

6.3.5 Unsouveränes Erzählen als Beendigungsversuch eines Substitutionsprozesses

Das Hauptcharakteristikum metareferentieller Kunst, Multiperspektivität in ihren verschiedenen Erscheinungen, das heißt in Bezug auf Figurenperspektive, unzuverlässiges Erzählen, Intertextualität, wird in *Corpus Delicti* über seine Verneinung in der METHODE hergestellt, die dann über implizite „Fehler", die Erkrankung, vermeintliche Kurierung, vermeintliche Überführung von Moritz, über die nicht immunkompatible Liebe Rosentreters, über das Einfühlungsvermögen Sophies, über das eigenständige Denkvermögen Mias, das sich von einer geistigen Übereinstimmung mit Kramer wegentwickelt, wiederhergestellt wird. Anstelle der behaupteten vollkommenen Übereinstimmung des Einzelnen mit der Gesellschaft vollzieht sich so eine Vereinzelung der Figuren im öffentlichen Leben, die nicht einmal vor der Wächterhausgemeinschaft oder Kramer haltmacht, und einer Vergemeinschaftung als inkompatibel gewerteter Individuen. Dem Vereinzelungsgeschehen sind zuzurechnen: die Richterin Sophie, die wegen Befangenheit im Verfahren strafversetzt wird; Moritz, der gesellschaftlich marginalisiert wird (der „Systemfehler" seiner Krankheit übersetzt sich in den Überführungsfehler der Methode, die seinen DNA-Abdruck falsch interpretiert); der Botulinumfund ist nicht Mia, sondern Kramer zuzurechnen, der sich damit als methodenfeindlich erweist, indem er die Gesundheit anderer gefährdet; der Anwalt Rosentreter kann nach mehreren Verteidigungsfehlern den entscheidenden Methodenfehler nachweisen; Mia entwickelt sich von einer überzeugten Methodenanhängerin zu einer Methodenkritikerin, indem sie Fragen stellt, Entscheidungen trifft, Vertrauen entzieht, den Überwachungschip entfernt. Die Überführung der falschen und fehlerhaften Methode ist letztlich einem Prozess des Mündigwerdens Einzelner zu verdanken. Ein Unbekannter sagt während der Gerichtsverhandlung seine Meinung: „Ihr opfert Mia Holl auf dem Altar eurer Verblendung!" (257), Driss löst sich schrittweise aus der Wächterinnengemeinschaft; Mia sagt zu Kramer: „Anscheinend besteht meine letzte Aufgabe auf Erden darin, Ihnen zu zeigen, was Erwachsensein bedeutet" (247). Da innerhalb der Diegese die METHODE in diesem Ringen um die Interpretationsmacht siegt, ist das vorgestellte Problem noch nicht gelöst, bleibt extradiegetisch die Aufgabe zu reflektieren, zu entscheiden, die Vereinzelung nicht zu scheuen, erhalten. Diese Interpretation wird wiederum durch einen metareferentiellen Kunstgriff verstärkt: Auf der vorvorletzten Textseite wird die intradiegetische

Handlung noch einmal durch einen Erzählebenenwechsel unterbrochen, der die Funktion des Gedankenexperiments betont:

> Es wäre ein guter Augenblick für das Ende. Ein guter letzter Satz; dazu der seit Wochen oder Monaten [intradiegetisch, eigene Anmerkung] friedlichste Moment. Aber die Tür fliegt auf, und Bell eilt aufgeregt und mit keuchendem Atem herein. In Händen hält er ein Dokument, das zu einer Rolle gedreht und auf altmodische Weise versiegelt ist.
> „Ich muss", schnauft er, „den Vorgang unterbrechen."
> „Halt!", schreit Hutschneider.
> Sofort hört das Zischen auf, der Kältenebel beginnt sich aufzulösen.
> „Der METHODE sei Dank", sagt Bell. „Das war buchstäblich in letzter Sekunde." (262)

Mia hat durch ihr Verhalten somit bereits eine Veränderung der Methode erreicht, die Figur ist in der Konfiguration eines abstrakten Denkvorganges am Ende angekommen und so ist auch das fiktionale Spiel zu Ende.Weitin stellt fest, dass im fiktionalen Spiel eine „der Realität nie entsprechende Differenzschärfe" erreicht werden kann, und zwar durch eine Konfiguration, die auf der „Bedeutung der *figura*, die keiner *natura* entspricht und nichts Reales bezeichnet, sondern immer mehr darstellt und aufruft, als sie ‚ist'" beruht. „Solche Figuren können [...] der Souveränität bildhaft Ausdruck verleihen, aber sie können nicht selbst souverän ‚sein'" (83). Aus diesem Grund hat Weitin der Kategorie des unzuverlässigen Erzählens eine weitere Kategorie zur Seite gestellt, die des unsouveränen Erzählens (85). *Corpus Delicti* nennt er aus zwei Gründen ein Beispiel für unsouveränes Erzählen:

Erstens konstatiert er neben unzuverlässigen Ich-Erzählungen eine auktorial auftretende Wir-Perspektive, die sich selbst durchkreuzt und destabilisiert. Diese Diagnose leitet er jedoch aus dem Vergleich des unveröffentlichten Theatertextes, den Zeh ihm zur Verfügung gestellt hat, mit dem Buchtext ab. Aus der alleinigen Analyse des Buchtextes hingegen wäre unsouveränes Erzählen dadurch begründet, dass das beschriebene Oszillieren zwischen auktorialer und personaler Erzählerperspektive als Entscheidung interpretiert werden kann, die eigenen Aussagen bewusst nicht beherrschen zu wollen (85). Man könnte auch sagen: Das Oszillieren entspricht einer diplomatischen Kalkulation der Autorin, die eine Wirkung erreichen möchte, indem sie sie als Wir-Intention deklariert. Wieder muss der Leser entscheiden: Dialogizität oder Monologizität? Seine Entscheidung wird wesentlich davon abhängen, ob er dem Erzähler folgen

kann und so die Wir-Perspektive realisiert, oder ob er dem Erzähler nicht zustimmen kann und somit die Wir-Perspektive als Illusion entlarvt.

Zweitens erscheinen nach Weitin die Protagonisten als Völkerrechtsfiguren, weil im Völkerrecht auch paradoxe Strukturen von Souveränität und Subjektivität zusammentreffen (84), indem dieses Recht der nationalstaatlichen Souveränität Grenzen setzt, ohne auf den souveränen Staat als demjenigen Subjekt verzichten zu können, das völkerrechtliche Normen wirksam werden läßt (80). Das metareferentielle Textgelenk eignet sich dazu, solche paradoxen Sachverhalte darzustellen, weil es verschiedene Aspekte in einem größeren Ganzen oder dessen Rahmen isolieren und dadurch die spezifischen Beziehungen darstellen kann. Die Gefahr von Artikulations- und Interpretationsfehlern wird dargestellt, ohne dass man dabei auf die zu hinterfragenden Artikulationsformen verzichten kann.

In *Corpus Delicti* ist das Ergebnis dieser Darstellung, dass Generierung von Wirklichkeit nur durch eine Aufhebung des vielschichtigen Substitutionsprozesses, der auf Figurenebene ein Strohmann-Prozess ist (Niemand für Würmer für Kramer für die Methode; Sophie, Driss, Rosentreter für Mia für Moritz; textuelle Repräsentation für Wirklichkeit), erfolgen kann. Die letzte unausgesprochene Substitution besteht in der Verlagerung dieses Prozesses in die Wirklichkeit, die nur von in der Gegenwart handelnden Subjekten beantwortet, das heißt zum Stillstand gebracht werden kann. Solange dieser letzte Substitutionsschritt nicht erfolgt ist, muss man sich mit fliegenden Bauten behelfen. Der metareferentielle Text ist die Ausfuhr- und Ausführungsanleitung für diese Transformation in die Wirklichkeit des Lesers, ist ihre politische Ladung. Eine afaktische Denkfigur, die intradiegetisch enttäuscht wird, soll eine rigorose Auseinandersetzung mit den vorgestellten, der Wirklichkeit nahen Normen und Theorien initiieren. Sie leistet dies, indem sie die Illusion der Unmittelbarkeit als Dialog zwischen Eigen- und Fremderfahrung dialektisch aufbaut und zerstört, also metareferentiell wirksam werden lässt.

6.3.6 Werkpolitik

Das Konzept der fliegenden Bauten, des Aufbaus und der Zerstörung, klingt bereits im Untertitel an: Ein Prozess. Als prozessual werden dabei nicht nur die Übergänge zwischen Weltwirklichkeit und Wirklichkeit der Fiktion geschildert, sondern auch die sprachliche

Verfasstheit gesellschaftlicher Subsysteme – des Rechts, der Medizin, der Medien – auf der synchronen Ebene und die sprachliche Entwicklung auf der diachronen Ebene vom Mittelalter bis zur Zukunft, von Kramer über Kafka bis Zeh. Das Lenken und Einstellen der Aufmerksamkeit des Lesers, das Martus unter *Werkpolitik* versteht, richtet Zeh gezielt auf die Spielräume, die zwischen sprachlich genormten Entitäten bestehen, und die als Sprachhandlungen verwirklicht werden können. Alle Äußerungsformen enthalten solche Spielräume, die sowohl im Akt der Äußerung liegen als auch im Akt der Interpretation. Zehs Werkpolitik ist demnach als Sprachspiel und Sprachkritik zu verstehen, das/die auf Spielräume hinweist und die komplette Verhärtung sprachlicher Wahrheit ablehnt. Der letzte Teil des Schlusssatzes „ – erst jetzt ist wirklich alles zu Ende.“ (*CoDe* 264) ist damit als die Annullierung dieses Spielraums zu verstehen, die eine intradiegetische Weiterentwicklung unmöglich macht, indem sie alle Prinzipien Benhabibs politischer Philosophie verletzt: „Egalitarian reciprocity“, „voluntary self-ascription“ und „freedom of exit and association“ (131).

7 Christa Wolfs Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud

Christa Wolfs Spätwerk, *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*[48], fordert ebenfalls eine Prozessualität der Methode ein. Dies geschieht jedoch nicht wie bei Zeh mittels eines gedanklichen Versuchslabors, als Sprachspiel und Sprachkritik. Eine Kritik europäischer Aufklärung und Bevorzugung rationaler Bewertung erfolgt vielmehr über deren diplomatische Dezentralisierung, für die eine Selbstreflexivität gemimt wird, die eigentlich von außen erfolgt. *Hebammenkunst* wird dadurch bei Wolf zu einem über den familiären Wertekanon getarnten Unterschieben unterdrückter Perspektiven, so dass Erkenntnis als Selbsterkenntnis erscheint und leichter angenommen werden kann. Um diese List wirksam werden zu lassen, muss nicht nur eine Ebene der Reflexion in den Text eingezogen werden, sondern sie muss die distanzierte Haltung rationaler Reflexion selbst zu ihrem Gegenstand machen. Die Metareferentialität des Textes ist damit potenzierte und kommentierte Selbstreflexivität, die den Wirklichkeitsbegriff analysiert.

Stadt der Engel ist 2010, ein Jahr vor dem Tod der Autorin, erschienen und wurde mit dem Uwe-Johnson-Preis ausgezeichnet. Die Erzählerin trägt unverhohlen autobiographische Züge ihrer Autorin und stellt sich den Anschuldigungen, die durch das Bekanntwerden ihrer Tätigkeit als informeller Mitarbeiterin – IM – während des DDR-Regimes nach 1989, zum Zeitpunkt ihres Bekanntwerdens, gegen sie erhoben wurden. Dort, wo sie sachlich blieben, bezogen diese Anschuldigungen sich auf die Tatsache, dass die Autorin, die sich in ihrer literarischen Arbeit als Instanz einer Erinnerung, deren Genauigkeit auf Subjektivität beruhen soll, inszeniert und im Bewusstsein ihres Publikums festgeschrieben hat. Wie konnte gerade diese Autorin ihre Mitarbeit beim Staatsicherheitsdienst der DDR vergessen?

Diese Frage wiederum war nur ein Aspekt eines deutsch-deutschen Literaturstreits, der durch die Publikation von Wolfs Erzählung *Was bleibt* ausgelöst wurde und deshalb auch als

[48] Im Folgenden im Text abgekürzt als *Stadt der Engel,* in den Zitatnachweisen als *SdE*.

Christa-Wolf-Debatte bekannt wurde. In diesem Text schildert die Erzählerin ihre Überwachung durch den Staatssicherheitsdienst der DDR und deren psychische Auswirkungen. *Was bleibt* zeigt die Erzählerin also in einer Opferrolle des Regimes, während *Stadt der Engel* die Frage der Täterschaft der IM Margarete umkreist. Die Vorwürfe der – zumeist westdeutschen – Rezensenten richteten sich im Hinblick auf *Was bleibt* vor allem auf die Tatsache, dass Wolf ihren Text erst 1990, als er ähnlich Beobachteten nicht mehr helfen und das Regime der DDR nicht mehr kritisieren konnte, veröffentlichte, obwohl sie den ersten Entwurf bereits 1979 verfasst hatte. Diese Diskussion stellte in ihrem Verlauf die Qualität der DDR-Literatur insgesamt auf den Prüfstand, ausgehend von der Frage, ob DDR-Literatur im Westen zu einseitig im Hinblick auf eine Kritik des sozialistischen Staates hin rezipiert worden war und nicht unter Gesichtspunkten ihrer literarischen Qualität.

In einer weiteren Phase des Literaturstreits entwickelte sich dann eine Grundsatzdiskussion über die Nachkriegsliteratur in beiden deutschen Staaten, ihre Verquickung mit politischen Ideologien bzw. die Rolle des politisch engagierten Schriftstellers und die grundsätzlichen Aufgaben der Literatur. Christa Wolf empfand die polemische Kampagne gegen sie als Hexenjagd und veröffentlichte 1993, um die Diskussion zu versachlichen, ihre Stasi-Akte als *Akteneinsicht Christa Wolf*. Den 130 Seiten IM-Tätigkeit, die niemanden denunzieren, stehen 42 Ordner Überwachungsprotokolle sowie umfangreiche Telefonprotokolle gegenüber, die die Observation der Autorin durch das Ministerium für Staatssicherheit dokumentieren. Vom Herbst 1992 bis Frühling 1993, während in Deutschland die Debatte um ihre Rolle als Schriftstellerin in vollem Gang war, nahm die Autorin eine Einladung des Getty Institutes in Los Angeles an.

Dieser Forschungsaufenthalt bildet den zeitlichen und geographischen Ausgangspunkt für *Stadt der Engel*, von dem aus die Erzählerin die Frage umkreist, wie sie ihre IM-Tätigkeit hatte vergessen können. Die textuelle Rekonstruktion ihrer Verhaltensweisen soll die Klärung des Vorgangs herbeiführen und wird zur literarischen Selbsttherapie zur Bewältigung des damit verbundenen Traumas. Die Funktion des Textes scheint gegen Ende des Textes in doppelt verstellter Form – im Konjunktiv einer indirekten Rede über eine weitere Figur – auf: „Eine Diskussion, ein Austausch von Meinungen und Argumenten [...], teils, um den anderen zu überzeugen, teils zur Selbstklärung“ (316).

Die Analyse metareferentieller Strategien soll zeigen, dass der Text ein neues Geschichtsverständnis anvisiert und über die Öffnung literaturtheoretischer, geistesgeschichtlicher sowie politischer Kategorien erprobt. Inhaltliche Festlegungen behalten nur im Zusammenhang mit ihrem Kontext Gültigkeit, die dadurch präzisiert wird, während das Prozesshafte der Methode betont wird und als neue Zielgerichtetheit des Textes erscheint.

7.1 Das metareferentielle Netzwerk

Metareferentiell ist dieser Text vor allem durch seine sowohl autobiographisch-faktuale als auch fiktionale Prägung, deren gegenseitige Durchdringung zu einem Verwirrspiel von ontologischen Ebenen führt, und durch das Vorhandensein verschiedener Erzählstimmen, die sich gegenseitig überwachen und ihre Positionen durch zeitenübergreifende und komplex-verschränkte intertextuelle Bezüge auffächern. Beide Techniken entsprechen Grenzüberschreitungen literaturtheoretisch distinkter Welten, Metalepsen. Das wirklichkeitsnahe Aufrufen historischer Momente oder Zitate, bei Funk in Anlehnung an Stefan Höltgens Klassifizierungsschema der Filmanalyse historisierende Authentizitätsästhetik genannt (21), stört die Fiktionsontologie des Werkes. In umgekehrter Weise irritiert die Fiktionsästhetik die dokumentarontologische Ebene, wenn gleichzeitig die Erfindung einer Figur und eine historische Vorlage für sie behauptet werden, wie das in *Stadt der Engel* für die Figur des Peter Gutman zutrifft. Gattungstypologisch entsteht dadurch eine Borderline-Fiktion, die ihre Roman- oder Erzählungsmerkmale über eine essayistisch geprägte Erzählintention, die man als Suche nach einer Wahrheit bezeichnen könnte, sublimiert, und damit Genreklassifikationen nutzt, um Textstrategien, in *Stadt der Engel* die Offenlegung der Limitationen einer an ein Genre gebundenen Wahrheit, zu enthüllen. Die vorliegende Untersuchung soll zeigen, wie die Autorin ihre in die Enge getriebene, traumatisierte Erzählerin über Gattungs- und Erzählstimmenvielfalt in einem narrativen Gewebe zu bergen sucht, das die eigene Erfahrung und sinnliche Wahrnehmung als Beitrag zu einem polylogen Verständnis von Wirklichkeit versteht, das sich erst dadurch konstituiert, dass sich eine übergangen fühlende Stimme Gehör zu schaffen versucht und damit eine Leerstelle schließt. Die wesentliche Frage in Bezug auf das metareferentielle Netzwerk ist dabei, ob es sich in einer umfangreichen Darbietung nicht-kompatibler Einzelpositionen erschöpft, die Ideologiefreiheit als nicht einzulösendes Ziel veranschlagt, oder

ob es eine Synkretisierungsleistung vollbringt, die ein neues Weltbild entstehen lässt, in dem Ideologien als Teilaspekte verstanden werden, die keinen Absolutheitsanspruch mehr haben. Die Untersuchung der metareferentiellen Strategien hat ergeben, dass Christa Wolf ihre Wahrheitssuche im Schnittpunkt von subjektiv-persönlicher und größtmöglich-allgemeiner Erfahrung ansetzt und als psychoanalytisches Erinnern narrativ gestaltet. Wertegebundene Einzelpositionen werden so einem mehrstufigen Abgleichen mit Fremdpositionen unterzogen, das sich als dialogische Suche konstituiert. Obwohl das Prozessuale dieser Suche, das sich narrativ als Essayismus niederschlägt, eindeutige oder gar für alle Zeiten gültige Antworten verbietet, ergänzt und verändert die metareferentielle Netzwerk-Darstellung doch dominante Geschichtsnarrative, die eine schlüssige Weltsicht suggerieren. Dies geschieht durch das Aufspüren von blinden Wahrnehmungsflecken, die gerade von dichotomen Welterklärungsmodellen, wie sie die deutsche Teilung fortführte und hervorbrachte, hervorgerufen werden. Ein polyloges Netzwerknarrativ, zu dem die Autorin Wolf zahlreiche unterdrückte Positionen beisteuert, das sie multitemporal anlegt und als Borderline-Fiktion zwischen gesellschaftlicher Realität und Fiktion, zwischen Genreklassifizierungen, zwischen Bewusstsein und Un(ter)bewusstsein entwirft, verbietet somit den einen Anspruch auf Allgemeingültigkeit und stärkt die Gültigkeit der einzelnen Position. Auch das frühere Festhalten der Autorin an gesellschaftlichen Utopien wird dadurch unmöglich gemacht. Das utopische Denken „zersplittert“, wie Schwarz und Wilde es interpretiert haben, „in eine Vielzahl untereinander heterogener Utopie-Fragmente“ (238), die Chiarloni als „diffizilen Synkretismus“ bezeichnet, bzw. als paradoxe Verschränkung von Utopie und Vernunft (199). Laut Schwarz und Wilde geht dadurch „die Zielgerichtetheit des Utopischen“ verloren (237) und „einzig das Unterwegssein“ bleibt übrig (243). Das Prozessuale des essayistischen Erzählens, die unermüdliche Suche nach Dialogpartnern und das metareferentielle Triggern der Reflexionsarbeit bestätigen die Diagnose des Unterwegsseins und legen sie als ein Offenhalten der Wahrnehmung in *Stadt der Engel* an. Die Untersuchung der metareferentiellen Strategien legt jedoch eine Interpretation dieses Offenhaltens als neue Zielgerichtetheit des Textes nahe, die sich somit vom Inhalt der Aussage auf den Prozess der Wahrnehmung verschoben hat. Dialogbereitschaft, Suche, Offenhaltung der Wahrnehmung werden darin als Utopie verortet oder angefragt, der die Vernunft mit ihren rationalen Postulaten entgegengerichtet scheint. Diese Diagnose der Unvernünftigkeit des Vernünftigen, die wiederholt auch als Fehlwahrnehmung

einer gesellschaftlichen Mehrheit gestaltet wird, entspricht einer Kritik europäischer Geistesgeschichte. Ihre Unzulänglichkeiten sollen über die Ergänzung östlich-geprägter[49] Philosophie und Religion und eine Rückführung vom Abstrakten zum Konkreten verringert, bzw. ausgeglichen werden. Während dieses Vorgangs verändern sich die Funktionen der metareferentiellen Darstellung von einem Reflektieren des Vorgestellten hin zu einem Reflektieren des – allzu distanzierten – Bewertens, indem ihm ein einfühlendes Nachvollziehen zur Seite gestellt wird.

Stadt der Engel ist nicht Christa Wolfs erster metareferentieller Text, was bereits durch Ursula Kuzis 2003 vorgelegte und 2013 veröffentlichte Dissertation *Metafiction and Aesthetics in Christa Wolf's Nachdenken über Christa T., Kindheitsmuster and Sommerstück* dokumentiert wurde. Das hängt wesentlich damit zusammen, dass die von Wolf entwickelte Schreibweise der *subjektiven Authentizität* die schöpferische Eigenleistung ins Zentrum ihres Kunstbegriffs stellt und als „wahrheitsgetreu zu erfinden aufgrund eigener Erfahrung" („Lesen und Schreiben" 25) ausweist. Mit diesem Literaturverständnis entsprach die Autorin schon zu DDR-Zeiten nicht mehr einem staatlich propagierten Kunstbegriff, der Kunst in den Dienst gesellschaftspolitischer Ziele stellen wollte. Im Entrüstungssturm westdeutscher Literaturkritiker nach der Veröffentlichung von Wolfs Erzählung *Was bleibt* wie auch in den Rezensionen von *Stadt der Engel* und einigen Nachrufen zum Tod der Schriftstellerin ist dieser Widerspruch häufig übersehen worden. Erst der akademischen Forschung gelang wieder eine ausgewogenere Beurteilung von Wolfs Werk. In Schwerpunkt-Vorträgen zu Wolf auf der 36. Konferenz der German Studies Association 2013 wurde, wie Gansel und Klocke dokumentiert haben, „ausgesprochen kritisch [...] herausgestellt, dass die Mehrzahl der Nachrufe auf Christa Wolf die durchweg selbstkritische und um Ehrlichkeit bemühte Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit in ihrem letzten großen Roman nicht wahrnahmen" („Erinnern und Erinnerungen – Vorbemerkung" 10).

Die vorliegende Untersuchung soll zeigen, dass die Metareferentialität in *Stadt der Engel* zu einem komplexen Text führt, der auch im vereinten Deutschland und als Gegenstand einer zusehends globalisierten Literaturrezeption nicht mehrheitskonform auftritt und gerade in dieser

[49] Die Richtungsangabe ist ein Indikator dafür, dass die Korrektur aus dem Inneren des europäischen Wertekanons heraus erfolgt und diesen in Frage stellt.

Unangepasstheit für die Literaturkritik sperrig bleibt. Die in *Stadt der Engel* thematisierte Berührung von eigener, im sozialistischen Staat und im Zerbrechen des nationalsozialistischen und des sozialistischen Staates erworbener Erfahrung mit der gesellschaftspolitischen Entwicklung der westlichen Welt – Gesamtdeutschlands und der USA – wird bei Lesern und Rezensenten nur dann keine Abwehrreaktionen hervorrufen, wenn der Text als das komplexe und ergebnisoffene Dialogangebot verstanden wird, das seine Metareferentialität installiert; anders ausgedrückt, wenn das metareferentielle Potential realisiert wird.

Um dies zu verdeutlichen, soll die Multiperspektivität der Erzählstimmen und der Gattungsformen untersucht werden, die Reflexionsebenen eröffnen, auf denen der versuchte Entideologisierungsprozess der Erzählerin das Ideologiebewusstsein ihrer Kritiker auf den Prüfstand stellt. Ihr „AUS ALLEN HIMMELN STÜRZEN“, ein Entideologisierungsschock, mit dem der Text beginnt, wird zum Ausgangspunkt und zur Bedingung für das Nachdenken über die Möglichkeiten einer entideologisierten Position im Schreiben. Diese Möglichkeiten werden über eine Multiperspektivität in Erzählstimme und Gattung gesucht, die „falsches Bewusstsein“ (*SdE* 121) identifzieren soll, so dass metareferentielle Strategien zu einem Diagnose- und Selbstheilungsinstrument avancieren.

7.1.1 Die Multiperspektivität der Erzählstimmen

Die Multiperspektivität der Erzählstimmen entspricht in *Stadt der Enge*l einem mehrspurigen Band im Kopf der Erzählerin (39), das aus Gedächtnisspuren, Gedankenstrahlen, einem Gefühlsgedächtnis, Dauermonologen, Traumbildern, Phantasien, fremd- und selbstbesprochenen, unterbewussten und verdrängten Fragmenten besteht. Der Text thematisiert unter Bezug auf die Freud´sche Bewusstseinstheorie die Selbstsuche eines Ichs, das sich als kritische Instanz gegenüber selbstzerstörerischen und selbsterhaltenden Trieben, Freuds *Es*, und einem die Normen und Werte der Gesellschaft verinnerlichenden *Über-Ich* zu behaupten sucht.

Der Bezug zu Freud ist dabei ein doppelter: Einerseits ist er ironisch-distanzierend, wie folgendes Zitat der fiktiven Figur Gutman belegt: „Ich bitte dich, man muss Herrn Freud nicht kennen, um dieses unstillbare Bedürfnis, mich durch einen anderen auszudrücken, einen andren vor mich zu schieben, neurotisch zu finden“ (124). Andererseits legt die Autorin das von Freud

entwickelte Verfahren, im Dialog zwischen Therapeut und Patient zu einer die Heilung vorbereitenden Klärung zu finden, das als medizinische Variante der sokratischen Dialoge und damit als Hebammenkunst verstanden werden kann, der intratextuellen Figurenkommunikation zugrunde. Dadurch entsteht die paradoxe Situation, dass die Figuren eine Methode belächeln, die sie selbst anwenden. Eine so geartete kritische Distanziertheit, die ihre eigenen Widersprüchlichkeiten wenn nicht akzeptiert, so doch erkennt, tritt bei Protagonisten auf, die bereits einen Prozess der Entideologisierung durchlaufen haben, durch Exil, Emigration oder Unterdrückung ent-täuscht sind. Konfrontiert mit Alternativen – der Feldenkrais-Methode, buddhistischer Meditation, religiösen Praktiken oder der Illusionsverstärkung durch Hollywood-Film oder Las Vegas-Unterhaltungsindustrie – erkennen sie die Limitationen und blinden Flecken der eigenen kulturellen Prägung leichter. Der von verschiedenen Literaturwissenschaftlern bereits konstatierte Zusammenhang zwischen dem Reisen und der Selbstsuche der Protagonisten in *Kindheitsmuster* und *Stadt der Engel*[50] wird in dieser Arbeit demnach als Ideologiedistanz verstanden. Die Reise ins andere Geschlecht in Wolfs Erzählung *Selbstversuch* kann diesen Beispielen hinzugefügt werden. In *Stadt der Engel* lassen sich von den USA aus, dem ideologischen Gegner der ehemaligen DDR, die Ideen des sozialistischen Staates mit Differenzschärfe reflektieren, und schließlich zurück im vereinten Deutschland mit zusätzlicher Distanz zu den in den USA gewonnenen Erfahrungen aufschreiben. So gesehen entspricht auch die Schreibtechnik, sich durch einen anderen auszudrücken, einem Distanzierungsverfahren von der eigenen Position. Hierfür bietet der Text zahlreiche Beispiele: Neben dem Sich-Fremdstellen gegenüber dem früheren Ich in der zweiten Person sei hier nur die Verknüpfung eigener Aspekte des Denkens der Erzählerin mit denen historischer Personen genannt, die über die Auslagerung in fiktive Figuren hergestellt wird, deren Fiktivität die Erzählerin kundtut. Die Figur Peter Gutman trägt beispielsweise, wie Haase festgestellt hat (224), einerseits Züge des Benjamin-Forschers Irving Wohlfahrth, der zur gleichen Zeit wie Wolf am Getty-Institut arbeitete. Andererseits ist diese Figur über einen doppelten Grad an Fiktivität ausgezeichnet, der nahelegt, dass diese Figur nicht Teil der Forschergemeinschaft am Getty-Institut war, sondern als mentale Hilfskonstruktion ganz und gar der Phantasie der Erzählerin entsprang und als Mitarbeiter für die Forschungsreise ins eigene Ich konstituiert wurde. Über solche Verlagerungsoperationen wird die paradoxe Situation, dass das menschliche

[50] Zum Beispiel von Michael Haase, „Zum Konzept der subjektiven Authentizität“ 217

Denken über die eigenen Gedanken reflektieren kann – in der Philosophie Dialethia-Paradox genannt –, gekennzeichnet. Sie setzt sich in den Rezeptionsprozess des Lesers hinein fort: Soll er die zahlreichen Ersatzrepräsentationen, die der Text anbietet, annehmen oder ablehnen, als halbfaktual oder rein fiktional verbuchen? Laut Kuzi, die sich hier auf die Ausführungen von Jürgen Petersen beruft, resultiert die Aufhebung der ontologischen Trennung von Fiktion und Realität in einem veränderten Rezeptionsprozess des Lesers: „the reader will switch to the perceptive mode used for matters of fact" (4). Die Trennung ist in *Stadt der Engel* jedoch nicht durchgängig aufgehoben, sondern der Text oszilliert zwischen Fiktionalität und Faktualität. Diese Unentschiedenheit des Textes, die von zahlreichen Rezensenten kritisiert wurde[51], fordert das von Funk für metareferentielle Texte als charakteristisch identifizierte *ergodic reading* (*LoR* 101, S. 43 in dieser Arbeit) heraus, das den Sinn mental erarbeiten muss, weil der Text eigentlich ein durch viele Links vernetzter Hypertext ist, der sich nicht linear aufschlüsseln lässt. Dieser Hypertext präsentiert sich gleichzeitig als narratives Modell für die Gehirntätigkeit oder, im Freud´schen Vokabular, Bewusstseinstätigkeit des Menschen, ein Merkmal, das Funk als *alethiology* (*LoR* 89, S. 36 in dieser Arbeit) beschreibt, und das eine Hinterfragung des Textes als abstraktes Modell für die Realität provoziert[52].

---

[51] So bemängelt beispielsweise Greiner einen „Mangel an Feingefühl", die „flaue Unverbindlichkeitsmelodie" und eine „typische Unschärfe-Relation zwischen der wirklichen Welt, die als ferne Ahnung herüberschimmert, und der poetischen Welt ihrer Texte."„Denn hat nicht, [...]," so fragt er weiter, „das Verbrechen Namen und Anschrift?" (alle Zitate Anz 67)
Schirrmacher konstatiert: „Nur wegen dieser Unklarheiten, [dass man nicht wusste, woran die Autorin litt] wegen der Allgemeinheit ihrer Trauer und ihrer Ängste konnte sie zum Träger aller möglichen Erwartungen und Hoffnungen werden – vom Feminismus über Umweltschutz und Friedensbewegung bis hin zum Eurokommunismus." (Anz 86) Und er folgert daraus „Vor der Gewissensnot in die diffusen Räume des Unsagbaren zu flüchten, das war allerdings schon die Übung der vom Nationalsozialimus belasteten Intellektuellen der Nachkriegszeit – Wiederholungszwang der Geschichte." (Anz 87)

[52] Obwohl die vorliegende Arbeit wiederholt an formalistische Ansätze anschließt, die nicht nur die Abgrenzungsmöglichkeiten literarischer Form beschreiben und suchen, sondern auch integrierende Eigenschaften und Anschlussstellen an nicht-literarische Formen hervorheben, soll an dieser Stelle noch einmal kurz auf die Positionierung der untersuchten metareferentiellen Strategien zwischen modernistischen und postmodernistischen Verfahren eingegangen werden: Sowohl die Moderne, verstanden als literaturwissenschaftliche Epoche zwischen 1885 und 1933, als auch die Postmoderne weisen uneinheitliche Strömungen auf, die sich aus einem mehr oder weniger radikal durchgesetzten Bruch mit ihren Vorgängermodellen ergeben. Versteht man mit Christer Petersen die Postmoderne als Radikalisierung der Moderne, die textuelle Selbstreflexivität und Immanenz als eine möglichst vollständige Anti-Mimesis zu konstituieren sucht, die keine transzendentalen Bezugspunkte zu einer außertextuellen Realität mehr anerkennt (*Der postmoderne Text* 301ff.), dann erscheinen die in dieser Studie untersuchten Texte eher modernistisch. Zwar finden sich für die Postmoderne charakteristische Textbereiche, in denen eine Hyperrealität literarischer Illusion erzeugt wird, die historische Faktizität nicht mehr abbildet, sondern funktionalisiert – wenn Erpenbeck beispielsweise das Versteck des jüdischen Mädchens im Warschauer Ghetto nach

Neben den Merkmalen *ergodic reading* und *alethiology* ist auch die bei der Besprechung von *Heimsuchung* bereits gestellte Frage relevant, inwieweit man die multiperspektivischen Operationen der Autorin Wolf als dialogisch verstehen darf, was dadurch gerechtfertigt scheint, dass sie soviele Persönlichkeiten über Zitate und Erinnerungen aufruft, oder als monologisch klassifizieren muss, weil es sich um einem einzigen Bewusstsein entsprungene Referenzen handelt. Diese Fragen sollen über eine genauere Analyse der einzelnen Erzählstimmen geklärt werden.

7.1.1.1 Die erste und die zweite Person der Erzählstimme

Wie bereits in Wolfs Roman *Kindheitsmuster* wird das erzählende Subjekt in eine erste Person der Gegenwart, aus der heraus erzählt wird, und in eine zweite Person der Vergangenheiten, die erinnert werden, aufgeteilt. Auch das Ich der Gegenwart wird über die – der Text suggeriert: in Los Angeles getippten – Aufzeichnungen mit der Schreibmaschine in mehrere Zustände der Gegenwärtigkeit aufgeteilt, die Zeit der wenige Jahre zurückliegenden Notizen und die Zeit der Entstehung des Buches nach der Rückkehr nach Deutschland. Durch diesen narratologischen Kunstgriff registrieren Veränderungen in den Meinungen und Bewertungen der Erzählerin, vor allem die veränderte Haltung der Erzählerin gegenüber dem DDR-Staat, aber auch die Einflüsse der westlichen Welt. Die Stimme der Gegenwart erscheint in diesen Operationen als die kritisch-prüfende Instanz ihrer Erinnerungen, was nach Freuds Nomenklatur der Bildung des bewussten Ichs entspricht. Auf diese Weise wird die Kernfrage, wie die Erzählerin ihre Mitarbeit beim Staatsministerium für Sicherheit hatte vergessen können, in einen zeitlich markierten Ablösungsprozess von der Staatsideologie eingebettet: So wie laut Erzählerin das Wort Diktatur erst nach der Wende für den DDR-Staat benutzt worden war (233/234) und wie das deutsche Wort „»Schuld«, sprachlich gesehen, schwerer zu wiegen scheint als ihr [das englische Wort, meine Anmerkung] »guilt«, selbst als »blame«, so kam es

---

dem Versteck im Haus am Scharmützelsee modelliert oder die Ermordung des Mädchens schildert; wenn Zeh und Wolf doppelt-fiktive Figuren entwerfen, deren Realitätsstatus in der außertextuellen Wirklichkeit erst noch zu legitimieren wäre –, jedoch handelt es sich bei diesen Beispielen um hyperreale Momente, die an zahlreichen anderen Stellen, wie die Untersuchung gezeigt hat, durch bewusst inszenierte Bezüge zu außertextueller Realität zurückgenommen werden. Die Dominanz transzendentaler Bezüge spricht auch gegen ein unendliches Oszillieren der Texte zwischen Dekonstruktion und Rekonstruktion; vielmehr fordern die metareferentiellen Narrative zu einer Anerkennung gegensätzlicher und unterdrückter Narrative und der Suche nach einer subjektiven Position innerhalb einer sich als komplex erweisenden Realität auf.

mir jedenfalls vor“ (219), so habe die Erzählerin zum Zeitpunkt der Mitarbeit die Beamte des Staatssicherheitsdienstes noch nicht als Gegner gesehen:

> Warum ich mit denen überhaupt geredet habe. Warum ich sie nicht sofort weggeschickt habe. Was ich wenig später getan hätte. Also gut. Warum denn also. Weil ich sie noch nicht als »*die*« gesehen habe, glaube ich. (257)

Ausdrücklich wird hier auch der Möglichkeit der falschen Erinnerung oder der falschen Bewertung einer Erinnerung – „glaube ich“ – Platz eingeräumt.

An anderer Stelle legt die Erzählerin nahe, dass das Erkennen der Widersprüche zwischen den Vertretern der Staatsideologie und den eigenen Einstellungen vom Vorgang der Schreibtätigkeit gefördert werde. In paratextueller Überschriften-Großschreibung, die andererseits als intradialogischer Einwand erscheint, behauptet sie:
„DAMALS HABE ICH NOCH NICHT GESCHRIEBEN“, gefolgt von der metareferentiellen Bemerkung: „Der Satz war gültig, das wusste ich.“ Der nächste Satz hingegen kann sowohl als Zusatzdetail als auch als schrittweise Rücknahme dieses Gültigkeitsanspruchs aufgefasst werden: „Wollte für mich festhalten, dass danach keine Kontakte der falschen Art mehr möglich gewesen wären.“ (273). Diese Einsicht erfolgt außerdem zu einem Zeitpunkt der Schreibunfähigkeit, so dass die Überzeugung der Aufrichtigkeit im Schreiben als früherer, ideologisch gefärbter Zustand markiert wird:

> War es ein gutes Zeichen, dass Schreiben mir nicht möglich war? Ein Zeichen für Aufrichtigkeit?
> Wie der Reiter über den Bodensee fühle ich mich, sagte ich dem Freund in Zürich am Telefon.
> Sie haben überreagiert, sagte er.
> Was bin ich bloß damals für eine dumme Kuh gewesen. (272)

Der vorangestellte Verweis auf Thomas Manns *Doktor Faustus*, der die Figur des Tonsetzers Adrian Leverkühn als Stellvertreter für seinen Erfinder bezeugt, dessen Ersatznennung aber gerade als Nicht-Identität betont wird, suggeriert, dass es zwar möglich ist, sich dem „innersten Geheimnis“ eines Autors über seine Figuren zu nähern, dass es jedoch nicht möglich ist, dieses

ganz zu lüften[53]. Letzteres würde die Selbstzerstörung bedeuten, während die Annäherung an das innerste Geheimnis durch das Schreiben mit dem Einreißen von Tabus, einer Befreiung von Unaussprechlichem und damit einer Selbsterlösung verglichen wird (271/272). Das Schreiben entspricht damit einer Gratwanderung zwischen Selbstzerstörung und Selbsterlösung.

Zusätzlich erscheint an dieser Stelle der Bezug zum Reiter über den Bodensee, mit dem sich die Erzählerin in einem Telefonat mit einem befreundeten Züricher Psychologen vergleicht und der wiederum mehrere Konnotationen aufruft: Einerseits war der Bodensee immer wieder verbürgterweise völlig zugefroren und wurde dann gerne für verschiedene Volksbelustigungen genutzt. Am 5. Januar 1573 ist der Elsässer Postvogt Andreas Egglisperger über den gefrorenen See nach Überlingen geritten. Andererseits war dieses Ereignis Ausgangspunkt für Gustav Schwabs Ballade, die 1828 bei Cotta veröffentlicht wurde und in der ein Reiter unwissenderweise über den zugefrorenen See reitet und am anderen Ufer stirbt, als er sich der gerade überstandenen Gefahr bewusst wird. Seither avancierte der Ritt über den Bodensee zum geflügelten Wort für eine verwegene Tat, die zum Zeitpunkt ihrer Durchführung nicht bewusst war. Häufig tauchen aber auch falsche Verwendungen des Zitates auf, die von einer vor der Tat bewussten Gefahr ausgehen und den Ritt also als bewusst eingegangenes Risiko darstellen.

Die Textpassage ermöglicht demnach miteinander schwer zu vereinbarende Interpretationen und stellt das geschriebene Wort in ein Spannungsnetz unterschiedlicher Grade von Glaubwürdigkeit, die vom Text selbst nicht aufgelöst wird. Der Leser muss damit entscheiden, ob er die Erzählerin für glaubwürdig befindet; für welche Verwendung des geflügelten Wortes er sich entscheidet; ob er einen Zusammenhang zwischen dem von Mann erfundenen Leverkühn, der seinerseits eine Projektion verdrängter Schuldzusammenhänge des Erzählers Zeitblom sowie des Autors Mann in sich bündelt, und der von Wolf erfundenen Erzählerin herstellt, der fragmentarisch in temporal unterschiedenen Bewusstseinszuständen aufscheint. Dabei gibt der Text keine Auskunft darüber, ob die Maschinchen-Einschübe[54], typographisch durch Majuskeln abgehoben, wirklich während des Aufenthaltes der Autorin Wolf am Getty Institut entstanden sind und Einblicke in eine unmittelbarere Vergangenheit gewähren,

[53] Darauf weist auch eine Bemerkung der Autorin, die dem Text vorangestellt ist, hin: „Alle Figuren in diesem Buch, mit Ausnahme der namentlich genannten historischen Persönlichkeiten, sind Erfindungen der Erzählerin. Keine ist identisch mit einer lebenden oder toten Person. Ebensowenig decken sich beschriebene Episoden mit tatsächlichen Vorgängen.“ (*SdE* 6)

[54] „Maschinchen“ ist die Bezeichnung der Erzählerin für ihre Schreibmaschine.

die noch vom Ich der Gegenwart repräsentiert werden kann, oder ob sie Fiktionsentwurf der Autorin sind, die Zeitschichten typographisch kreieren und damit auf textuelle Täuschungsverfahren hinweisen wollte. Beides ist auf den ersten Blick möglich.

Die zweite Person, das Du der Erzählerin, kann auf der beschriebenen Gratwanderung zwischen Selbstzerstörung und Selbsterlösung, kann in dem als Hebammenkunst beschriebenen Erkenntnisdialog als Gesprächspartner betrachtet werden, dem man über eine Fragetechnik auf die Spur zu kommen versucht. Auch in der zweiten Person gibt es Stellvertreterfiguren, die durch ihren größeren Abstand zur Erzählerin eine Brückenfunktion zu den vergangenen, den Du-Anteilen der Erzählerin erfüllen. Exemplarisch soll hier ein Gespräch mit der Freundin Sally genannt werden, die metareferentiell als Versuchsmensch der Erzählerin vorgestellt wird:

> An ihr probierte ich aus, wie ich mich fühlte, wenn ich unaussprechbare Wörter laut aussprach, im Schutz der fremden Sprache und des fremden Ozeans sah ich mich dort stehen, an den Stamm des Eukalyptusbaums gelehnt, und ihr die verschiedenen Sorten von Akten erklären, the bad files and the good files, sie musste lachen: Ach, ihr Deutschen! (201)

Der Abstand der Vereinigten Staaten zu Deutschland, der Schutz der fremden Sprache, das Du der Amerikanerin im Versuchsgespräch machen hier die Annäherung an das eigene Du der Erzählerin möglich. Dabei ist es auch bei der Textanalyse, gemäß dem vorangestellten Benjamin-Zitat – „So müssen wahrhafte Erinnerungen viel weniger berichtend verfahren als genau den Ort bezeichnen, an dem der Forscher ihrer habhaft wurde“ – wichtig, genau den Textort zu benennen, an dem das Gespräch mit Sally aufgezeichnet ist. Auf den vorangehenden Seiten wurde der Arbeiteraufstand vom 17. Juni 1953 aufgerufen, den die Erzählerin mit einem frühen Bewusstsein einer Spaltung in sich selbst (197) und einem Gefühl der Ausweglosigkeit (199) in Verbindung bringt. Die Erinnerung an die Ereignisse von 1953 werden von einem Gespräch mit der Freundin Malinka getriggert, die über die Unruhen in Los Angeles sprach, bei der ihr die unschuldig geschädigten Ladenbesitzer Leid taten, „aber die andere Person in mir, die von früher, verstand die Aufständischen“ (196). Malinka versteht diese Erinnerung als kostbaren Besitz. Es ist ihr möglich, frühere und gegenwärtige Versionen von sich selbst zu integrieren. Der Erzählerin ist dies zu diesem Zeitpunkt nicht möglich. Der Arbeiteraufstand wird jedoch über die zum Zeitpunkt des Gesprächs mit Malinka nur wenige Monate zurückliegenden

Unruhen in Los Angeles aufgerufen, so dass das Aufbegehren gegen die exzessive Gewaltanwendung der Polizei gegenüber der afroamerikanischen Bevölkerung die Ausführungen zur blutigen Niederschlagung des antistalinistischen Aufstandes durch die Sowjetarmee rahmen. Dadurch wird einerseits festgestellt, dass Gewaltanwendung nicht nur ein Kennzeichen sozialistischer Staaten ist, sondern auch in Demokratien unvermeidbar scheint. Andererseits steht Malinkas Solidarisierung mit den Aufständischen verbunden mit ihrem Verständnis für die Ladenbesitzer auf einer Skala des Widerspruchs an anderer Stelle als die Solidaritätsbekundung der Erzählerin mit dem DDR-Regime, die ebenfalls von einem inneren Widerspruch begleitet ist: Malinkas Widerspruch ist gedanklicher Natur, der Widerspruch der Erzählerin ist aktive Sprechhandlung – „Nur über meine Leiche!“ (198) Dadurch kommt es zu einer differenzierteren Beurteilung der Handlungsbereitschaft des Einzelnen. Die marxistisch geprägten Äußerungen Malinkas – „Je mehr man besitzt, desto weniger kann man sich erlauben, die Welt zu sehen, wie sie ist – und am wenigsten darf man die Welt sehen, wie sie sein sollte“ (195) – solidarisieren jedoch die Erzählerin mit Malinka und erlauben es, sozialistische Vergangenheit aus der Perspektive amerikanischer Gegenwart, wenn auch aus einer Minderheitenperspektive, zu spiegeln.

Für die Rückblende in das Jahr 1953 benutzt die Autorin Wolf dann die zweite Person der Erzählerin, die von der ersten Person der Gegenwart ergänzt wird:

> Wie du erschrakst, [...]. Wie du in der Innenstadt zwischen den immer dichter werdenden Menschenaufläufen herumirrtest, [...] und ich erinnere mich merkwürdigerweise bis heute an das Gesicht des älteren Mannes, den du für einen Beamten hieltest, der dich am Ärmel packte, der sein Gesicht ganz nah an deines heranbrachte, um dir das Ende deines Scheiß-Staates zu verkünden und dich aufzufordern, dein Parteiabzeichen abzumachen. Wie sich ganz schnell ein Ring von Leuten um euch bildete, die dasselbe von dir verlangten, und wie du, ganz kalt, zu dem Mann sagtest: Nur über meine Leiche! (198)

Hier wird der Herauslösungsprozess aus der Masse der Aufständischen, der die damalige Regimetreue der Erzählerin bezeugt, in einer leicht distanzierten, jedoch verglichen mit einer Darstellung in der dritten Person privaten und unmittelbaren zweiten Person geschildert, die in der ersten Person eines Zitats endet. In den folgenden Textabschnitten wechseln weiterhin Gegenwartsreflexionen in der ersten Person – „Das war natürlich lächerlich, aber damals schien

es mir, ich weiß nicht, ob du das glauben kannst, die einzig angemessene Antwort zu sein“ (198) – mit Erinnerungsfragmenten in der zweiten Person ab. Wichtige Einschübe auf der Gegenwartsebene der ersten Person sind dabei Gesprächsfragmente aus einem Dialog mit Peter Gutman, die auf die Gratwanderungsthematik der Darstellung zurückführen: „Aber müsse man sich nicht eigentlich fragen, warum es zu einer Selbstverstümmelung führen solle, wenn man einfach sage oder schreibe, was ist?“ (199) Wie im Kapitel über die Integration von faktualen Personen und fiktiven Figuren zu zeigen sein wird, sind die Übergänge zwischen dem Du des Freundes Gutman und dem Du der Erzählerin fließend, so dass der folgende Dialog einem Schwebezustand zwischen einer Fremdperspektive und einer Eigenperspektive gleichkommt, der seine Frage auch an den Leser richtet:

> [...] Also wann fragst du endlich mich?
> Was denn. Was soll ich dich denn fragen?
> Ob ich ganz wichtige Dinge in meinem Leben schon mal vergessen habe?
> Dich? sagte ich. Dich frage ich zuletzt.
> Er warf die Tür beim Beifahrersitz zu. (199/200)

Wie die Ausführungen gezeigt haben, nimmt die Autorin ein sehr langsames Einzoomen auf die Frage, wie die Erzählerin ihre IM-Tätigkeit hatte vergessen können, vor. Svitlana Macenka hat eine solche „Reise des Erzählers zum geheimen Zentrum“ als Spirale bezeichnet (75) und wollte mit diesem Bild Julia Kristevas Theorie des Polylogs veranschaulichen, nach der, so Macenka, im literarischen Text „das Wörtlich-Artikulierte und Nichtverbale, das Reale und Fiktionale, das Physische und Metaphysische, das Historische und Mythologische aneinandertreten und letztendlich die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt der Erzählung aufgehoben werden“ (74). Bei Wolf verwandelt die Spirale laut Macenka „[...] die polytemporale Struktur des Textes in die Sequenz eines ununterbrochenen, erkennenden Schaffensprozesses, dessen produktive Grundlage die Subjektkonstituierung und die Konstruierung des dafür benötigten historischen Kontextes bilden“ (87). Im Hinblick auf die diskutierte Textpassage stellt dieser Schaffensprozess einen (Er-)Klärungsversuch des sich als entideologisiert empfindenden Erzählerinsubjektes dar, das eine frühere, ideologisierte Position seiner selbst, die als Hoffnung auf die Verwirklichung der kommunistischen Idee bezeichnet werden kann, durch die von der konträren westlichen Ideologie geschärften Linsen betrachtet. Dabei ist es der Erzählerin nicht

möglich, sich jeder westlich geprägten Position zu nähern: Sie ruft die von der westlichen Ideologie unterdrückten Stimmen auf. Dadurch werden dominante Geschichtsnarrative so umerzählt, dass Außenseiterpositionen integriert werden können und eine west-östliche Solidarität möglich scheint, die als erste Person Plural der unterdrückten Stimmen angefragt wird: „Wer aber waren wir?“ (231) Die erste Person der Erzählerin wird damit über Solidaritätsversuche mit und –angebote von verschiedenen, fremden und eigenen, historischen und fiktiven zweiten Personen in einem Wir geborgen, das der Text erst konstruiert, oder – vorsichtiger formuliert – durch dialogisches Fragen als Möglichkeit abtastet und damit potentiell auch als utopische Position markiert. Durch die Gefahr der Selbstzerstörung und die Möglichkeit der Selbsterlösung erscheint die erste Person im Singular sowie im Plural als existentielle Position, und kann als wichtiger Hinweis auf die essayistisch geprägte Erzählintention des Textes notiert werden.

Nach diesem Einzoomen aus verschiedenen politisch-historischen Protestsituationen zwischen 1953 und 1992 kommt die Erzählerin dann zum Zentrum ihrer Argumentation, zum Beginn ihrer IM-Tätigkeit im Jahre 1959. In einem Dialog mit der Freundin Sally, ihrem Versuchsmenschen, testet sie ihre Erinnerungen und die damit verbundenen Gefühle. Dieser Versuch ist ihr nur innerhalb der wohlmeinenden Atmosphäre einer Freundschaft möglich, die, was die Sache betrifft, als unbeteiligt und unvoreingenommen skizziert wird. So kennt Sally das Kürzel IM nicht, versucht die Bedeutung der Bezeichnung informeller Mitarbeiter mit „a kind of agent? Or spy?“ (201) einzukreisen. Die behauptete und nachvollziehbare Unwissenheit der amerikanischen Freundin gestattet es der Autorin Wolf, einen neutraleren Kontext für in Deutschland emotional und dichotom diskutierte Fragen zu entwerfen, gestattet aber auch „rückhaltloses Sprechen in der fremden Sprache“ (200). Diese Bedingungen demonstrieren deutlich die Bedeutung des metareferentiellen Netzwerks als alethiologisches Versuchslabor. Fragen nach Täterschaft, Schuld oder ideologischer Voreingenommenheit werden auf einem geographisch, zeitlich und ideologisch distanzierten Resonanzboden durchgespielt. Die zweite Person dient dabei der Vermittlung von ideologisch gebundenen Perspektiven, sei es die frühere sozialistische Überzeugung der Erzählerin, seien es amerikanische Minderheitenstimmen, die die Erzählerin aus faktualen und fiktionalen Elementen zusammensetzt. Die zweite Person wird damit zu einer Trägersubstanz im Text, an die Inhalte angeheftet und dem Leser zur Aufnahme in sein Bewusstsein angeboten werden können, das dadurch auf seine Permeabilität hin überprüft

wird. Die Regulierung der Permeabilität – Aktivierung oder Inhibition – für die Trägersubstanz der zweiten Person erfolgt dabei bewusst über die Herstellung eines emotionalen, geographischen, sprachlichen und grammatischen Konzentrationsgefälles: Tatbestände wie IM-Mitarbeit, Stasi-Akten oder kommunistische Untergrundarbeit werden von der Trägersubstanz der zweiten Person in einer ent-emotionalisierten Version gegenüber der ersten Person, in einer emotionalisierten Version gegenüber der dritten Person angeboten, so dass ihre Erkennung erst gelernt werden muss. Sallys Frage, ob IM „a spy" sei, lässt die Funktion inoffizielle Mitarbeiterin vergleichsweise harmlos erscheinen, worauf die Erzählerin auch hinweist: „[...] natürlich wurde alles noch direkter und roher und abscheulicher in der fremden Sprache, in der die Differenzierungen wegfielen, weil sie mir einfach nicht zur Verfügung standen." (201). Das stimmt so nicht, denn zur Differenzierung werden nun ja deutlichere Bezeichnungen angeboten – Agent und Spion –, die die Tätigkeit des Bespitzelns genauer benennen und ihr einen formelleren Rahmen verleihen. Im Wortfeld inoffizieller Mitarbeiter-agent-spy entsteht also ein Konzentrationsgefälle, das den Mitarbeiter über Differenzschärfe dekriminalisiert. Da der Begriff inoffizieller Mitarbeiter darüber hinaus das einzige deutsche Wort im vorgeschlagenen Wortfeld ist, muss der Leser zusätzlich reflektieren, ob es sich bei den angebotenen Substantiven überhaupt um Entsprechungen handelt. Die Frage lautet hier: Kann kulturelle Differenz über lexikalisches Gefälle demonstriert werden, oder entspricht sie eher einer Lücke zwischen Bedeutung und Sinn? Die Nennung der Begriffe als Teile ein und desselben Wortfeldes und die gleichzeitige Kontrastierung derselben Begriffe über verschiedene Sprachen führt dazu, dass ihre Bedeutung, ihr Sinn im Kontext hinterfragt und neu kalibriert werden muss, dass also im vorliegenden Text noch keine Standardwerte existieren. Dem lexikalischen Gefälle entspricht die grammatische Multiperspektivität, in der die zweite Person eine Mittelstellung einnimmt zwischen den Anderen der dritten Person und dem Ich der ersten Person. Nun kann man fragen, ob solche Textoperationen eher Lernprogrammen entsprechen, die den Leser zur Reflexion über das Dargestellte bewegen wollen, oder eher Manipulationsversuchen, die eine bestimmte Interpretation nahelegen. Die Antwort auf diese Frage hängt von der Ideologiebindung bzw. Reflexionsdistanz des Lesers ab.

Einerseits werden dem Leser zahlreiche Variationen angeboten, aus denen er auswählen oder eine Beurteilung formen kann. So zitiert beispielsweise Sally eine buddhistische Nonne: „Wir könnten wählen, hat sie uns versichert, [...], wir könnten Experten in Wut, Neid und

Selbstzerstörung sein oder außerordentlich weise, sensibel gegenüber allen menschlichen Wesen, indem wir uns selbst kennenlernten, so, wie wir sind“ (45/46). Während die Erzählerin diesen Auswahlprozess durchläuft, sich bemüht, zu entscheiden, welche Äußerungen der zweiten Person in die erste Person übergeführt werden können, ist auch der Leser diesem Abwägen ausgesetzt, indem er entscheiden muss, welche Inhalte, die in der zweiten Person angeboten werden, er akzeptieren kann. Grammatische Kategorien wie Person und Numerus, aber auch Modus (der Konjunktiv als Akzeptanz-Verstärker) oder lexikalische Multiperspektivität dienen somit einem neu zu schaffenden Geschichtsverständnis, das auf Fluidität beruht und das Prozessuale betont. Für fest-abgegrenzte Identitätsentwürfe oder einseitige Geschichtsinterpretationen ist darin kein Platz. Sie sind höchstens als Momentaufnahmen denkbar, denen dann aber ein Kontext zugeordnet werden muss. Wie bereits bei Zeh geht es hier immer auch um die Handlungsmöglichkeiten des Subjekts, dargestellt in grammatischen Kategorien, bei der Entstehung der Geschichte als Polylog oder Dominanzdiskurs.

Andererseits können die Wahlmöglichkeiten oder Kontextualisierungen, die der Text bietet, nicht als ausgeglichen bezeichnet werden, weil fast ausschließlich Minderheitenpositionen einer geschichtlichen Epoche oder eines politischen Regimes aufgerufen werden. Das kann man als starke Einseitigkeit und Manipulation des Textes auffassen. Geht man allerdings davon aus, dass durch das Zur-Sprache-Bringen der vernachlässigten und ungehörten Stimmen ein dominanter Diskurs vollständiger gemacht wird, dann bezeugt die Einseitigkeit der Argumentation die unausgewogene oder ideologische Färbung der vorherrschenden Meinung. In Bezug auf die Diskussion der Verwendung von erster und zweiter Person, Singular und Plural, bleibt also zu fragen, ob der Text ein Ich oder Wir hervorbringt und ob eine solche Form von Identitätskonstitution überhaupt sein Ziel ist. Kristevas Verständnis von Polylog scheint bis auf die Spitze getrieben durch eine exzessive Multiperspektivität, die von der grammatischen Person gebündelt wird, mit der Einschränkung, dass der Text insgesamt nur Beitrag zu einem Polylog bleiben kann, weil er auf eine als einseitig erfahrene Situation antwortet. Die von Macenka beschriebene „Subjektkonstitution und die Konstruierung des dafür benötigten historischen Kontextes“ (87) über die Figur der Spirale, die die Argumentation um ein Subjekt herum einkreist und gleichzeitig von diesem aus öffnet, scheint in Bezug auf die Erzählerin verwirklicht worden zu sein. Auch scheint diese die Gratwanderung zwischen Selbstzerstörung und Selbsterlösung fürs Erste ohne Selbstzerstörung überstanden zu haben. Die letzten beiden Sätze

des Textes lassen aber auch keine Erlösung greifbar werden, sondern betonen wiederum die Unabgeschlossenheit des Vorgangs: „Wohin sind wir unterwegs? Das weiß ich nicht.“ (415)

7.1.1.2 Peritextuelle Meta-Ebenen: Maschinchen-Einschübe, Maschinchen-Anzeigen, Majuskeln und Überschriften

Neben Titel des Buches, Vorbemerkung der Autorin, Motti und Anmerkung der Autorin, die zu den Standardperitexten literarischer Werke gehören, spielen in *Stadt der Engel* in unterschiedlicher Schrifttype präsentierte Großschreibungen eine Rolle, die auch die sonst ebenfalls zum peritextuellen Standardrepertoire zählenden Kapitelüberschriften neu zuordnen. Zu diesen Textteilen gehören die angeblich in Los Angeles getippten Maschinchen-Einschübe, die Maschinchen-Anzeigen, die Kapitelüberschriften und einzelne Wörter, wie zum Beispiel die Bezeichnung CENTER für das Getty-Institut. Zwischen dem eigentlichen Text und den typographisch hervorgehobenen Textteilen gibt es jedoch fließende Übergänge, so dass beispielsweise eine Kapitelüberschrift gelegentlich, aber nicht durchgängig, als erste Satzhälfte im neuen Kapitel erscheint. Teilweise wird innerhalb eines kurzen Textabschnittes mehrfach zwischen verschiedenen Textteilen hin- und hergewechselt, wie im folgenden Beispiel zwischen Überschrift, Text und Maschinchen-Einschub:

> DER BLINDE FLECK
>
> schrieb ich zu Hause auf meinem Maschinchen, VIELLEICHT IST ES UNS AUFGEGEBEN; DEN BLINDEN FLECK; DER ANSCHEINEND IM ZENTRUM UNSERES BEWUSSTSEINS SITZT UND DESHALB VON UNS NICHT BEMERKT WERDEN KANN, ALLMÄHLICH VON DEN RÄNDERN HER ZU VERKLEINERN. SO DASS WIR ETWAS MEHR RAUM GEWINNEN, DER UNS SICHTBAR WIRD. BENENNBAR WIRD. ABER, schrieb ich, WOLLEN WIR DAS ÜBERHAUPT. KÖNNEN WIR DAS ÜBERHAUPT WOLLEN. IST ES NICHT ZU GEFÄHRLICH. ZU SCHMERZHAFT.
>
> Wenn meine Gedanken sich im Kreise drehten, sprang ich auf, lief hinaus, [...] (48)

Jede Textkomponente ist durch ihre je eigene Schriftart repräsentiert, die Majuskeln, auch der Überschrift, sind jedoch in ihrer Schrifthöhe den nicht-großgeschriebenen Teilen angeglichen: Die Maschinchen-Einschübe überragen nicht die kleingeschriebenen Textteile, die

Kapitelüberschrift erscheint vergleichsweise klein gegenüber anderen Büchern. Und auch das Abwechseln zwischen verschiedenen grammatischen Personen setzt sich in den Maschinchen-Einschüben fort. Die Erzählzeit bleibt in den Einschüben hingegen kontinuierlich das Präsens, während im Text die Zeit der Buchentstehung im Präsens widergegeben wird, und Vergangenes, auch die Zeit in Los Angeles, im Präteritum steht. So ergibt sich die Frage: Was ist es denn, das hier durch Font, Schriftgröße und Majuskeln oder Erzählzeit in ambivalenter Weise gleichzeitig voneinander abgesetzt und aneinander angenähert werden soll? Die Erzählerin weist immer wieder darauf hin, dass es sich bei den majuskelisierten Einschüben um Aufzeichnungen aus ihrer Zeit am Getty-Institut handele. Meistens führt sie das vor, indem sie sich hinsetzt und zu tippen beginnt (48), oder indem sie eine alte Aufzeichnung findet, darin blättert und liest (92). So gesehen würden die Einschübe als Zeitscharniere funktionieren, in denen frühere Kommentare der Erzählerin wie Zitate eingeblendet werden. Der Leser mag geneigt sein, einen solchen Textentstehungsprozess sowohl der Autorin Wolf als auch ihrer Erzählerin abzunehmen. Präsentiert im Mantel literarischer Fiktion sollte man diese Behauptung jedoch als das „re-invent[ing] situations – always based on the intention not to destroy them...“ behandeln, mit dem die Autorin ihre Tätigkeit unmittelbar nach Eingabe des Manuskripts an den Verlag in einem Brief an den Freund Thomas Hines charakterisierte, der ihr über eine Anekdote die Idee für den zweiten Teil des Titels gab (Hines 210/211). Welche Situation wird dann aber über ein Zeitscharnier repräsentiert? Die Maschinchen-Einschübe, 29 an der Zahl, entsprechen inhaltlich eher Zusammenfassungen, Reflexionen, Erkenntnissen, die den Text kommentieren, als dass sie nachträglich vom Text kommentiert würden. „Die Landschaft der Erinnerung ist ausgebreitet, denke ich, der Gedankenstrahl tastet sie ab“ heißt es an einer Stelle (145) vor einem Einschub, ihn einführend, könnte man sagen. Dieses Abtasten entspricht Rationalisierungsversuchen, deren Ausführung als Verschriftlichungsprozess über das Tippen mit der Schreibmaschine gemimt wird. Die Grenzen zwischen Text und Maschinchen-Einschüben problematisieren geläufige Unterscheidungen zwischen Erzählen und Berichten, Inhalt und Form, Lehren und Lernen, Kompetenz und Performanz, indem sie ihnen nicht entsprechen. Bezeichnenderweise beginnt gleich der erste Maschinchen-Einschub mit einem solchen Hinweis:

> DIE STADT KANNST DU WECHSELN, DEN BRUNNEN NICHT. DAS SOLL EIN ALTES CHINESISCHES SPRICHWORT SEIN, ES KOMMT MIR SEHR NAHE, ABER STIMMT ES ÜBERHAUPT, HAT ES EIGENTLICH EINEN SINN. UND WIDERSPRICHT ES NICHT DEM

> LOSUNGSWORT, DAS MICH HEIMLICH HIERHERBEGLEITET HAT UND DAS ANSCHEINEND DISTANZ HEISST. (30)

Von Anfang an wird das Projekt der Selbstsuche über Distanz, das heißt über Kontrastverfahren in Ideologie und Schreibtechnik, die der Text unternimmt, auch in Frage gestellt. An anderer Stelle funktioniert die ideologische Oppositionierung als Selbstentlarvung, möglicherweise unter Bezug auf Hannah Arendts Eichmann-Diagnose:

> IN DER STADT DER ENGEL WIRD MIR DIE HAUT ABGEZOGEN. SIE WOLLEN WISSEN, WAS DARUNTER IST, UND FINDEN WIE BEI EINEM GEWÖHNLICHEN MENSCHEN MUSKELN SEHNEN KNOCHEN ADERN BLUT HERZ MAGEN LEBER MILZ. SIE SIND ENTTÄUSCHT, SIE HATTEN AUF DIE INNEREIEN EINES MONSTERS GEHOFFT. (141)

So wie sich ideologische Oppositionierungen als Selbsttäuschung erweisen, funktioniert auch die Oppositionierung von Text und Maschinchen-Einschüben nicht reibungslos: Gegen Ende des Textes reflektiert ein Einschub den direkt vorausgegangenen Textteil so, dass eine zeitliche Umkehrung von Einschüben und Text möglich scheint, sich Erinnerung und reflektierende Ebene nicht nur im Text, sondern einmal auch im Einschub vermischen. Strukturfehler der Autorin oder bewusst inszenierte Vermischung von Erzählebenen?

> DA WURDE MIR BEWUSST, ERINNERE ICH MICH, DASS ICH GERNE IN MEINER ZEIT LEBTE UND MIR KEINE ANDERE ZEIT FÜR MEIN LEBEN WÜNSCHEN KONNTE. TROTZ ALLEM? TROTZ ALLEM. EINE GEWISSE NEUGIER VERSPÜRE ICH, OB ES DABEI BLEIBEN WERDE. [...] (367)

„Da wurde mir bewusst“, müsste in Normaldruck erscheinen, wenn es sich auf den Satz davor beziehen sollte, der lautet: „Es ist immer ein schlechtes Zeichen, wenn die Oberschicht einer Gesellschaft nicht mehr in ihrer Zeit leben will, sondern sich in eine Frühzeit zurückphantasiert.“ (366) Die Zeitentrennung bleibt hier einerseits durch das Präsens „erinnere ich mich“ plausibel. Andererseits erzeugt die Anfangsposition des Präteritums im Einschub eine Irritation, die das Zurückphantasieren in eine frühere Zeit vorgibt. Und wenig später heißt es wieder im Text:

> Wochen, in denen ich das Gefühl hatte, in einer immer brüchiger werdenden Wirklichkeit zu leben. Als ob die Realität,was immer man darunter verstehen mochte, sich mir entziehe. Ich lebte zwischen zwei Wirklichkeiten, von denen die eine versunken war und

> meines Eingriffs nicht mehr bedurfte, die andere, angeblich zukünftige, immer weiter von mir wegzurücken schien und mich nicht betraf. (367)

So ist vielmehr davon auszugehen, dass Text und Einschübe verschiedene Wirklichkeiten verkörpern, die sich zu berühren scheinen und nicht genau voneinander abgegrenzt werden können. Das könnte man als das Vorherrschen des Materiellen im Text, das durch die detaillierte Beschreibung von Alltagssituationen und Speisegewohnheiten hervorgehoben wird, und die Vorherrschaft des Geistes in den Einschüben, von der an anderer Stelle die Rede ist (329, 357), verstehen. Das Wort Vorherrschaft erklärt die oben beschriebene Situation, dass in den typographisch verschiedenen Textteilen gleichzeitig etwas voneinander getrennt werden soll, sich aber auch reibt und durchdringt. Kann man dieses Etwas genauer benennen?

Bereits im ersten Einschub wird ein chinesisches Sprichwort zitiert. In einigen Einschüben wird direkt die Lehre der buddhistischen Nonne Pema zitiert, fast alle weiteren Einschübe beziehen sich darauf, so dass das reflektierende Ich der Einschübe zusehends eine östlich geprägte Spiritualität repräsentiert. Östliche Weisheit, in ihrer von einer westlichen, weiblichen, tibetischen Buddhistin vermittelten Form, entspricht damit den Rändern, von denen aus der blinde Fleck verkleinert werden soll (vierter Einschub, 48). Somit entwirft die Erzählerin ein komplex-verschachteltes Erkennungssystem, in dem über die gleichzeitige Kontrastierung und Durchdringung Wahrheit ermittelt werden soll. Dafür gibt es im Text weitere Anhaltspunkte. So sagt die Erzählerin beispielsweise über den amerikanischen Außenseiter in ihrer Gruppe, Stewart, der als einziger Schwarzer und als Einziger in Los Angeles lebender Amerikaner auch „am meisten links“ stand, dass er dadurch „die Verhältnisse in dieser Stadt am realistischsten einschätzen“ konnte (341). Subjektive Authentizität lässt sich damit als kritische Distanz von der jeweils vorherrschenden Meinung verstehen und soll für die blinden Flecken sensibilisieren. Über solch ein komplexes narratives Gewebe lässt sich jede Position über ein Sich-Fremdstellen gegenüber sich selbst und ein Abtasten nach Übereinstimmungen und Unvereinbarkeiten mit anderen Positionen ermitteln. Der Effekt metareferentieller Multiperspektivität liegt in der Hervorbringung sehr differenzierter Positionen, die dominante Narrative wie den Sieg der kapitalistischen über kommunistische Lebensformen oder die Disqualifizierung der Erzählerin-Schriftstellerin als unzuverlässig fragwürdig werden lassen.

Die Einschübe in Majuskeln sind in diesem Textgewebe nur Textspur und Schrift gewordene Nahtstellen; Textorte, an denen menschliches Bewusstsein in seinen verschiedenen Formen und Limitationen zur Reflexion angeboten wird.

Ähnlich verhält es sich mit den ebenfalls großgeschriebenen Maschinchen-Anzeigen, die nicht nur auf die Schaffung oder Manipulation einer durch Technik oder Schriftsprache induzierten Wirklichkeit hinweisen, sondern vor allem auf die unerklärten Mechanismen der Gehirntätigkeit:

> Hinter meinem Rücken wurden Disketten mit geheimnisvollen Zeichen beschrieben, schon wieder war die SPEICHERKAPAZITÄT ERSCHÖPFT, und ich hatte keine Ahnung, wovon sie so erschöpft sein mochte. Schließlich war ich auch erschöpft, meldete ich der Maschine, und sie antwortete kühl: DIE SICHERUNGSDATEI WIRD GESPEICHERT BITTE WARTEN. Meine Erholungspausen wurden von meinem Wordprozessor diktiert, schon rasselte er weiter und warf aus, was ich ihm nicht eingegeben hatte, er war ein Meister der nicht nachweisbaren Fälschungen [...]. Schon stellte er mich vor Gewissensfragen: SPEICHERN LÖSCHEN. (281)

Die Maschinchen-Anzeigen sind im Gegensatz zu den Maschinchen-Einschüben nicht in ihrer Schriftgröße verkleinert und evozieren wiederum durch eine typographisch erzeugte Störung der ästhetischen Immersion eine Metaebene, auf der Fragen nach einem manipulierten oder durch Trauma gestörten Bewusstsein mit Überlegungen einer nicht-pathologischen Bewusstseinstätigkeit verhandelt werden.

Einzelne Wörter in Majuskeln im Text deuten Einflüsse auf das Bewusstsein noch viel subtiler an und signalisieren als indexgebundene Metazeichen metareferentielle Fragen, zum Beispiel die Unterscheidung oder Verknüpfung von originalem Schaffensprozess und nicht nachweisbarer Fälschung: Gegen Ende des Textes, als die Erzählerin ihr Leben mit einer Geschichte der Gewässer verbindet (363), erscheint der Name GOGOL in Majuskeln (364). Er scheint nur der Eigenname eines Schiffes zu sein, mit dem die Erzählerin den östlichsten Punkt ihrer Lebensreise erreicht haben soll[55]. Mehrere Argumente sprechen allerdings dafür, dass der

[55] Die Signatur 2016 im Franz-Hammer-Archiv, Akademie der Künste, Berlin belegt, dass auch die Autorin Wolf im Juni 1968 auf einer Reise in die UdSSR anläßlich der Maxim Gorki Ehrung mit dem Wolga-Dampfer *Nikolai Gogol*

großgeschriebene Schiffsname ein Metazeichen ist, das die Textinterpretation subtil steuert, wenn sein Potential realisiert wird: Unter der sich über vier Buchseiten erstreckenden Aufzählung von Gewässern – Meere, Seen und Flüsse werden in dieser Reihenfolge genannt –, die als Gedächtnisstützen für Erinnerungen der Erzählerin fungieren, werden die Moskwa und der Hudson River zuletzt genannt. Die Moskwa wird als schweigsam und mürrisch bezeichnet, der Hudson River als Spiegelmedium von Wolkenkratzern (364). Dieser Vergleich beinhaltet eine Opposition von Verstecken und Zeigen. Obwohl in der Aufzählung der Gewässer zahlreiche Eigennamen genannt werden, wird der Name GOGOL als einziger weder einfach durch Großschreibung markiert noch in Anführungszeichen gestellt, sondern in allen Buchstaben majuskelisiert. Diese Großschreibung unterscheidet sich wie erwähnt von den Maschinchen-Einschüben, weil die Schriftgröße gegenüber dem restlichen Text nicht verkleinert wurde. Zudem findet sich die Aufzählung am Anfang eines Kapitels, dessen Überschrift MIT ALLEN WASSERN GEWASCHEN lautet, was in einem stark metareferentiell geprägten Text durchaus so verstanden werden darf, dass hier eine erfahrene und in Erzählstrategien kenntnisreiche Autorin in ihre Trickkiste gegriffen hat: Die mürrische Schweigsamkeit des russischen Gedächtnistriggers suggeriert eine versteckte Referenz, während – wie an vielen anderen Stellen im Text – die amerikanische Variante offen spiegelt. Die Zufälligkeit der subtilen Textspur wird endgültig in Frage gestellt, wenn man weiß, dass der Schriftsteller Nikolai Gogol eine Erzählung mit dem Titel *Der Mantel* verfasst hat, die zu den Petersburger Erzählungen gehört und für eine ganze Schriftstellergeneration im 19. Jahrhundert, die sogenannte „Naturale Schule", wegweisend war. Wie Jurij Murašov feststellt, knüpfte Dostojewskijs Roman *Arme Leute* direkt an Gogols Novelle an (178/179)[56], griff vor allem das moralische Infragestellen des Lesers auf und stellte die gesellschaftliche Umgebung als eine die menschliche Persönlichkeit prägende und deformierende Kraft dar. Es ist naheliegend, dass Christa Wolf diese literaturhistorisch äußerst einflussreiche Novelle gekannt und als weitere Matrix für *Stadt der Engel* verwendet hat, vor allem, weil Gogol darin einen neuen künstlerischen Ansatz erprobt hat, nachdem das Publikum seine utopisch ausgerichtete Kunstauffassung seit der Uraufführung seiner Komödie *Der Revisor* einseitig mißverstanden und als Angriff auf die russische Autokratie gewertet hatte (Murašov 174/175). In der Novelle *Der Mantel* führt er daraufhin den Wechsel zwischen einer distanziert-

gereist ist. Die Signatur enthält ein Photo, dass Christa und Gerhard Wolf mit Günther Weisenborn auf dem Wolga-Dampfer „Nikolai Gogol" zeigt.

[56] Die Murašov-Zitate beziehen sich auf die dtv-Ausgabe der *Petersburger Erzählungen*.

spöttischen Erzählhaltung und sentimental-pathetischen Passagen ein, die laut Murašov zu einer Desorientierung der moralischen Leserhaltung gegenüber der Hauptfigur führen sollen (177). Diese Erzähltechnik kann als früher, östlicher Vorläufer der vielfältigen Erzählstimmen bei Christa Wolf betrachtet werden und auch die zentrale Bedeutung des Mantelmotivs in Gogols Novelle findet im titelgebenden Motiv des Freud´schen Mantels in *Stadt der Engel* eine Fortsetzung. Die Schiffsnennung steht damit gleichzeitig für eine andere, eine geistige Reise, die mit dem Schriftsteller Gogol in Verbindung steht, und in ihrer textuell sorgfältig versteckten Doppelaussage typisch ist für Christa Wolfs komplexe Erzählverfahren. Bei der Gogol-Referenz handelt es sich um einen intertextuellen Bezug, den Wolfs Text nur minimal andeutet, der sich nur über die Großschreibung eines einzigen Wortes herstellen lässt und meines Wissens nach in der akademischen Forschung noch nicht erwähnt wurde. Man könnte argumentieren, dass Literaturwissenschaftler und westliche Freunde in ihrer Ausrichtung auf den westlichen Kanon die östliche Vorlage übersehen haben – sie ist auch fast nicht nachweisbar –, so wie westdeutsche Rezensenten 1990 die Autorin unter ihrem eigenen Ideologiedruck einseitig beurteilt haben. Die Großschreibung des Namens GOGOL ist damit ein schwacher Indikator für die nicht nur politische, sondern auch kulturelle östliche Prägung der Autorin Wolf. Wenn man sie als hoch angesetztes metareferentielles Schwellenpotential für *Stadt der Engel* akzeptiert, ergibt sich daraus auch ein inhaltlicher Kommentar für Wolfs Werk:

Gogols Protagonist geht ganz in seiner Arbeit als Kopist auf, kann sich für seine Lieblingsbuchstaben geradezu begeistern und kopiert auch in seiner Freizeit Texte. Anspruchsvollere Arbeiten, bei denen er Texte nur leicht umarbeiten müsste, zum Beispiel die Anrede ändern oder ein Zeitwort in der dritten Person statt in der ersten einsetzen (Position 1794 - 1798[57]), bereiten ihm große Schwierigkeiten, weshalb er in der Beamtenhierarchie nicht aufsteigt. Als sein alter Mantel so aufgebraucht ist, dass eine Aufbesserung nicht mehr in Frage kommt, lässt er sich zu einem hochwertigen, neuen Mantel überreden, den er sich buchstäblich vom Munde abspart, indem er auf sein Abendessen verzichtet. Mit dem neuen Mantel wird er plötzlich ernst genommen, in ihm bisher unzugängliche Gesellschaftskreise aufgenommen und „unsre[n] russischen Ausländer[n]“ (Position 1803) immer ähnlicher. Er kann sich besser

[5757] Die Textangaben aus der Novelle beziehen sich auf die Kindle Edition nach der Übersetzung von Korfiz Holm.

artikulieren: „Nun sah er seine Lage in konkretem klarem Licht[58] Er sprach nicht mehr in abgerissenen halben Sätzen mit sich selber, nein, offen und vernünftig, wie einer einen Fall mit einem klugen Freund erwägt, dem er in der intimsten Herzensangelegenheit Vertrauen schenken darf.“ (Position 1940) Eine solche Atmosphäre freundschaftlichen Vertrauens, „liebevoller Güte“ oder „nicht-urteilender Haltung“ (Pema, *Wenn alles zusammenbricht* 42) spielt auch in *Stadt der Engel* eine herausragende Rolle für die Wahrheitsfindung der Protagonisten. Der Erzähler in Gogols Novelle leidet hingegen unter Gedächtnis- und Orientierungsverlust: „[...] mein Gedächtnis lässt mich neuerdings im Stich und bringt das ganze Petersburg mit seinen Straßen und Gebäuden so vollkommen durcheinander, dass ich einfach keine Ordnung schaffen kann“ (Position 2042). Der kostbare Mantel wird dem Protagonisten bald gestohlen, worunter er so leidet, dass er kurz darauf stirbt. Nach seinem Tod erscheint er solange als Geist, bis es ihm möglich ist, seinen Mantel zurückzugewinnen. Gogols Erzähler flicht metareferentielle Bemerkungen ein, die die Manipulationsmöglichkeiten des Novelisten erläutern (z.B. Position 1856) und äußert an zahlreichen Stellen scharfe Kritik am russischen Beamtentum: „So ist es nun einmal im heiligen Rußland: einer macht´s dem andern nach, und jeder sieht genau auf seinen Vorgesetzten, wie der sich räuspert, spuckt und wichtig tut“ (Position 2148). Der Protagonist Akakij verhält sich antizyklisch und isoliert sich dadurch. Sein Anpassungsversuch mit dem Mantel wird vom Erzähler ambivalent kommentiert, zwischen beißendem Spott für Illusionsanfälligkeit und Verständnis für menschliche Schwäche schwebend: „Und dennoch war auch ihm, wenngleich erst kurz vor seinem Tod, der lichte Bote einer besseren Welt erschienen, in Gestalt des Mantels, und hatte ihm für eines Augenblickes Dauer das arme Leben reich gemacht“ (Position 2235).

Aufgrund auffälliger Analogien zwischen den beiden Texten (249, der starke Ideologiebezug, die Wendung ins Phantastische gegen Ende des Textes), der Namensnennung des Autors in *Stadt der Engel* und der literaturhistorischen Bedeutung von Gogols Text ist es wahrscheinlich, dass Wolf die Novelle gekannt hat, auch wenn die Referenz gut versteckt ist. Somit wird der zweite Teil des Titels als Spannungsbogen von Inhalt und Form zwischen einer westlichen und einer östlichen Referenz aufgespannt, von denen eine deutlich sichtbar gemacht wird – als Anekdote von Bob Rices Erwerb und Verlust des Fetischmantels von Sigmund Freud,

[58] Die Widergabe entspricht der deutschen Ausgabe, die orthographische Auffälligkeiten aufweist und sich auch nicht über Seitenangaben zitieren lässt.

die Wolf inspiriert hat (154/155) und deren Echtheit in Sekundärquellen bezeugt ist (Hines 207) –, und die andere verschwindet – in einem blinden Fleck des Lesers? Zum Teil mag Hines´ Enttäuschung „that in *Stadt der Engel* she [Wolf, meine Anmerkung] did not take the story further in that direction [eine fiktionale Erklärung für das Verschwinden des Mantels zu finden, meine Anmerkung] and instead used the mystery of the wayward overcoat chiefly as a symbol of the émigré condition in midcentury Los Angeles" (Hines 207) mit dieser Unwissenheit zusammenhängen. Denn das Geheimnis des Mantels geht im Text weit über den von Hines genannten Bezug hinaus und umspannt west-östliche Ideologiegräben von Freud bis Gogol, indem ideologische Inhalte aus dem größtmöglichen Abstand, das heißt durch Differenzschärfe, und ein gleichzeitiges Verstehenwollen identifiziert werden sollen. Als Beispiele für dieses Vorgehen wurden bereits das Zitieren der buddhistischen Lehre durch die amerikanische Nonne sowie die Einschätzung der Weltlage durch die Skizzierung der Situation in Los Angeles durch den Getty-Stipendiaten Stewart genannt. Unterdrückte Inhalte wie östliche Spiritualität, eine Atmosphäre freundschaftlicher Offenheit anstelle des Opfer-fordernden Wettbewerbs oder Machtmissbrauchs, die auch auf die Situation der schwarzen oder armen Bevölkerung in den USA hinweisen, werden so vermittelt, dass sie eine höhere Akzeptanzwahrscheinlichkeit erreichen. Auch die Gogol-Referenz weist eine hohe Komplexität auf, da Gogol durch seine ukrainische Herkunft die russische Literatur aus einer Außenperspektive kennenlernte. Das metareferentielle Netzwerk wird hier zu einem Vehikel, das diplomatisch zu den blinden Flecken führen soll, indem es Überzeugungen der Autorin so einschleust, dass sie nicht umgehend mit dem Etikett „sozialistisch" versehen und verworfen werden.

Die Großschreibung einzelner Wörter, die Christa Wolf bereits in einigen früheren Texten vornahm – die fünffache Nennung des Pronomens ICH (12) in Majuskeln sowie das Kürzel GEWOBA, „ein Zauberwort, dessen Entschlüsselung als GEMEINNÜTZIGE WOHNUNGSBAUGENOSSENSCHAFT Nelly enttäuschte" in *Kindheitsmuster* (16), die Großschreibung der Pronomina ICH (28), SIE und IHR (168) in *Nachdenken über Christa T.*, BIG BROTHER in *Leibhaftig* (131) sind nur einige, wenige Beispiele –, wurden von der Forschung bisher als Hervorhebungsstrategie beschrieben[59], die eine Perspektivegebundenheit

[59] Wolfram und Helmtrud Mauser sprechen von „Majuskel[n], offenbar in der Absicht, ihnen [den Pronomina, meine Anmerkung] an der jeweiligen Stelle besonderes Gewicht zu verleihen. [...] als Ausdruck eines verstehbaren erlebnishaften Zusammenhangs; so wie es Leben gibt, die unlebbar sind, so gibt es historische Situationen, die klare

markieren. Christa Wolf selbst sprach im Zusammenhang mit der Großschreibung des Wortes FORTSCHRITT von einem „Losungswort", das „ausposaunt wird und, die ihm nachgehen, für die Menschenopfer blind macht, die dieser Fortschritt kostet." („Nachdenken über den blinden Fleck" 88/99). Großschreibungen entsprechen diesem Zitat zufolge zweckgerichteten Steuerungen der Aufmerksamkeit des Lesers: Sie heben etwas hervor, nicht, um es zu verstärken, sondern um es mit einem Vorsichtssignal zu versehen. Der Leser soll den korrekten Gebrauch dieser Losungswörter reflektieren, die den Eindruck erwecken wollen, es gäbe eine schlüssige Weltsicht, eine fehlerfreie rationale Argumentation.

Einzelne weitere Wörter in Großbuchstaben werfen die Frage nach der Möglichkeit einer Loslösung von jeglicher Ideologiebindung auf: „EXIT" (*SdE* 10) oder „EXIT ONLY" (33) steht auf Schildern, die der Erzählerin nicht nur den Weg aus der Masse weisen, sondern auch anfragen, ob ein Weg aus der Ideologie möglich ist. Das großgedruckte Wort WENDE (37) signalisiert in diesem Zusammenhang nicht nur die politische Wende, sondern auch eine Veränderung in der Perzeption des DDR-Staates, der, wie die Erzählerin an anderer Stelle bekundet (233/234), erst nach 1989 eine Diktatur genannt wurde, was wiederum von westlich sozialisierten Beobachtern in Frage gestellt werden dürfte. Einzelwörter in Majuskeln im Text weisen damit auf an eine Ideologie gebundene Inhalte hin und drücken dadurch ihre Sinnreduktion aus. Sie kann nur über die Wiederherstellung der Mehrfachbedeutungen, von denen jede perspektivisch gefärbt und manch eine versteckt ist, aufgehoben werden. Eine Entideologisierung ist demnach in der Einzelperspektive nicht zu erreichen, möglicherweise aber von der Einzelperspektive aus, die nach anderen Perspektiven sucht, sich mit ihnen vergleicht und kontrastiert. Hierfür sind sowohl Extremkontrastierungen, wie sie die ersten Erfahrungen der DDR-Schriftstellerin in Los Angeles darstellen, geeignet, weil sie die Reichweite der Skala erhöhen, als auch Minimalkontrastierungen, wie sie aus einer Solidargemeinschaft wie der „Gang" (370)[60] oder der Exilschriftsteller heraus entwickelt werden und die Tiefenschärfe der Skala erhöhen. Wiederholt zeigt sich bei solchen Zuordnungen, dass bereits die Bildung kleinerer Solidargemeinschaften (CENTER 9, 12-14, 16-22, PLENUM 189) unüberbrückbare

‚wir'-Zuordnungen und ein ungebrochenes ‚ich'-Kontinuum nicht oder nur in sehr veräußerlichter Form zulassen" (51).

[60] Bezeichnung für die Stipendiaten-Gruppe am Getty-Institut

Differenzen vertuscht, während Extremkontrastierungen, die mit Wörtern wie COMMUNIST oder HOMELESS anvisiert werden, Analogien verstecken.

Die Untersuchung der Nahtstellen von Text und peritextuellen Elementen hat damit ergeben, dass sie als Reflexionsangebote fungieren, die vor eindimensionalen Fragen und schnellen Antworten warnen. Sie werfen vielmehr die Frage auf, ob der Mensch immer von einem falschen Bewusstsein ins andere fallen muss (93) oder ob die Menschen die Wahrheit doch auf vielen Straßen entdecken können (145) und eine Menschengemeinschaft jenseits ideologischer Dichotomien denkbar wäre. Indem diese Nahtstellen das Verstecken von Gemeinsamkeiten als Kehrseite der Extremkontrastierung hervorkehren und das Vertuschen von Unterschieden bei der Minimalkontrastierung betonen, wird ein neuer Code der Differenzschärfe entwickelt, der die negativen Folgen der Ideologiebildung zu kontrollieren sucht. Text und Einschübe in Majuskeln erscheinen dabei als Innen- und Außenfutter des sprachlichen Overcoats. Die Metareferentialität des Netzwerk-Narrativs erklärt auf diese Weise sowohl ideologische Oppositionen als auch behauptete Gemeinsamkeiten für ungültig und fordert zu einer präziseren Neubewertung von Bewusstseinsinhalten auf, die über Verkleinerungen perspektivegebundener blinder Flecken erfolgen soll.

Die Kapitelüberschriften gehören ebenfalls zu den Textteilen in Majuskelschrift. In ihnen spiegelt sich die Text- und Bewusstseinsreise der Erzählerin in Stationen wider, so dass der Vorgang einer Metamorphose schrittweise erkennbar wird. Die Überschriften sind Textorte, an denen Gefühlslagen zusammengefasst und in Stellungnahmen umgewandelt werden. Die kapitelweise Entwicklung der Erzählerin in Überschriften und die spirituelle Entwicklung in den Einschüben begleiten, kommentieren und beeinflussen sich dabei gegenseitig, so dass die verschiedenen Textteile in Majuskeln mit unterschiedlichen Aussagen und Fragen das Wesen der Erzählerin zu ergründen suchen und auf seine Exemplarität für das Menschliche hin untersuchen.

Im Folgenden soll untersucht werden, ob das Sich-Ausdrücken über eine andere Person, die Vermischung fiktiver und historischer Personen sowie das Bannen theoretischer Konzepte in Textfiguren ebenfalls einem Erweiterungsversuch von Bewusstseinszuständen entspricht.

7.1.1.3 Die Integration und Projektion von historischen und erfundenen Personen

Neben der Erzeugung von Multiperspektivität über grammatische und typographische Operationen gehört auch das Changieren zwischen historischen Personen und fiktiven Kunstfiguren zu einem auffälligen Kennzeichen des Textes. Zahlreiche historische Personen werden aufgerufen, kursiv gedruckte Zitate verbinden die Gedanken der Erzählerin mit den Gedanken früherer Erzähler oder Denker, von denen einige eine herausragende Rolle in *Stadt der Engel* einnehmen wie Sigmund Freud, Thomas Mann, Walter Benjamin, Anna Seghers, Bertolt Brecht, Louis Fürnberg oder Paul Fleming. Doch nicht nur über Zitate, sondern auch über Textfiguren werden solche Bezüge hergestellt. Michael Haase hat darauf hingewiesen, dass die Kunstfigur Emma sowohl biographische Details der Seghers-Vertrauten Berta Waterstradt als auch der als Spionin festgenommenen Anna Schlotterbeck vereinigt (223); dass die Kunstfigur Lily in vielen Zügen an die Medizinerin und Psychoanalytikerin Charlotte Wolff erinnert, die Kontakt zu Walter Benjamin und seiner Frau Dora pflegte, der jedoch anderer Natur war, als der in *Stadt der Engel* hergestellte Bezug zu Lily (224); dass die Figur Gutman deutliche Übereinstimmungen mit dem Benjamin-Forscher Irving Wohlfarth aufweist, aber möglicherweise auch biographische Koordinaten Herbert Marcuses enthält (224). Im Folgenden soll argumentiert werden, dass bestimmte Kunstfiguren des Textes, die mit Ausnahme von Peter Gutman nur über ihren Vornamen charakterisiert werden wie Lily, Emma, Ruth, Sally, Malinka oder Stewart durch einen potenzierten Grad an Fiktionalität eingeführt werden, der zu Momenten epistemologischer Verwirrung führt. Diese wird über exoreflexive Metareferenz ausgelöst, die zwischen historischer Vorlage und intrakompositionaler Fiktion unentschieden bleibt. An den Textstellen, die neben einer historischen Vorlage die Existenz dieser Figuren als imaginierte, intradiegetische Gesprächspartner der Erzählerin möglich machen oder nahelegen, spreche ich deshalb von doppelt-fiktiven Figuren: Ihre Existenz ist in diesen Momenten nicht nur fiktiv in dem Sinn, dass eine reale Figur in fiktionalisierter Form auftritt, sondern doppelt-fiktiv, weil der Text die Möglichkeit zulässt, dass diese Figuren nicht intradiegetisch-reale Figuren, sondern ausschließlich gedankliche Dialogpartner der Erzählerin sind. Trotz der historischen Vorlage werden diese Figuren in bestimmten Textmomenten als Erfindung der Erzählerin markiert und dienen dem Zweck, Bewusstseinsinhalte der Erzählerin auszulagern und über eine dialogische Fragetechnik mit historisch verbürgten Äußerungen in einen mäeutischen Vorgang zu überführen. In den doppelt-fiktiven Figuren kann die Autorin so ihre eigene Interpretation verbürgter Aussagen unterbringen, ohne die beabsichtigte Aussagebedeutung der realen

Personen zu verfälschen. Die Einführung doppelt-fiktiver Figuren erinnert an den Protagonisten Adrian Leverkühn in Thomas Manns *Doktor Faustus*, der so angelegt ist, dass er als reine Projektion von Bewusstseinsinhalten des Erzählers Zeitblom denkbar wird. Während sich bei Mann vor allem die Verfehlungen und Illusionen des Erzähler-Autors in der Figur Leverkühn bündeln, deuten Wolfs Kunstfiguren auch auf positive, bisher ungenutzte Möglichkeiten des Geschichtsverlaufs hin und dienen als fingierte Dialogpartner, für die es in der Gegenwart der Erzählerin noch keine Entsprechungen oder keine Entsprechungen mehr gibt. Diese Figuren sind demnach Text gewordene Reflexionsorte, an denen Realität und Fiktion, Fakten und Hoffnungen, Form und Inhalt sich kreuzen. Den Extremfall einer solchen potenzierten Fiktionalität stellt die Figur des Engels Angelina dar, bei der allerdings die einzelnen Bestandteile, aus denen sie hervorging – die Reinigungsfrau in der Pension und die Fiktionsfunktionen der Erzählerin – gut voneinander zu isolieren sind und somit nachweisbar bleiben, so dass die Kreierung dieser Figur vom Text demonstriert wird. Dieser Vorgang entspricht Wolfs Kategorie der Fictio-Metareferenz. Die Figur des Peter Gutman, als einzige unter diesen Figuren mit Vor- und Nachnamen gekennzeichnet, stellt das andere Ende einer solcher Skala der Nachweisbarkeit dar, für die die Zuordnung zwischen den Polen historischer und fiktiver Figur, männlich oder weiblich, englischer und deutscher Sprache, Irving Wohlfarth, Walter Benjamin oder Christa Wolf unmöglich gemacht, bzw. in der Schwebe gehalten wird. In diesen Kunstfiguren oszilliert somit die Subjektkonstruktion der Erzählerin zwischen Fremd- und Eigenperspektive, zwischen Wunsch und Wirklichkeit, so dass sie sich dem Leser entzieht und wiederum die mentale Aktivität des *ergodic reading* einfordert, die solche Fiktionalitätsfakten auf ihre Überzeugungsfähigkeit hin überprüfen muss. Folgender Textabschnitt, ziemlich zu Beginn des Textes erscheinend, veranschaulicht diese Konstellation:

> Wir mußten ein Bestandteil dieses tausendäugigen Fabelwesens werden, das, auf je fünf Spuren, in zwiefacher gleichartiger Gestalt einander entgegen und scheinbar um Haaresbreite aneinander vorbeiraste, wir mußten uns einfühlen in die vor uns, hinter uns, rechts und links neben uns mitfahrenden anderen Bestandteile dieses Wesens, das uns alle beherrschte [...]. (32)

Das Fabelwesen weist auf eine Selbstwahrnehmung hin, die den Einzelnen als Teil eines Ganzen verortet, das er mitbestimmt und von dem er abhängig ist, und das sich als Fiktion präsentiert.

Die Metapher verbindet nicht nur Straßenverkehr in Los Angeles und Fabelfiktion, sondern entwirft insgesamt eine Analogie zu Wolfs Text: Über Fabelwesen, die sich nur am Rande in Tiergestalt zeigen – als Racoons[61], blaue oder rosa Vögel –, meistens jedoch aus real existierenden und in Gedanken erzeugten menschlichen Wesen zusammenkonstruiert werden, versucht die Erzählerin, sich in Vorgeschichte und Zukunft, Zeitgenossen, Männer und Frauen einzufühlen. Ihre Mischwesen kündigen althergebrachte Fabelentwürfe auf und erproben eine Literaturvorlage für ein neu entstehendes Zeitverständnis. Die Erklärung „Geologen haben vor, das Zeitalter des Holozän [...] schon jetzt für beendet zu erklären und statt dessen das Anthropozoikum auszurufen. Es sei erwiesen, dass der Mensch heutzutage die stärkste Kraft sei" (386) findet hier ihre literarische Entsprechung. Der Bezug auf das Genre Fabel wird dabei vor allem durch die konsequente Durchbrechung der Fabelkennzeichen durchgesetzt: Eine allgemeinverbindliche Moral im Sinne einer Lehrdichtung müsste erst konstruiert werden; geographisch ist ein genauer Ort benannt, in *Stadt der Engel* muss ein mentaler Ort, ein als Geisteshaltung offerierter Bewusstseinszustand gefunden werden; es ist fraglich, ob die Projektion von Ideen in Textfiguren die Autorin vor Kritik schützt. Der Bezug zum Genre Fabel bleibt deshalb schwach. Die Aufmerksamkeit wird vielmehr auf die Fiktivität des Entwurfes, auf die Bedeutung des Verbs fabulieren gelenkt, das das Erfinden einer Geschichte mit großer Phantasie meint und somit auch Reservat für Utopiefragmente ist. Im Folgenden soll am Verhältnis von historischer Vorlage und phantastischer Figur bei Peter Gutman und Angelina gezeigt werden, dass die Autorin Wolf die Frage der Wesens- und Schuldbestimmung ihrer Erzählerin als gewissenhafte Selbstüberprüfung inszeniert, für die ein vielfach differenzierter geschichtlicher Hintergrund aufgerufen wird. Während die Subjektkonstitution des vergangenen Ichs innerhalb sozialistischer Ideologien überzeugend demonstriert werden kann, scheint der Entwurf eines durch mehrere Entideologisierungsschübe ernüchterten und in der Gegenwart ideologiefreien Subjekts gattungstechnisch dem Übergang von einem Bericht in eine Mär zu entsprechen. Die Frage ist, ob trotz der „Vollkommenheit der Täuschung" (408) die Möglichkeit besteht, dass Autorin, Erzählerin oder Leser die nötige Emotionsfreiheit, Reflexionskraft und ein Unbeteiligtsein an den geschilderten Vorgängen entwickeln können, die es ermöglichen sollen,

[61] Wolf verwendet für die Waschbären, die häufig am Pensionseingang nach Essbarem suchen, durchgängig den englischen Ausdruck (31, 117, 187, 193, 194, 219, 261, 353), der zwischen Authentizität des amerikanischen und Verfremdung des deutschen Kontextes oszilliert. Die Verfremdung suggeriert eine von der Erzählerin empfundene Nähe von amerikanischer Lebenswirklichkeit und Fantastik.

objektiver zu urteilen; ob immer erst rückblickend und textuell reflektierend „eine Ahnung [...] [sie] anflog, worum es wirklich gehen müßte. Hätte gehen müssen.“ (414); oder ob gerade das Utopieverbot – nicht nur in der Fiktion – die Selbstzerstörung des Subjekts vorantreibt. Somit steht der Wirklichkeitsbegriff des Menschen in seinem Spannungsfeld zwischen Geschichte und Utopie, Bewusstheit und Unbewusstheit zur Diskussion. Mit dem Entwurf der Figur des Peter Gutman inszeniert Christa Wolf den Wirklichkeitsbegriff als Spannung zwischen „‚Realität‘ – das, was wir sehen, hören, riechen, tasten können – und ‚Wirklichkeit‘, das Immaterielle, Geistige, das unsichtbar, doch mächtig wirkt“ („Der Tod als Gegenüber“ 48).

7.1.1.3.1 Peter Gutman

Die Figur des Peter Gutman wird folgendermaßen eingeführt:
Nachdem der Leser bereits auf Seite 27 erfahren hat, dass man in die Pension MS. VICTORIA, in der die Stipendiaten untergebracht sind, „Menschen eher einschmuggeln konnte als Tiere“, wird diesem Ort auf Seite 50 nachgesagt, dass er „der ideale Ort für einen Krimi“ sei, „alles ein bißchen finster, alles ein bißchen unheimlich“. Nun sagt die Autorin von sich selbst, dass sie keine Krimis schreiben kann („Bei mir dauert alles sehr lange“ 176), in „Nachdenken über den blinden Fleck“ stellt sie jedoch einen Zusammenhang zwischen Krimi, Gehirntätigkeit und Freuds Psychoanalyse her:

> [...] und die ‚Redekur‘, die Freud entwickelt hat, ist ja eine Art, Erinnerung durch Erzählen heraufzuholen und sie für die Person, das Ich, wieder ‚verfügbar‘ zu machen – mit allen Vorbehalten gegenüber der Zuverlässigkeit unseres Gedächtnisses. Richard Powers schreibt in seinem Roman *Das Echo der Erinnerung*: ‚In gewisser Weise gleicht das menschliche Hirn einem geheimnisvollen Krimi: Wir erzählen uns selbst ständig die Geschichte vom Ich als unverrückbarer Einheit.‘“ („Nachdenken über den blinden Fleck“ 78)

Die errichtete Genre-Bühne fungiert demnach als Metazeichen für die schwer zu ermittelnden Bewusstseinsvorgänge der Erzählerin, die eine Textfigur als Schnittpunkt eigener und fremder, realer und fiktionaler Bewusstseinsinhalte entwirft. Gleich im Anschluss findet die Erzählerin vor ihrer Eingangstür eine Brieftasche, deren Eigentümer sie auf „der beinahe unleserlichen

bekritzelten und schlecht beleuchteten Namenstafel“ als Peter Gutman entziffert. Als sie ihn dann zum ersten Mal „im Halbdunkel“ trifft, findet sie es „merkwürdig, daß mir eine derartig markante Gestalt noch nicht im MS. VICTORIA begegnet war.“ Als nächstes erfahren wir, dass Gutman aufgrund einer emotionalen Sperre „nicht von einem Wort zum anderen ins Deutsche überwechseln“ kann und sich angewöhnt habe, „sich hinter der anderen Sprache, mit der er aufgewachsen sei, zu verstecken“ (51). In den Textmomenten, in denen Gutman zu einer doppelt-fiktiven Figur wird, weil die Erzählerin seine Erfindung behauptet, müssen wir annehmen, dass die Eigenschaften und Eigenarten des Gesprächspartners in engem Bezug zur Erzählerin selbst stehen, die es sich wohl gerade angewöhnt, sich hinter anderen Figuren zu verstecken. Nur in Gedanken kann sie Gutman nämlich „während er die Treppe wieder hinaufstieg, ich in mein Apartment ging“ erzählen, dass sich ihre Phantasie zwanghaft damit beschäftige, etwas zu erfinden:

> Ich hatte um seine rätselhafte Person eine Kriminalhandlung gesponnen[62], hatte eine Visitenkarte erfunden, die aus seiner Brieftasche gefallen sein sollte und die ich ihm nicht zurückgegeben hatte. Auf der stand, so dachte ich es mir, die Adresse eines Anwaltsbüros, eine seriöse Adresse in Beverly Hills, Malrough & Malrough, erfand ich kühn, zwei Brüder, warum denn nicht, und auf der Rückseite der Visitenkarte entdeckte ich also in Peter Gutmans schwer leserlicher Schrift, die ich natürlich auch erfinden mußte, einen Termin und die Notiz [...]. (51)

Wenig später schon heißt es, andeutend, dass Gutman nicht die einzige Erfindung der Erzählerin sei, „die Namen flogen mir nur so zu“ (51). Mit diesem Eingeständnis der Fiktivität wird dann jedoch als nächstes die Frage nach ihrer Berechtigung verbunden:

> [...] und würde den Hörer auflegen, wobei ich mir mit einem Hochgefühl bewußt machte, daß ich mit diesem einzigen Anruf, mochte er in der banalen Wirklichkeit oder nur – aber was hieß da nur! – in meinem Kopf stattgefunden haben[63], auf unlösbare Weise in die Geschichte zwischen Mr. Gutman, der dunkelstimmigen Gladis Meadow und dem

[62] Der oben genannte Zusammenhang von Kriminalhandlung und Bewusstseinstätigkeit verstärkt den Eindruck, dass die Figur Peter Gutman als Textbild für eine Ich-Erzählung der Erzählerin aufzufassen ist, das einen metareferentiellen Kommentar enthält.
[63] Diese Textstelle demonstriert die bewusst erzeugte Ambivalenz zwischen verschiedenen Fiktivitäts- und Wirklichkeitsgraden.

> Anwaltsbüro Malrough & Malrough verwickelt war.
> Peter Gutman war begeistert von dieser Phantasie und hätte gerne seine Rolle in der Geschichte weitergespielt[64] und Gladis Meadow unter die wirklichen Gestalten eingereiht. Was sei denn überhaupt >wirklich<? Dies sei eine der Kernfragen, an denen sein Philosoph sich abgearbeitet habe. Da wusste ich schon, daß Peter Gutman sich seit Jahren mit diesem Philosophen abmühte, dessen Namen er kaum je nannte, als würde er, wenn er ihn auf seinen Namen festlegte, einen Zauber brechen. [...]
> Zu weit will ich nicht vorgreifen, nur soviel: Gladis Meadow hatte ihre Schuldigkeit getan, uns zusammenzuführen, und verschwand ohne Aufhebens von der Bildfläche. (51/52)

Die Erzählerin gibt also zu, dass sie Figuren erfindet, um etwas auszudrücken, das sich einer direkten Nennung zu entziehen sucht. So gesehen entsprechen diese Figuren den Träumen in Freuds Psychoanalyse. In Bezug auf das dem Text vorangestellte Benjamin-Zitat bezeichnet die Erzählerin hier den Ort, an dem sie ihrer eigenen Wirklichkeiten habhaft wird, die Fiktion. Ihre Erfindung ist eine „geheime Verabredung" (*Über den Begriff der Geschichte* Position 10625) zwischen Figuren, von denen die eine sich über einen Philosophen und Essayisten, die andere über Kommunisten und Literaten zu konstituieren sucht, und die sich gegenseitig beraten, begutachten (*SdE* 53) und dabei gelegentlich auch versuchen, an dem Panzer zu kratzen, den der andere „über die Jahre hin planvoll um sich hatte wachsen lassen" (125). Dieser Panzer symbolisiert verschiedene Overcoats – mal „die fremde Sprache als Schutzschild, auch als Versteck" (218), mal „falsche Empfindungen" (159), „falsches Bewusstsein" (93), den Besitz der Wahrheit (228) oder die „Augen der Liebe" (324). Die komplexe Aufgabe eines neuen Geschichtsverständnisses, der sich Benjamin gewidmet hat, spiegelt sich in der schwer leserlichen Schrift seines Forschers Gutman, der sich in seiner Phantasie-Gestalt, in seiner jüdischen Herkunft, in seinem Geschlecht von der Erzählerin-Autorin unterscheidet und doch zum Teil nur durch sie ins Leben gerufen wurde. Den Figuren Erzählerin und Gutman kommt damit eine mentale Brückenfunktion zwischen den historischen Personen Walter Benjamin und Christa Wolf zu, die sich im weiteren Textverlauf als Denkbild der Geschichte in der Figur

[64] Auch an dieser Textstelle oszilliert die Figur zwischen verschiedenen Realitätsebenen, weil unklar bleibt, ob Gutmans Begeisterung intradiegetisch real oder von der Erzählerin ausgedacht ist. Wie die Erzählerin eine Zeile zuvor betont, stehen diese Figur und sie selbst *auf unlösbare Weise* in Zusammenhang.

Angelina entfaltet. Kategorisierungen – deutsche und englische Sprache, Judentum und Christentum, männliches und weibliches Geschlecht, Geschichtspessimismus und Fortschrittsglaube, Geschichtsschreibung und Fiktion, Bewusstsein und Unterbewusstsein – werden über die Herstellung dieser fiktionalen Vermittlung in ihrer Differenz hinterfragt. Über weitere Bezüge, vor allem zu den Lehren Sigmund Freuds, wird der Spannungsbogen zu einem narrativen Spannungsnetz erweitert, in dem das Wirklichkeitsverständnis über Fragen und Figuren-Repräsentationen gesucht werden muss und nicht als Singular-Begriff zu finden ist. Die Vermittlungsfunktion der literarischen Figur signalisiert – der Vorbemerkung entsprechend – gleichzeitig, dass das Geschichtsbild Walter Benjamins in fiktionaler Vermittlung über die Gespräche zwischen der Erzählerin und Peter Gutman vorgestellt wird und die Ideen der historischen Person nicht getreu, sondern in der Anverwandlung durch die Autorin Wolf wiedergegeben werden. Die Geschichte des Sozialismus und des Kommunismus in Deutschland, die über viele Erinnerungen und Zitate in Erinnerung gebracht und über das Engagement und den Widerstand einzelner Personen in Details skizziert wird, erhält über die Gespräche zwischen Gutman und der Erzählerin somit einen fiktionalen Metarahmen, der diese Geschichte mit Fragen nach der Geschichtsbeurteilung verknüpft. Wie der Name des Gesprächspartners schon andeutet, geht es hier nur insoweit um eine neutrale Geschichtsinterpretation, als die Selbstzweifel, die die Erzählerin plagen, auch einmal ausgeschaltet werden sollen und gemäß den Lehren der Nonne Pema oder dem zitierten Gedicht Paul Flemings Glück und Unglück gleichermaßen angenommen und nichts bereut werden soll[65]. So wie Flemings Gedicht den Titel *An Sich* trägt, spricht die Erzählerin über ihre erfundenen Figuren mit sich selbst. In zahlreichen Dialogen mit weiteren Figuren wird so die Subjektwerdung der Erzählerin gleichzeitig hinterfragt, erklärt und erfahrbar. Die sozialistische Prägung der Erzählerin wird dadurch nachvollziehbar und ihre Reaktionen auf die deutsche Wiedervereinigung und ihre Erfahrungen in den USA verständlich. Die Frage ist, was mit diesen politischen Überzeugungen nach der behaupteten Entideologisierung, dem Aus-allen-Himmeln-stürzen geschieht. Sie soll über die

[65] Aufschlussreich ist diesbezüglich folgender Auszug aus einem Brief Christa Wolfs an Margarete Hannsmann, den sie etwa ein Jahr nach ihrer Rückkehr aus Santa Monica verfasst hat: „Du schreibst am Anfang von den ‚Feuilletonschandtaten' gegen mich, und ich schweige ja sonst eisern dazu, aber Dir will ich doch sagen, daß da etwas mit mir passiert ist – ich weiß nicht, ob diese Verletzung noch mal verheilen kann, ob es nochmal von innen her gut werden kann und ob ich noch einmal aus diesem Prozeß des „Gutwerdens" werde schreiben können." Akademie der Künste Berlin, Christa Wolf Archiv, Signatur 1320, 5.5.1994. In Kenntnis dieser Äußerung mag die Autorin auch die Möglichkeit des Gutwerdens in Form der fiktiven Figur Peter Gutman erprobt haben, so dass ein Utopierest im Figurendialog mäeutisch bearbeitet werden kann.

Analyse der Figur Angelina beantwortet werden, die als einzige Figur am Ende des Textes übrig bleibt, als sich die Erzählerin von allen anderen Figuren verabschiedet hat, den symbolischen Mantel zurückgegeben hat (373), und auch ihre Schreibmaschine, die die verschiedenen Ebenen der Wahrheitssuche dokumentieren und repräsentieren sollte, bereits wieder Richtung Europa verschickt ist (380). Die Untersuchung der Figur Peter Gutman hat jedoch gezeigt, dass in *Stadt der Engel* die Metaebene nicht wie in anderen metareferentiellen Texten den Immersionsbruch aus der ästhetischen Illusion darstellt, sondern dass gerade umgekehrt die Metaebene einer Potenzierung der Fiktionalität entspricht, die von den faktualen Textkomponenten – Zitaten, verbürgten Erinnerungen, historischen Details – gestützt wird. Auf diese Weise konkretisiert sich subjektive Authentizität als das wahrheitsgetreue Erfinden aufgrund eigener Erfahrungen („Lesen und Schreiben“ 25), für das die psychologische Nachfrage, wie sich Ereignisse in einer Person spiegeln und wie sie auf die Personen wirken („Wir haben dieses Land geliebt“ 196) wesentlich ist. Metareferenz wird über das konsequente Vermischen faktualer und fiktionaler Bestandteile erreicht, das rationale Distanzierung nicht mehr vortäuscht, sondern auf dem Boden erlebter Erfahrung in seinem Vernunftanspruch hinterfragt.

7.1.1.3.2 Angelina

Die Figur Angelina erscheint zunächst als „die einzige schwarze Frau unter den Reinemachleuten im MS. VICTORIA“, während sie für die Erzählerin die Bettwäsche wechselt (*SdE* 164). Die beiden wechseln ein paar Worte und die Erzählerin erfährt, dass Angelina aus Uganda kommt, dort sechs Kinder hat, die sie vor drei Jahren zuletzt gesehen hat, weil die Flüge zu teuer seien. Sehr viel später taucht dann plötzlich und bezeichnenderweise während des Aufwachens eine Stimme auf, die der Erzählerin unbekannt ist und die sagt: „STADT DER ENGEL“ (298). Die Geburt des Engels wird damit mit einem Schwebezustand der Erzählerin zwischen Schlafen und Wachen konnotiert. Rückblickend kann der Leser erkennen, dass dies das erste Auftreten des Engels Angelina ist. Es wird von einer Stimmungsaufhellung begleitet. Bei der nächsten Begegnung spürt die Erzählerin ein leises beständiges Fächeln, das sie als Flügelschläge Angelinas deutet und, in starkem Gegensatz zu früheren Religionserfahrungen, als wohltuend empfindet (325). Diese Angelina ist ein Zwitterwesen zwischen Mensch und Engel: „Angelina, der Engel war es, die schwarze Frau aus dem MS. VICTORIA“. Göttliches kann, so

mag man vermuten, der Erzählerin demnach nur in Menschengestalt erscheinen, und tatsächlich wird Angelina auch müde und kann nicht immer – im Gegensatz zu der Vorstellung, die sich die Erzählerin als Kind von ihrem Schutzengel gemacht hatte – Gedanken lesen (326). Der Engel der Erzählerin ist eher als Hilfe zur Selbsthilfe zu verstehen. „Aber übrigens weißt du es doch selbst", bemerkt Angelina, hierin an buddhistische Erkenntnispraktiken erinnernd, die nur eine Anleitung bieten, den Weg selbst zu finden.

Zu dieser Engelserfahrung kommt es während eines Besuchs der Stipendiaten-Gruppe in einer African Methodist Episcopal Church, wo die Erzählerin kurz zuvor zum ersten Mal seit fünfzig Jahren eine positive Erfahrung innerhalb einer Kirche macht. Sie ist gegen ihren Willen berührt von der Hingabe der Gemeinde und überrascht darüber, dass sie keine Abneigung dagegen empfindet, das Abendmahl zu empfangen und sich segnen zu lassen. Im Gegensatz zu ihren Kindheitserfahrungen mit der Institution Kirche erfährt sie hier einen gütigen Pfarrer, der es in jedem Leben und jederzeit für möglich hält, „alles ganz neu sehen [zu] könne[n], nämlich mit den Augen der Liebe" (324). Darüber hinaus ist dieser Gottesdienst „Liturgie im Wechselgespräch und –gesang mit der Gemeinde" (322) und Begegnungsraum der Verschiedenheiten: Schwarze und Weiße feiern gemeinsam, der *Reverend* ist männlich, es gibt mehrere weibliche *minister*[66], eine Jüdin nimmt am christlichen Abendmahl teil. Dadurch werden konfessionsgebundene Ausgrenzungen aufgehoben wie sie in Deutschland lange Zeit gültig waren.

In der Abfolge der Textbausteine findet sich die Schilderung des Gottesdiensterlebnisses zwischen Emmas Abschiedsbrief, deren Brieffreundschaft mit Lily die Erzählerin als Recherchevorwand am Getty-Institut anführt. Rund um diesen Brief gibt es ebenfalls mehrere prägnante Stellen, die die Engelserscheinung thematisch begleiten:

Einerseits schildert Emma einen früheren Parteiauftrag – kommunistischer Widerstand unter dem Naziregime – rückblickend als Himmelsfahrtskommando, was seit der ersten Buchseite, als die Erzählerin ihren Prozess der Entideologisierung als „AUS ALLEN HIMMELN STÜRZEN" bezeichnet hat, als gegenläufiger Vorgang der Ideologisierung verstanden werden muss.

[66] Aus dem Text geht nicht hervor, ob es sich um Ministrantinnen handelt, oder ob diese Vermittlerinnen mit größeren Kompetenzen ausgestattet sind. Der englische Ausdruck in Wolfs deutschem Text deutet ein gewisses Maß an Nicht-Vergleichbarkeit an.

Zweitens erinnert die Erzählerin direkt nach dem Lesen des Briefes die einzige Äußerung Emmas im Angesicht des eigenen Todes: „Nur einmal sagte sie, ihr sei zumute, als sei sie auf einen anderen, kleinen Planeten versetzt worden, der sich ziemlich schnell von der Erde wegbewege und von dem aus sie zum ersten Mal unsere Erde von außen und als Ganzes sehen könne. Das sei sehr lehrreich.“ (320) Diese Äußerung steht wiederum in thematischer Verbindung mit dem Faible der Erzählerin für die *Star Trek*-Episoden, die sie ansieht, um sich aus ihrer eigenen Gegenwart zu entfernen, indem sie sich einer Illusion überlässt. Die Frage, was gerade als Wirklichkeit empfunden wird, wird zu einer Frage der Perspektive und der Rahmung.

Brief und Erinnerung führen in der darauffolgenden Nacht zu einem Traum, der wiederum mit mehreren anderen Textstellen eng verlinkt ist: „Ein rasender Fall durch Schichten von immer dichterer Konsistenz, zuerst Luft, dann Wasser, Morast, Schutt, Geröll“ (320) endet mit dem Gefühl „Du stehst auf festem Grund“, während zu Beginn des Buches ein Himmelsloch in einer Installation als Sog in eine endgültige Dunkelheit erlebt wird, als „Haltlosigkeit, ein Fallen ins Bodenlose“ (35). Der Himmelsflug mit Angelina am Ende des Buches ist hingegen von jeglichem Sog befreit: Die Autofahrt ins Tal des Todes geht markierungslos in den Rückflug nach Los Angeles über, der als ein in den Himmel steigen mit dem Engel erlebt wird. Nur die Bewegung völlig verschiedener Vorgänge bleibt hier erhalten, die als Anfliegen einer Ahnung beschrieben wird, „worum es wirklich gehen müßte. Hätte gehen müssen“ (414). Während der Text mit dem Himmelssturz beginnt, dem Fall aus der sozialistischen Hoffnung, der bald von der Erfahrung eines Fallens ins Bodenlose begleitet wird, spürt die Erzählerin gegen Ende des Textes festen Grund unter den Füßen, nachdem sie sich der Einflüsse auf ihr Bewusstsein und der Wirkungskraft ihres Geistes versichert hat, der ihr sogar die Anwesenheit eines Engels plausibel erscheinen lässt. Parallel zu ihrer Engelserfahrung lässt sie die Bemerkung einfließen: „Und natürlich glaubte und glaube ich, eine unerschütterliche Anhängerin der Aufklärung, nicht an derartige Vorkommnisse, das soll ein für allemal klar sein“ (333). Der Text lässt offen, ob sich hier ein Widerspruch zeigt, der von der Erzählerin neuerdings akzeptiert wird, so wie sie es in der Methodist Church gehört und im Buch der Nonne Pema gelesen hat, oder ob ein Bewusstsein des Abschieds oder der Nähe des eigenen Todes auch die rationale Haltung der Aufklärung als Ideologie identifiziert, die zum Menschsein gehört und erst in der Erfahrung des Todes abgelegt werden kann.

Während die Erzählerin sich über die anderen erfundenen Figuren von in der Vergangenheit Erfahrenem oder Erlerntem distanzieren und es kritisch untersuchen kann, mag der Engelsentwurf dem Versuch entsprechen, allem Menschlichen gegenüber einen Abstand zu gewinnen. Dabei hat Angelina ein Pendant aus der Vergangenheit, die Götterfigur Kachina, aus Holz geschnitzt, die dem Glauben der Hopi entlehnt ist und den Schlaf beschützen soll (397) [67]. An einer Stelle scheinen Kachina, Angelina und Erzählerin miteinander zu verschwimmen:

> Nachts hielt der Kachina bei mir Wache. Aus dem Schlaf heraus sprach ich mit Angelina, die ich in der Nähe spürte. Ich sagte, wenn man sich tief genug herabsinken lasse, verschwänden die Unterschiede zwischen den Menschen und Völkern. Ein Geist umschwebe uns alle, sagte ich, schlafend. Es sei der Geist dieser Opfergaben, der auch in ihr, Angelina, lebendig sei. Und in der Nonne Pema, die sie wohl nicht kenne. Wollen wir ihn Ehrfurcht nennen? Wir Weißen haben uns am weitesten von ihm entfernt, sagte ich. Aber mir sei jetzt klar geworden, daß mir dieser Mantel des Dr. Freud aus keinem anderen Grund beigegeben sei, als um mich dieses Geistes zu vergewissern. Angelina schwieg. (398)

Während das Aufwachen mit einer Vergegenständlichung oder Ideologisierung in Verbindung gebracht wird, ist die Empfindung des Geistes dem Schlaf vorbehalten. Ein Erkennen und Vermitteln scheint jedoch nur im Schwebezustand zwischen diesen beiden Zuständen möglich zu sein: Im Aufwachen und Einschlafen erkennt man noch die Ideologisierung, die Konstruiertheit des Engels zum Beispiel, und hat gleichzeitig Zugang zur Wirkungskraft des Geistes. Als einen solchen Schwebezustand scheint die Autorin Wolf auch eine Literatur aufzufassen, die zwischen Fakten und Utopien vermittelt, Utopien entlarvt und an ihrem Zauber sich heilt. Die Gegensätzlichkeit der Dinge, auch die zwischen Realität und Fiktion, ist aufgehoben. Dieses Aufgehoben-Sein entspricht einem Gerettet-Sein vor dem unauflöslichen Konflikt zwischen Selbstzerstörung und Selbsterlösung, einem Aufgehoben-Sein zwischen Tod und Leben, zwischen der Wirkungskraft des Geistes und der des Materiellen, das im Schreiben realisiert wird. Schreiben wird der Autorin Wolf zum Schwebezustand und Vermittlungsversuch zwischen

[67] Ursprünglich wurden Kachinas geschlechtsneutral als die Geister von Kindern verehrt, die in einem Fluss wegspült worden waren und dann die Funktion von Heiligen erhielten, die Regen zur Bewässerung der Felder versprachen. Später spielten sie eine wichtige Rolle im Initiationsritus des Erwachsenwerdens junger Männer: Hier wurde geheimes Wissen in Männerbünden weitergegeben, zu dem Frauen keinen Zutritt hatten. Web. 12.10.2018. http://welt-der-indianer.de/medizinrad/kachina/

dem unverrückbar Festgelegten und dem überhaupt noch nicht Definierten. Noch stärker als in den Subjektkonstitutionen ihrer früheren Werke hebt sie in *Stadt der Engel* die Durchlässigkeit der Ich-Entwürfe, ihre Vermischung mit zahlreichen Einflüssen hervor, die auch dichotomisierende Geschichtsbilder, die Gesellschaften als Sieger oder Verlierer klassifizieren, in ihren Limitationen kennzeichnen und für Rekonfigurationen öffnen sollen. Versteht man die Autorin hier als Engelmacherin, die die Rolle der Hebamme umkehrt, gebiert ihr Text nicht neue Ideologien, sondern bricht ein Schwanger-Gehen mit ihnen ab. Das Resultat einer so verstandenen Mäeutik wäre dann eine Entideologisierung in der Fiktion, die sich durch eine schuldbekennende und –annehmende Engelsfigur ausdrückt. Benjamins Engel der Geschichte wird im Verlauf dieser Rekonfiguration weiblich, schwarzhäutig, fühlend und zukunftsweisend. Er schwebt über dem Geschehen, anstatt von einem Wind, der vom Paradies her weht, weggetrieben zu werden. Gegenüber den Engeln westlichen Glaubens, die Teil eines Gut-Böse-Dualismus sind, ist Angelina ein östlich oder buddhistisch geprägter Engel, der zu heilen versucht, ohne zu verteufeln. Insofern vollzieht sich die Rekonfiguration als östlich geprägtes Politik-, Philosophie- und Spiritualitätsangebot, über das eine weibliche Verfechterin ein westlich, männlich und dichotom konfiguriertes Weltverständnis ergänzen möchte. Unter ihrer Feder entsteht das Engelmachen als invertierte Hebammenkunst. In Analogie zu Freuds Arzt-Patienten-Dialogen in der Psychoanalyse und zu Benjamins Denkbild vom Engel der Geschichte entwickelt Wolf dialektische Denkbilder in der literarischen Fiktion: Was der Analytiker bei Freud war und der Historiker bei Benjamin, wie Alex Betancourt-Serrano in seiner Dissertation postuliert hat (26), ist die Schriftstellerin bei Wolf. Nach Funk handelt es sich dabei um eine Kombination von historisierenden Authentizitätstechniken, die auf einem besonders glaubhaften Evozieren oder Rekonstruieren eines historischen Hintergrunds beruhen, von ontologisierenden Authentizitätstechniken, die metaleptisch auf Ereignisse der extrafiktionalen Welt in der Fiktion rekurrieren und dadurch die ontologische Differenz zwischen Welt und Kunstwerk stören, und von somatisierenden Authentizitätstechniken, die auf viszeralen und physisch-materiellen Effekten beruhen (21/22).

7.1.2 Das Gattungsnetzwerk zwischen Roman, Erzählung und Essay: Die Integration des Essays auf der Intentionsebene (Montaigne, Mann, Benjamin)

So wie Benjamin in seinem Essay *Über den Begriff der Geschichte* nach einer menschenwürdigeren Gesellschaft gesucht hat, indem er von einer auf Fortschrittsglauben ausgerichteten Geschichtsphilosophie wegführen und das Augenmerk auf die Katastrophen der Geschichte, auf das Verratene, Vergessene und Unterdrückte in konkreten Situationen lenken wollte, sein Geschichtsverständnis also von einem Wandel und nicht von einem Fortschrittswandel ausging, so ruft die Autorin Wolf einzelne konkrete Schicksale auf, ungehörte Stimmen, unterdrücktes kommunistisches Gedankengut, um die Illusion einer linearen Entwicklung aufzuzeigen, die sich auf Gewinn, Besitz und Durchsetzungsfähigkeit gründet. Sie ist davon überzeugt, dass es, um aus dem Inneren des westlichen oder kapitalistischen Wertesystems auszubrechen, nötig ist, die Stimmen derer zu hören, die einer solchen Logik zuwiderlaufen. Nur so lassen sich Fehlprägungen wie zum Beispiel die „Infektion durch Begierden [...] durch eine Überdosis an amerikanischen Filmen“ (*SdE* 32), die die Erzählerin konstatiert, ausheilen. Das Ausbalancieren und Rekonfigurieren ideologischer Prägungen spiegelt sich auch im Aufbrechen literarischer Genres wie dem Krimi oder der Fabel, wenn die Wirkungsmacht des Geistes als Täter heraufbeschworen wird und die Macht des Fabulierens eine abstrakte Gleichnisfunktion erfüllt, das heißt, als Ideologieinstrument vorgeführt und genutzt wird. *Stadt der Engel* zeichnet sich jedoch vor allem durch eine essayistisch geprägte Erzählintention aus, die ideologische Verhärtungen zu vermeiden sucht, indem das Schreiben ergebnisoffen bleiben soll. Wie Christian Schärf in seiner fundierten Untersuchung des Genres, die von der Renaissance bis zur Spätmoderne reicht und sowohl historische als auch poetologische Gesichtspunkte unter die Lupe nimmt, schreibt, bedeutet essayistisches Schreiben „sich an einem Thema zu *versuchen* [Hervorhebung im Original] und sich dabei zu seiner eigenen Subjektivität zu bekennen“ (7). Dadurch wird bereits deutlich, dass Essayismus etwas sehr Individuelles ist und vorzugsweise das enge Korsett einer literarischen Gattung sprengt, weshalb die akademische Forschung diese Form lange vernachlässigt hat. Es gab eben, wie Schärf schreibt, „kein Programm, das als Orientierungshilfe bei der Beurteilung nach Gelingen oder Scheitern herhalten konnte“ (8). Die essayistische Erzählintention Wolfs verändert das Romanhafte und die Erzählungsfragmente des Textes wesentlich. Die detektivische Suche der

Kriminalgeschichtsanteile, ihr Fragen ist wichtiger als das Hervorbringen eindeutiger Lösungen. Das Fabelhafte erscheint sehr wirklichkeitsnah. Um die Wirkung des Essayhaften für die Metareferentialität des Textes deutlich zu machen, soll die charakteristische Ausprägung bei Wolf mit anderen Essayisten verglichen werden, vor allem mit den in *Stadt der Engel* genannten und zitierten. Als einzige, bei Wolf nicht genannte Ausnahme soll hier außerdem Michel de Montaigne angeführt werden, der als Erster seine Selbstversuche im 16. Jahrhundert *essais* genannt hat. Auch wenn nach Montaigne niemand mehr genau so schreibt wie er (9), und Francis Bacon kurz nach ihm geradezu als sein essayistischer Widerpart verstanden werden kann (63), hat Montaigne doch wesentliche wiederkehrende Kennzeichen des Stils entwickelt, die auch für Wolfs Text bestimmend sind, nämlich „Ausdrucksmomente einer produktiv-existentiellen Grundproblematik“ (9).

7.1.2.1 Michel de Montaigne

Bei Montaigne waren es die folgenden inneren Notwendigkeiten und Charakteristika, die ihn zum Rückzug in den Turm[68] und zum Schreiben der *essais* bewegten und ihren Stil formten: Eine als einzigartig erlebte Freundschaft soll nach dem Tod des Freundes im Schreiben fortgesetzt werden, „denn existieren heißt für ihn, unter dem Blick des Freundes zu existieren“, wie Marlene Meding schreibt (43). Die Todesthematik ist in dieser Motivation angelegt. Daneben fühlte Montaigne eine innere Verpflichtung, den Ratschlägen seines Vaters zu folgen, der ein humanistisch geprägtes Erziehungsexperiment an ihm vornehmen wollte. Die humanistischen Ideale der Einkehr und Meditation führten zu einer meditierenden Betrachtung der antiken Weisheitslehren (Schärf 47). Mit Sokrates machte sich Montaigne erst relativ spät vertraut, schätzte ihn aber ob seines Wissens um das eigene Nichtwissen, das die Voraussetzung für ergebnisoffenes Schreiben ist (60).
Da Montaigne vor Schuleintritt mit dem Lateinischen als Muttersprache aufwuchs[69], hatte er überdies eine imaginär-unmittelbare Beziehung zur Antike aufgebaut, die bei seiner späteren Auseinandersetzung mit antiken Autoren eine „Befreiung von den Verzerrungen des

[68] Der Turm des Château de Montaigne beherbergte eine Kapelle, eine Garderobe und die Turmbibliothek, die Montaigne einen Rundblick auf seine Buchbestände und über die umgebende Landschaft bot.
[69] Sein Vater stellte einen aus Deutschland stammenden Hauslehrer ein, der weder Französisch noch Gascognisch sprach.

Gesellschaftlichen“ (49) ermöglichte.
Der Rückzug in den Turm erfolgte 1571, als Montaigne „amtsmüde, weltmüde, [...] erschöpft und verwirrt von der chaotischen Politik seiner Epoche“ (47) war und deshalb sein Amt als Richter in Bordeaux verkauft hatte. Als er sich wieder gesellschaftlichen Aufgaben zuwandte, hatte er bereits durch das Schreiben eine „geistig-emotionale Widerständigkeit“ (56) entwickelt, die sich gegenüber „Weltanschauungszensuren“ und anderen äußeren Kräften als unzerstörbar erwies (56).
Die Kombination dieser idiosynkratischen Schreibvoraussetzungen brachte Montaignes Essaystil hervor, der Subjektivität mit antiker Skepsis verband, und führte zu einer Autonomie und Souveränität im Schreiben, die sich weder geistlichen noch weltlichen Zwängen unterordnete und darin ein Novum darstellte.

Vergleicht man nun die Situation Montaignes mit der Christa Wolfs, so gibt es aufgrund des Zusammenbrechens des Staates, mit dessen Schicksal sie das eigene eng verband, und aufgrund der massiven Anfeindungen durch die Literaturkritik, denen sie sich ausgesetzt sah, diesen existientiellen Schreibgrund, sich zu befragen, zu erklären und aus kritischer Distanz heraus erkennen zu wollen. Ähnlich wie bei Montaigne kommt es auch bei Wolf zu einem Aufbrechen der Grenzziehung zwischen Literatur und Leben, zwischen nichtfiktionaler und fiktionaler Prosa. Schärf schreibt: „Montaigne ist sich selbst sein eigener Gegenstand, wird sich selbst zu dem fiktiven Ich, das sich in der Schrift konstituiert“ (10). Die Besprechung doppelt-fiktiver Figuren und der Multiperspektivität der grammatischen Person hat gezeigt, dass es auch in *Stadt der Engel* zu unauflöslichen Verbindungen zwischen Existenz des Autors und Medium des Schreibens kommt und die Fiktion das Versuchslabor für Subjektkonstitutionen bildet, die Subjektivität und Skepsis vereinen. Schärf bezeichnet dieses Potential als den Utopismus der Moderne, als Relikt „einer heilsgeschichtlichen Dimension, die ehemals religiös gebunden war“ (11). Dies entspricht wiederum der Diagnose von Schwarz und Wilde, dass in Wolfs Text frühere Utopien in Utopiefragmente zersplittert seien (238). Montaigne war seiner Zeit voraus, seine eigentliche Stunde schlug jedoch, wie Schärf konstatiert, „als die Aufklärung sich verdüsterte“ (42): Seine *essais* wurden im deutschen Sprachraum durch Herman Grimm vermittelt bekannt gemacht[70]. Wolfs Erzählerin bekennt sich zwar zu den Zielen der Aufklärung,

[70] Zwar lagen bereits deutsche Übersetzungen von Tietz (1753/54) und Bode (1797) vor, doch wirklich entdeckt wurde Montaigne erst, wie Schärf anmerkt, als Herman Grimm im 19. Jahrhundert den Amerikaner Ralph Waldo

sucht aber konsequent die blinden Flecken des rationalen Weltverständnisses, indem sie ihren Gefühlen nachgeht. Und so wie Nietzsche Montaignes Einschätzung Plutarchs – „kaum habe ich einen Blick auf ihn geworfen, so ist mir ein Bein oder ein Flügel gewachsen“[71] – rein allegorisch versteht, sollte auch die Fabrikation des Engels in Wolfs Text, Angelinas Flügelschlag, nicht als Abdriften in die Ideologie, sondern als Indikator eines Selbstbewusstseins verstanden werden, das nicht nur kritisiert und sich selbst gegenüber eine ironisch-skeptische Distanz einnimmt, sondern auch ermutigt. Angelina wird so zur fiktionalen Verkörperung des Handlungsprinzips der buddhistischen Nonne: Die Erzählerin gibt vor, keine passende deutsche Entsprechung für Pemas *loving kindness* zu finden, und übersetzt das Prinzip als Textfigur Angelina. Die mangelnden Englischkenntnisse der Erzählerin können lediglich als fiktionaler Vorwand gelten, da die Schriften der Nonne bereits vor der Entstehung von Wolfs Text in deutscher Übersetzung vorlagen und *loving kindness* als *grundlegende Gutheit* (*Beginne, wo du bist* Position 1463), *liebevolle Güte* und *nicht-urteilende Haltung* aus dem Sankritwort *maitri* übersetzt wurde (*Wenn alles zusammenbricht* 42). Eher wahrscheinlich ist es, dass die Autorin Wolf sich über die behauptete mangelnde deutsche Entsprechung von einer allzu naiven kulturellen Aneignung buddhistischer Weisheiten distanzieren möchte; dass sie sich das Entstehen von Wirklichkeit nur über eine intensive Beschäftigung und ein inneres Sich-mit-dem-Thema-Verbinden, also die subjektive Authentizität einer differenzierten Einzelerfahrung vorstellen kann, die in ihrem Fall im Akt des Schreibens erfolgt. Für eine nicht rein rational geprägte Haltung, die Autorin und Erzählerin gleichermaßen einzustudieren versuchen, scheint folgerichtig kein Begriff, keine Wortschöpfung in Frage zu kommen, sondern eine Textfigur, die nicht nur denkt, sondern auch fühlt. Gutman trägt dieses Prinzip im Namen. Seine Berufsbezeichnung wird in einer Gästeliste als *essayist* angegeben (*SdE* 61). Essayismus wird in Wolfs Prägung damit ein Versuchsgelände für die Überwindung der fundamentalen Dichotomie im Essay, die sich seit Montaigne und Bacon herauskristalliert hat, und zwar als Widerspruch zwischen Poesie und Wissenschaft. So

---

Emerson zum Vorbild erkor und sich – in für heutige Maßstäbe naiver Manier – für die essayistische Form begeisterte (Schärf 30-32, 41 und 159-161).

[71] Das vollständige Zitat stammt aus *Unzeitgemäße Betrachtungen*:
„Ich weiss nur noch einen Schriftsteller, den ich in Betreff der Ehrlichkeit Schopenhauer gleich, ja noch höher stelle: das ist Montaigne. Dass ein solcher Mensch geschrieben hat, dadurch ist wahrlich die Lust auf dieser Erde zu leben vermehrt worden. Mir wenigstens geht es seit dem Bekanntwerden mit dieser freiesten und kräftigsten Seele so, dass ich sagen muss, was er von Plutarch sagt: ‚kaum habe ich einen Blick auf ihn geworfen, so ist mir ein Bein oder ein Flügel gewachsen‘. Mit ihm würde ich es halten, wenn die Aufgabe gestellt wäre, es sich auf der Erde heimisch zu machen.“ Colli, Montinari. *Nietzsche*. KSA. Band 1, 348.

kann man Schärfs Aussage, dass sich „die nichtfiktionale Prosa des Essayistischen zu einer Kunstform verdichtet, die als Experimentierforum für andere Kunstformen anzusehen wäre“ (11/12) auf die Entwicklung der Essay-Form bei Wolf beziehen: In *Stadt der Engel* verschwinden die Grenzen zwischen Fakten und Fiktionen, zwischen Roman, Erzählung und Selbstversuch, zwischen Psychoanalyse, Geschichtswissenschaft und Literatur, und das Essayistische wird Erzählintention. Die existentielle und problematische Position des Autors fließt wie schon bei Montaigne in die thematische Gestaltung und in die Darstellungsform ein. Zu dieser Problematik gehört auch Wolfs Position der Außenseiterin in den USA, in einem kapitalistischen Gesellschaftssystem, die ihre Bezugsversuche zu Hopi-Spiritualität, afro-amerikanischer Kultur, körperlich-geistigen Therapien oder nordamerikanisch vermitteltem Buddhismus nur dort für einen westlich-geprägten Leser überzeugend erscheinen lassen, wo die ernsthafte Auseinandersetzung mit amerikanischen Themen die zunächst oberflächlich-anmutenden Urteile ablösen kann. Der Text führt vor, dass das am leichtesten über eine freundschaftliche Verbindung mit einzelnen Menschen gelingt, die einem kritisch-rational geprägten Urteil die Bereitschaft einer wohlwollenden Überprüfung zur Seite stellt. Dadurch bleibt die Doppelfunktion, dass der Autor zugleich „der Schöpfer wie der erste Theoretiker des Essays“ (Friedrich 312) ist, als metareferentielle Grundverfassung der Form erhalten. Konzepte wie das des Bourgeois, der ein individuelles Interesse innerhalb einer Stadtgrenze verfolgt, oder des Citoyen, der ein gemeinschaftliches Interesse innerhalb einer Polis verfolgt, werden in *Stadt der Engel* dahingehend verändert, dass Unterscheidungen nach Geschlecht, Hautfarbe, Nationalität oder Religion für einen humanen Entwurf keine Rolle spielen dürfen, bzw. dass die Stimmen derer, die „außerhalb“ der Stadt leben, die unterdrückt werden, mitgehört werden müssen. Das heißt, dass die Stadt auch für die Benachteiligungen, die sie kreiert, verantwortlich sein muss. Die Utopie aus Rousseaus Identitätstheorie, nach der es eine Identität von Einzel- und Gemeinwillen geben soll (30), bleibt in Wolfs Text als Utopiefragment erhalten: „Daß jetzt erst in Träumen – in Träumen, Angelina! – eine Ahnung mich anflog, worum es wirklich gehen müßte. Hätte gehen müssen. Die Erde ist in Gefahr, Angelina, und unsereins macht sich Sorgen, daß er an seiner Seele Schaden nimmt“ (414). Das Einzelinteresse muss durch die Bedrohung der Lebensgrundlage für alle zurückgenommen werden, auch wenn es am genauesten den Weg zu dieser Gefahr weist, indem es den existentiellen Zusammenhang von Einzelinteresse und Gemeinwohl spürbar werden lässt. Unter Gemeinwohl ist die Gemeinschaft aller anzuvisieren.

Gemessen daran sind kleinere Einheiten wie ein CENTER (9, 12-14, 16-22), „die Gang“ (370) oder ein PLENUM (189), aber auch kapitalistische und kommunistische Gesellschaftsentwürfe höchstens Teilschritte im Prozess der Verwirklichung. Der Text fordert damit die richtige Balance zwischen Einzelnem und Gemeinschaft ein, aber auch zwischen Rationalität und einem Mit-allen-Sinnen-Erfahren der Wirklichkeit. Der Leser ist aufgefordert, sie im narrativen Versuchslabor selbst herzustellen. Die metareferentielle Netzstruktur offeriert und reflektiert die Möglichkeit einer solchen Balance. Ihre Ergebnisoffenheit, ihre essayistische Intention erscheint im Anblick der Geschichte dabei sowohl als Utopie als auch als Motor für eine Veränderung der Lebensbedingungen.

7.1.2.2 Thomas Mann

Thomas Mann wird wiederholt in *Stadt der Engel* zitiert, überwiegend aus seinen Tagebüchern, in denen laut Schärf „der Gang des täglichen Lebens bis in die Einzelheiten dokumentiert ist“ (221). Die Verweise sind jedoch deutlich komplexer und treten vorzugsweise auf, wenn die Erzählerin auf Gefühlsstürme reagiert, „die an die Wurzeln der Existenz gehen“ (*SdE* 168, 268) und Peter Gutman unerreichbar ist (233), der – wie bereits besprochen – fiktional in Analogie zu Manns Figur Serenus Zeitblom entwickelt wurde. Auch Manns intensive Auseinandersetzung mit Freuds Psychoanalyse floss in beide Figurenschöpfungen mit ein, indem Zeitblom in Leverkühn projiziert, was er an sich selbst nicht erkennen will oder verwirklicht hat, und die Erzählerin in Gutman projiziert, was sie sich selbst noch nicht gestatten kann – einen wohlwollenderen Umgang mit sich selbst.

Daneben enthält der Text Reflexionen über Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* (168, 208-210) sowie über seinen Essay *Betrachtungen eines Unpolitischen* (210), der quantitativ etwa ein Zehntel des über 6000-seitigen Essaywerks einnimmt. Schärf zufolge diente die essayistische Form Thomas Mann zur „Selbstbildung der eigenen Gestalt als Dichter“ (221), während der Autor sich in seinen fiktionalen Werken „als bereits fertige Gestalt präsentiert“ und einem Gesamtwerk zuarbeitet. In *Felix Krull* beispielsweise treffen laut Schärf „der mythische Plan des abgeschlossenen Lebenswerkes mit dem durchaus autobiographisch zu begreifenden Bekenntnis zur Hochstapelei zu einem humoristischen und vielleich auch selbstironischen Höhepunkt zusammen.“ (223) Sowohl Thomas Mann als auch Christa Wolf entwickeln ihre

Selbstversuche[72] in vielfach differenzierter Abstufung durch eine Auseinandersetzung mit literarischer Tradition und mit Psychoanalyse (219). Während Mann jedoch verschiedene Formen für unterschiedliche Funktionen nutzt, schafft Wolf ein Amalgam der Formen und Funktionen: In *Stadt der Engel* treffen Alltagsbetrachtungen, Selbstversuche, intertextuelle Vernetzung, fiktionales Schaffen und theoretische Reflexion zusammen und schmelzen Manns homoerotische Tendenz zu einer stark weiblich geprägten Vermittlung um. Während Mann sich in seinen Essays an Goethe, Schopenhauer, Tolstoi und Wagner abarbeitet und in deren Tradition stellt, konstituiert sich Wolfs Erzählerin in Dialogen mit doppelt-fiktiven Textfiguren über Kommunisten, Schriftsteller und Emigranten, deren Geschichte in vielen Fällen vergessen ist. Detaillierte Alltagsbeschreibungen, die sich bei Mann in den Tagebüchern finden und – zum Beispiel der Autorin Wolf – die genaue Zuordnung einzelner Ereignisse erlauben, spiegeln in *Stadt der Engel* eher die manifesten Inhalte aus Freuds Traumanalyse wider, hinter denen sich andere, latente Inhalte verbergen. Die streckenweise ausufernden Beschreibungen von Menüfolgen und Mixgetränken in der neuen Welt erzeugen einen Konsumrahmen, der seinen Sättigungsgrad als Ausgangsposition und Bühne für weiterführende Gespräche ausstellt. Dadurch wird einerseits angedeutet, dass materielle Armut die Dialoge anders rahmen oder thematisch konstituieren würde, und dass andererseits die Materialität der Überflussgesellschaft leicht die Spur der elementaren Nöte der Erzählerin und anderer Figuren verwischt und diese unerkannt bleiben. Diese Verhüllungseigenschaften dominanter Diskurse sind auch in Bezug auf das Essayistische am Werk: In ähnlicher Weise, in der der west-östliche Spannungsbogen in Bezug auf Freuds Overcoat die östliche Gogol-Variante kaum andeutet, unterliegt auch die essayistische Erzählintention einer solchen Unausgewogenheit: Thomas Manns Bruder Heinrich wird in *Stadt der Engel* nur dreimal namentlich genannt. Einmal wird erwähnt, dass er in einem Apartmenthaus gelebt hatte (339), während Thomas Mann in einer Villa wohnte. Im gleichen Absatz ist von einem entgegengesetzten Versteckspiel die Rede, nach dem, falls die Erinnerung die Erzählerin nicht trügt, die *Buddenbrooks* im elterlichen Bücherregal in der zweiten Reihe gestanden hätten – „hinter *Volk ohne Raum* von Hans Grimm und hinter den Büchern von Hans Albrecht, *Der verratene Sozialismus*, und von Edwin Erich Dwinger über *Die Armee hinter Stacheldraht*“ (340), die alle eine Entwicklung zum Nationalsozialismus hin schildern und von denen die beiden erstgenannten auf der Liste der auszusondernden Bücher der sowjetischen

[72] Thomas Mann nennt seine Essays „Bemühungen“, „Aufsatz“ oder „Versuch“. (Schärf 222)

Besatzungszone standen. Auf diese Weise wird räumlich greifbar gemacht, dass jede Staatsform etwas unterdrückt, Raum verweigert und bevorzugt. Warum lässt, so muss man also fragen, Christa Wolf Heinrich Mann fast unerwähnt, den Essayisten, der die Trennung von Geist und Politik überwinden wollte und in der gerade gegründeten DDR als Hofpoet auf der Wartburg tätig werden sollte – wozu es nicht mehr kam, weil er während der Vorbereitungen zur Rücksiedlung von Santa Monica nach Deutschland verstarb –, während sie den Autor der *Betrachtungen eines Unpolitischen* vielfach zitiert, in denen Heinrich Mann wiederum nirgends namentlich erwähnt wird, aber „unter der pejorativ gebrauchten Bezeichnung *Zivilisationsliterat* permanent polemische Zuwendung erfährt" (Schärf 215)? Es sind vor allem die Essays, in denen ein Bruderzwist ausgetragen wird, der „zwei Möglichkeiten einer deutschen politischen Identität" (Mayer 29) skizziert und die Schärf als „traumatische Konkurrenzsituation" (215) bezeichnet: Während Heinrich Mann in seinem Essay *Geist und Tat* von 1911 das politische Engagement der Intellektuellen befürwortet und den Künstlern eine Legitimation für ihre Haltung abverlangt (213), deutet bereits Thomas Manns Essay-Titel ein über den Tagesdingen stehendes Kunstverständnis an, das sich einer Geistestradition verpflichtet sieht, die sich der Romantik verbunden fühlt. Dieser Konflikt um intellektuelle und ideologische Positionen ist wiederum so existentiell, dass Thomas Mann seine Arbeit am *Zauberberg* unterbrach, um zwischen 1915 und 1918 am Essay *Betrachtungen eines Unpolitischen* zu arbeiten und dadurch paradoxerweise gerade der Forderung des Bruders, als Intellektueller und Künstler Stellung zu beziehen, nachkam. Obwohl Christa Wolf in erster Linie die Stimme der Unterdrückten in *Stadt der Engel* zur Sprache bringen will, und Heinrich Mann seiner Zeit gewiss nicht eine Mehrheitsmeinung in die öffentliche Diskussion einbrachte, indem er sich auf die in Deutschland wenig etablierte Position des engagierten französischen Intellektuellen berief, lässt sie hier die Stimme des siegreichen Bruders Thomas erklingen, der in anderer Hinsicht mit seinem Schatten kämpfte. Der Bruderzwist und Gesinnungsstreit, der im Literaturstreit um Wolfs Position und die Erwartungen an die Literatur in beiden deutschen Ländern eine Fortsetzung fand, erhält in *Stadt der Engel* über eine Form der literarischen Sublimation neue Funktionen: Während Argumente pro oder contra ideologische oder intellektuelle Positionen in den Figurendialog eingebracht werden, bekommt der Bruderzwist ein neues Gesicht im Kampf der Schriftsteller-Erzählerin mit ihrer Schreibmaschine BROTHER, die gelegentlich in Eigenregie zu handeln scheint und über digitale Fragen die Schriftstellerin zu Entscheidungen zwingt, die sie eigentlich noch nicht

getroffen hat: SPEICHERN oder LÖSCHEN. Die Speicherkapazität dieses Wordprozessors ist manchmal erschöpft oder die Schriftstellerin muss warten, bis eine Sicherungsdatei gespeichert wird (280/281). Die großgeschriebenen Maschinen-Anzeigen karikieren die Manipulationen einer technischen Gedankenverarbeitung, die so binär programmiert ist wie der Mann´sche Bruderzwist, Freuds Differenzierung zwischen manifesten und latenten Inhalten oder die Bewertungen menschlichen Verhaltens innerhalb der katholischen Kirche als „gut" oder „böse". Die Schriftstellerin-Erzählerin hat Schwierigkeiten mit solchen Dichotomien und orientiert sich zusehends an Praktiken, die ein Leben mit Widersprüchen für realistischer halten und die Ausgewogenheit zwischen binären Entwürfen anstreben: *loving kindness* in buddhistischer Meditation, offene Liturgie in der African Methodist Episcopal Church, kinästhetische Selbstwahrnehmung in der Feldenkrais-Methode. Im Hinblick auf den Schreibvorgang werden auf Dominanztendenzen der binären Textverarbeitung metareferentiell über Majuskeln, die narrative Multiperspektivität erzeugen, und über die Verdoppelung der Fiktivität aufmerksam gemacht, die der Rationalität die Gefühlswelt so zur Seite stellt, dass sich ein System von *checks and balances* ergeben soll, das Unausgewogenheiten korrigiert. Die marginale Erwähnung Heinrich Manns gegenüber dem erfolgreicheren Bruder Thomas ist ein Beispiel dafür, dass sich die Schriftstellerin Wolf auf eine textuelle Gratwanderung begeben hat, die neben dem Akzeptieren von Widersprüchen auch gelegentlich einen Verlust an Konsequenz bedeutet: Thomas Mann wird mit seiner konservativeren Haltung und der konsequenten Verneinung dessen, was ihn zerstören würde – ein Aufgeben der Idee des höchsten Schönen in der Kunst, ein homoerotisches Outing, ein Akzeptieren der Zeitgebundenheit jeder Haltung – mehr Textraum gewährt als dem progressiveren Bruder, vielleicht weil die Erzählerin zusehends bei sich selbst Verhärtungen, einseitige Prägungen und Artikulationsschwierigkeiten erahnt. Schärf kommt zu dem Ergebnis, dass bei Thomas Mann „im Endeffekt das in Dienst genommene theoretische Modell [...] die literarische Selbständigkeit des Textes ebenso neutralisieren mußte wie die literarische Sphäre die Ebene der Theorie" (223/224) und dadurch in seinem epischen Werk „Theorieansätze der Moderne mit erzählerischen Mitteln der Vormoderne" (ibid.) dargestellt wurden. Christa Wolf versucht demgegenüber, Widersprüchlichkeiten und Unausgewogenheiten in einem metareferentiellen Netzwerk zu bergen, ohne sie auflösen zu können oder zu wollen. Dieses Vorhaben wird durch eine essayistisch geprägte Erzählintention ermöglicht, die ergebnisoffenenes Erzählen innerhalb des fiktionalen Werkes zu lernen versucht und in seinen

Unzulänglichkeiten gleichzeitig analysiert. Essayistisch geprägte Fiktionalität entspricht damit einem Eingestehen ihrer Unzuverlässigkeiten. Die gattungsmäßige Trennung von Selbstversuchen und Selbstbemühungen im Essay und fertiger Gestalt im epischen Werk bei den Brüdern Mann ist bei Wolf aufgehoben, wodurch die paradoxe Wirkung entsteht, dass einerseits unterschiedliche literarische Formen in einer neuen Version von Gesamtwerk zusammengeführt werden und andererseits dieses Werk den Skeptizismus sich selbst gegenüber verinnerlicht hat.

7.1.2.3 Walter Benjamin

In der Beurteilung Walter Benjamins können Kunstwerk und Kritik nicht grundsätzlich voneinander unterschieden werden, weil sich im Kunstwerk mystische und intellektuelle Sphären gegenseitig durchdringen. Ansatz jeglicher Kritik muss es sein, verbergende und enthüllende Wahrheitsanteile gleichermaßen zu würdigen. Das funktioniert nur, wie Schärf zusammenfasst, indem der Kritiker die Verhülltheit so aufhebt, dass der Schleier nicht zugleich zerstört wird: „Es geht also darum, das Geheimnis der Werke in einer Tiefenstruktur zu ermitteln, ohne jedoch dieses Geheimnis auf eine destruktive Art und Weise zu lüften“ (260). Zur Veranschaulichung zitiert Schärf aus einem Brief Benjamins an Florens Christian Rang vom 9.12.1923, der im Zusammenhang mit Benjamins Essay über Goethes *Wahlverwandtschaften* steht:

> Dieselben Gewalten nämlich, welche in der Welt der Offenbarung (und das ist die Geschichte) explosiv und extensiv zeitlich werden, treten in der Welt der Verschlossenheit (und das ist die der Natur und der Kunstwerke) intensiv hervor. [...] die Ideen sind die Sterne im Gegensatz zu der Sonne der Offenbarung. Sie scheinen nicht in den Tag der Geschichte, sie wirken nur unsichtbar in ihm. (Benjamin, *Gesammelte Briefe*, Bd. II. 393; Schärf 260)

Im Kontext dieser Beschreibung können Gogols Erzählung *Der Mantel* und Heinrich Manns essayistische Schriften als Sterne in *Stadt der Engel* bezeichnet werden, die nicht im gleichen Maße offenbart werden wie Bob Rices Geschichte vom Verschwinden des Freud´schen Mantels oder Thomas Manns Essays, Romane oder Tagebucheintragungen, aber doch durch das Verschweigen hinweg schwach leuchten und gerade durch das Nicht-Fixieren auf sie wirksam werden können. Eine ähnliche Wirkung scheint der *Buddenbrooks*-Band im Bücherregal der

Eltern auf die Erzählerin entfaltet zu haben – nicht sichtbar in der zweiten Reihe stehend, aber doch gewusstermaßen dort[73] –, wodurch demonstriert wird, dass dieselben Autoren je nach vorherrschender Ideologie gefeiert oder versteckt werden, und jedes Darstellen ein Verhüllen beinhaltet.

Die Dialektik von Enthüllen und Verstecken wird in *Stadt der Engel* jedoch nicht nur auf der Inhaltsebene wirksam, sondern prägt auch die Erzählintention der Erzählerin, so dass die von Benjamin postulierte Durchdringung von magisch-fiktionalen und reflektiv-analytischen Ebenen evident wird. Was die Erzählerin in ihr Maschinchen tippt, stellt eine Integration von Wissenschaft und Poesie, von Enthüllen und Verstecken als Schreibintention geradezu aus:

> NUN IST JA SCHREIBEN EIN SICH-HERANARBEITEN AN JENE GRENZLINIE, DIE DAS INNERSTE GEHEIMNIS UM SICH ZIEHT UND DIE ZU VERLETZEN SELBSTZERSTÖRUNG BEDEUTEN WÜRDE, ABER ES IST AUCH DER VERSUCH; DIE GRENZLINIE NUR FÜR DAS WIRKLICH INNERSTE GEHEIMNIS ZU RESPEKTIEREN UND DIE DIESEN KERN UMGEBENDEN, SCHWER EINZUGESTEHENDEN TABUS NACH UND NACH VON DEM VERDIKT DES UNAUSSPRECHLICHEN ZU BEFREIEN. NICHT SELBSTZERSTÖRUNG, SONDERN SELBSTERLÖSUNG. DEN UNVERMEIDLICHEN SCHMERZ NICHT FÜRCHTEN. (271/272)

Die essayistische Suche nach einer existentiellen Wahrheit wird über das Schreiben vorgenommen und soll zu einer Differenzierung von falschem Bewusstsein – den Tabus, dem Unaussprechlichen – und einer Wahrheit über das Ich führen, die sich in ihrer komplexen Schichtung und Konstitution über die Gefühlswelt einem Habhaftwerden über die Begrifflichkeit entzieht. Und wie schon in den Bezügen auf Thomas Mann, dessen Bruderzwist zum Darstellungskonflikt zwischen fühlendem und denkendem Ich und technischer Reproduzierbarkeit umgestaltet wird, bedient die Autorin Wolf auch in ihren Referenzen auf Walter Benjamin nicht einfach dessen Literatur- oder Geschichtsverständnis, sondern kommentiert es und verändert dessen gedanklichen Horizont. Die Dialoge zwischen Erzählerin und Peter Gutman sind von einer Doppelfunktion gekennzeichnet, weil sie sich gleichzeitig als Forschungsstipendiaten und als Freunde mit den Theorien Benjamins auseinandersetzen und dadurch emotionale und rationale, metaphysische und analytische Gesichtspunkte zur Sprache

[73] Und hier wird angedeutet, dass es sich bei dem Wissen der Erzählerin – „wie ich mich zu erinnern glaubte. Ich mußte mich irren, sagte ich mir wieder; denn dann hättest du sie doch damals schon gelesen, weil du alles Gedruckte lasest, was dir in die Hände kam." (SdE 340) – auch um ein nachträglich ergänzendes Bewusstsein handeln könnte.

kommen. Als Resultat dieses Durchleuchtens, Zu-Erkennen-Suchens und Fiktionsfigur-Werdens von Benjamins Theorien entsteht ein ganz eigenes Denkbild, in dem die von Schärf diagnostizierte theologische, metaphysische und heilsutopische Ausrichtung Benjamins (262/263) nur noch als ironisierter Engel der Geschichte aufscheint, der als Gedankenkonstruktion der Erzählerin identifiziert wird. Angelina verkörpert das buddhistische Prinzip der nicht-urteilenden Haltung, die Positives und Problematisches anzunehmen versucht, ohne darin aufzugehen oder es abzulehnen. Wolfs essayistische Erzählintention erprobt diese Haltung als Ideologiedistanz im Schreiben und der Engel Angelina ist die Textfigur für dieses Denkbild. Was bei Benjamins Engel der Geschichte noch als wehrloses Getriebensein vom Sturm der Geschichte erscheint, wird bei Wolf zu einem meditativ-buddhistischen Stillstand gebracht, in dem der Engel seine eigene Bewegung vollzieht.

Private Erfahrungen, die laut Schärf bei Benjamin häufig in die literaturtheoretischen, philosophischen und theologischen Ebenen seiner Essays eingeschrieben wurden – Schärf nennt hier die Wiederholung einer problematischen Viererkonstellation aus den *Wahlverwandtschaften* im Jahr 1921 in Benjamins Leben (265) –, werden auch in *Stadt der Engel* erwähnt und finden in der Konstellation Emma – Lily – Gutman – Erzählerin eine Fortsetzung. Emma, Lily und Gutman gehören alle zu den doppelt-fiktiven Figuren im Text, deren Wahlverwandtschaft zur Erzählerin als fiktionaler Vorwand markiert wird. In Wirklichkeit entspricht der Bezug auf Goethe via Benjamin einem Versuch, über das utopische Denken, das sich in den doppelt-fiktiven Figuren kristallisiert, eine Fortsetzung der eigenen Geschichte zu erproben, zu der die Erzählerin stehen könnte; die nicht Selbstzerstörung, sondern Selbsterlösung bedeuten würde. Die Anziehungskräfte in dieser Konstellation erinnern eher an die Bildungsgemeinschaft der Turmgesellschaft in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, und die Tatsache, dass diese Figuren nur im Bewusstsein der Erzählerin existieren, setzt die Geheimbund-Verfassung der Turmgesellschaft fort. In *Stadt der Engel* ist es die Möglichkeit einer aus der Differenz der Gemeinschaft entstehenden Bildung, der im Wechselspiel von Figurenebene, symbolischer Handlung und essayistischer Erzählintention nachgegangen wird, indem der Text den Wahrheitsgehalt zwischen Utopie und Realität sucht. Würde man Benjamins Beurteilung der *Wahlverwandtschaften*, deren Sachverhalt er im „Schuldzusammenhang von Lebendigen" (*Gesammelte Schriften*, I.1, 138) sieht, auf die Figurenkonstellation in *Stadt der Engel* übertragen, dann läge er im Geheimbund zwischen der Erzählerin und den von ihr erfundenen

Figuren, ihren Hirngespinsten, und damit in einer selbstreflexiven Fiktionsutopie, deren humanistisches Ideal Schreibhandlung bleibt. Neutraler formuliert könnte man sagen, dass eine existentielle Wahrheitssuche als essayistische Erzählintention erscheint, die sich in teilnehmender und unterschiedlicher Distanz zu kommunistischen und kapitalistischen Gesellschaftsentwürfen wie auch zu Geschichts- und Literaturentwürfen zu positionieren sucht.

Ziel dieser spielerischen Veränderungen ist es, ein Nachdenken über die vom menschlichen Geist postulierten Kategorien auszulösen. Der Text entspricht damit einer Meditation im Gewand der Literatur, auf die am deutlichsten über die Lehren der buddhistischen Nonne Pema hingewiesen wird. Die essayistische Praxis übt ein mäeutisches Fragen und Suchen ein, das sein Nichtwissen offenbart und Überzeugungen in ihrer Vorläufigkeit und Zeitgebundenheit präsentiert. Hinter fest umrissenen Ich-Konstruktionen wird so ein absolutes Wesen spürbar, das sich jeder Festlegung entzieht. Subjektkonstruktionen werden als Illusionen oder Kokons erfahrbar, als Panzer aus vorüberziehenden Erinnerungen, als transluzide Traum- und Fiktionserscheinungen, die gleichzeitig enthüllen und verbergen. Denk- und Wahrnehmungsübungen, die die Psychoanalyse nach Freud als Arzt-Patienten-Gespräch entwirft, und die bei Benjamin als Geschichtsbild erscheinen, registrieren bei Wolf als literarische Fiktion. Die darin aufgenommene östliche Spiritualität des Buddhismus wirkt weder psychologisch noch geschichtsphilosophisch. Sie transzendiert das Alltägliche in Veränderungen, die über mehrere Leben hinweg wirken und die Vergänglichkeit einschließen. Die Autorin Wolf versucht im Schreibakt Selbstständigkeit und Eigenverantwortung zu übernehmen und das Dilemma der eigenen Subjektivität, die in Dualitäten aufteilt, aufzuspüren und erfahrbar zu machen. So lässt sie ihre Erzählerin in der Entfaltung des Geistes eine Erleuchtung erahnen, die in der Aufhebung dieser Trennungen angesiedelt sein soll und als Textengel erscheint. Das essayistische Moment der Suche nach einer Wahrheit wird dadurch im Verlauf des Textes und als Ergebnis der Meditation angehalten und in das Aufscheinen eines Erkennens übergeführt, dass menschliche Kategorien einer steten Veränderung unterliegen und Erkenntnis immer neu gesucht werden muss. Und so kann der Text auch nur mit einer vorübergehenden Antwort enden:

> Eine Arbeit ist getan, Angelina, aber warum bleibt das Gefühl der Vollendung aus? Ein Wort trieb mir zu, das ich seit Wochen unbewußt gesucht hatte: Vorläufig. Eine vorläufige Arbeit ist zu einem vorläufigen Schluß gekommen. (413)

Die beiden letzten Zeilen des Textes vermitteln diese Erkenntnis dann noch einmal über die mäeutische Methode sokratischer Unwissenheit: „Wohin sind wir unterwegs? Das weiß ich nicht“ (415). Die essayistische Erzählintention der Suche nach dem Schuldigwerden der Erzählerin wird somit im Erkennen der menschlichen Verstrickungen – leidenschaftlichem Befürworten oder vehementem Ablehnen – als Ursache der Ideologiebildung, die soviel Unheil auslöst, aufgehoben. „Die Erde ist in Gefahr, Angelina, und unsereins macht sich Sorgen, daß er an seiner Seele Schaden nimmt.“ sagt die Erzählerin zum Schluss, worauf Angelina antwortet: „Das seien die einzigen Sorgen, um die es sich lohne, [...], weil alles andere Unheil sich aus diesen ergebe.“ (414) Wenn Hebammenkunst bei Freud Psychoanalyse war und bei Benjamin Geschichtsphilosophie, so ist sie bei Wolf Meditation im Kleid literarischer Seelsorge. Erfahrungsliteratur tritt an die Stelle der Erfahrungsreligion.

7.2 Effekte und Funktionen der metareferentiellen Strategien

Christa Wolf hat mit *Stadt der Engel* ein transdisziplinäres und transtheoretisches (Psychoanalyse, Geschichte, Politik, Philosophie, Literatur miteinander verbindendes) Kommunikationsangebot vorgelegt, dessen Integrationsleistung auf einer Bevorzugung östlicher Spiritualität und Politik beruht, dessen Potential sie innerhalb der Dominanz westlich-geprägter Gesellschaftsformen gefährdet sieht. Um eine westlich orientierte Leserschaft gegenüber diesen Inhalten öffnen zu können, wendet Wolf eine List an: Sie bietet ihre Erfahrungen und Ersuche durch westliche Perspektiven vermittelt an – durch die Briefe einer in die USA emigrierten Ärztin, die nicht sehr ideologieanfällig war, sich aber von Berliner Kommunisten überzeugen ließ, eine aktivere soziale Rolle im Armenviertel zu übernehmen; durch die amerikanische Nonne, die in Kanada ein tibetisch-buddhistisches Kloster leitet; durch den Afro-Amerikaner Stewart, der die Armenviertel von Los Angeles im Blick hat. Dadurch scheint die Korrektur der Narrative mehr einer Richtungsänderung zu entsprechen, was sie auch ist, als einem Aufbegehren unterdrückter Narrative, denn Buddhismus oder die Literatur Gogols lassen sich ja nur dann als östlich bezeichnen, wenn man aus einem als westlich verstandenen Wertesystem

heraus argumentiert und dessen Überlegenheitshaltung hinter einer Richtungsanzeige verstecken möchte. Wie die Analyse von Gogols Erzählung *Der Mantel* gezeigt hat, schrieb dieser Schriftsteller nicht aus einer östlichen Perspektive gegenüber dem Russischen, sondern aus der ukrainischen, einer unterdrückten Außenperspektive. Aufgrund der komplexen Multiperspektivität des Textes, die sich auf die Erzählfiguren, die grammatische Person, die Erzählzeiten, die intertextuellen Bezüge, die Erzählebenen und die Gattungsformen bezieht, entsteht ein polyloger Text, der seine einzelnen Bestandteile als einzelne achtet und nicht zu einem größeren Ganzen verschmilzt. Die Synkretisierungsleistung liegt vielmehr darin, Grenzziehungen als Ausgangspunkt für Rekonfigurationen zu nutzen, so dass vormals postulierte Differenz den Nährboden für die Veränderung bietet. Das Ergebnis ist ein Neuentwurf für politische und moralische Korrektheit, der weder Übereinstimmung in einem Aufheben der Differenz sucht, noch die Differenz verstärkt. Ideologiefreiheit erscheint darin als theoretisches Ziel, dem man sich nur über eine Kombination von reflektierender Distanz und Einfühlungsvermögen nähern kann, die die Limitationen der eigenen Position sucht, erklärt und anerkennt. Der Zusammenbruch des DDR-Staates und der USA-Aufenthalt haben bei der Autorin Wolf zu einem Erkennen der eigenen Ideologiegebundenheit geführt, das gleichzeitig für die Ideologiegebundenheiten westlicher Perspektiven sensibilisiert und das metareferentielle Potential der Multiperspektivität einsetzt, um einen textuellen Weg aus binär konstruierten Gruppenidentitäten zu weisen. Subjektive Authentizität wird dabei zu einer differenzierten Einzelerfahrung, die die Gefahren der Wertebildung und Wertebindung in den Kompromissen einer Gruppenzuordnung kennt.

Die textuellen Rekonfigurationen vollziehen sich als ein literarisches Ergänzen und Vergrößern einer Multiperspektivität, die Benjamin zwischen den Polen geschichtlichen Fortschritts und Untergangs, die Freud zwischen Krankheit und Gesundheit, die Thomas Mann zwischen Genialität und abgrundtiefem Bösen (und auch Klaus Mann in *Mephisto. Roman einer Karriere* zwischen Kunst und Politik) bereits angelegt und aufgefächert hatten. Sie werden als Bevorzugung der weiblichen Perspektive wirksam, die im Gegensatz zu Goethe drei von vier Positionen der *Wahlverwandtschaften* besetzt, eine Frau ihre Lehrjahre meistern lässt und die Differenz zwischen männlicher und weiblicher Perspektive zusätzlich über die fast stufenlose Brückenkonstellation zwischen Gutman und der Erzählerin verkleinert. Sie werden ferner als Verringerung der Differenz zwischen Arzt und Patient, Autorin und Erzählerin wirksam, indem

die Erzählerin-Autorin ihre eigenen Fehlbarkeiten und Gebrechen zu kurieren versucht. Sie werden schließlich als geschichtsphilosophische Veränderung in der Literatur wirksam, indem der Faust´sche Pakt zwischen Vernunftwesen und Teufel durch den Entwurf eines Engels ergänzt wird, der keine messianische Hoffnung mehr verkörpert und auch nicht als unschuldiges Gretchen angelegt ist, sondern die Notwendigkeit einer mitfühlenden Zuwendung für die Verantwortlichkeit und das Mündigwerden des Menschen einfordert. Die spürbare, als unterbewusst inszenierte Möglichkeit einer Entscheidung zwischen dem Kampf für das Gute oder der Widerstandslosigkeit gegenüber dem Bösen, die von Mann in der gleichzeitigen Nähe und Distanz zwischen Zeitblom, Leverkühn und dem Teufel angedeutet wurde, wird bei Wolf zu einem Oszillieren zwischen gutem Willen und vernichtender Bewertung, die das Urteil gegenüber einem gewissenhaften Auffächern der Motivationsgründe zurücknehmen soll und somit den Dualismus zwischen Gut und Böse vorläufig stilllegen möchte. Während die Subjektwerdung des Mephistophelischen in den literarischen Vorlagen des Fauststoffes in ihrer Präsenz und Körperlichkeit schillernd blieb, und sich von einem Gegensatz zum Göttlichen her dem menschlichen Bewusstsein als ihrer Quelle oder Zuordnung nur langsam näherte, ist die Figurwerdung des Engels als ethischer Imperativ allein im Bewusstsein der Erzählerin angesiedelt, und das Böse in der Distanzierung, der Unwissenheit, dem Sich-Nicht-Einfühlen-Können. Wenn Metareferenz bisher als das Einziehen einer reflektiven Ebene verstanden wurde, so geht Wolf hier einen Schritt weiter, indem sie ein Reflektieren des distanzierten Bewertens vornimmt und ihm ein einfühlendes Nachvollziehen zur Seite stellt. Das Gute und das Böse werden dadurch ausschließlich als Möglichkeiten des menschlichen Bewusstseins skizziert, deren Schwellenpotentiale durch die metareferentielle Darstellung verändert werden können. Nachdem jahrhundertelang im Fauststoff die Möglichkeiten des Bösen aufgefächert wurden, versucht Wolf in *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud* das Gute als Möglichkeit zu skizzieren. Dieser Versuch erfolgt nicht über eine Verstärkung der Gender-Dichotomie, sondern über deren Stilllegung in der Ergänzung der weiblichen Perspektive und in der mentalen Brückenkonstellation zwischen verschiedengeschlechtlichen Textfiguren. Diese Integrationsarbeit des Textes erfolgt als interdisziplinäre Metahermeneutik, die Denkbilder der Geschichte, Medizin, Politik, Philosophie und Literatur verändert und ein alternatives Wahrnehmungsangebot konfiguriert.

Für die längerfristige Rezeption des Textes dürfte dabei entscheidend sein, ob Wolfs Kommunikationsangebot als Versuch freier Meinungsäußerung oder als politisch einseitig motivierte Rede aufgefasst werden wird. Natürlich begibt sich Wolf auf eine Gratwanderung, wenn sie über die eigene Entideologisierung einen vergleichbaren Prozess bei ihren Lesern auslösen möchte, die ihre Positionen vielleicht gar nicht als ideologisch motiviert wahrnehmen. Die Gefahr, dass *Stadt der Engel* als belehrend anstelle von suchend, als anstrengend und abstoßend anstelle von Reflexion und Dialog anbietend empfunden wird, ist sicher gegeben. Eine Rezeptionsatmosphäre, in der der Kalte Krieg und die Gefahr kommunistischer Weltmacht als vorläufig überwunden gelten, erhöht jedoch die Wahrscheinlichkeit, dass Leser nicht vor der kommunistisch geprägten Linse zurückschrecken, die Metamorphoseleistung des Textes wahr- und die Autorin als Gesprächspartnerin ernstnehmen. Eine solche wohlwollende Beschäftigung wäre dem Text unbedingt zu wünschen und ist, wie die Analyse des metareferentiellen Widerspruchs gegenüber dem allzu Klassifikatorischen und Schematischen gezeigt hat, gerechtfertigt. Die positive Rezeptionsmöglichkeit installiert sich an zahlreichen Stellen, zum Beispiel in der Schilderung der Abschiedsfeier der Forschungsgruppe:

> Ja, natürlich, wir waren alle ein bisschen betrunken, aber das allein kann es nicht gewesen sein. Es war auch der Zeitpunkt, der war günstig für solche Phantasien. Ein Jahr früher wären sie noch nicht, ein Jahr später wären sie nicht mehr aufgekommen. Für ganz kurze Zeit hielt sich das, was wir > Wirklichkeit< nennen, in der Schwebe. [...] Die hier saßen, untergetaucht, so kam es mir vor, in ein helles Zwielicht, schienen eine beinahe sträfliche Hoffnung auf die Zukunft zu setzen. (372)

8 Schlussbemerkungen

Metareferenz wurde in dieser Arbeit als ein Potential der Multiperspektivität erkennbar. Sie bleibt damit, wie von Werner Wolf postuliert, eine Funktion, die an einen Schwellenwert gebunden ist. Die Veranschaulichung über Wittgensteins Kippfigur verdeutlicht, dass die Metareferenz bedingende Aspektpluralität sowohl Differenzen als auch Analogien voraussetzt, an verschiedene Medien gebunden sein kann, und unterschiedliche Erzählebenen nutzt, um ihre Latenz zu verändern. Diese Ergänzung einer bisher vorwiegend differenzierenden Darstellung metareferentieller Strategien in der Forschung lässt erkennen, dass die Stabilität institutioneller Formen des Zusammenlebens oder Denkens, die ursprünglich zum Wohl des Einzelnen wie auch der Gemeinschaft etabliert wurden, ihre eigenen blinden Flecken kreiert, und bei einseitigem Beharren auf ihren Klassifizierungen Ungerechtigkeit und Ignoranz entstehen. Diesen Denkfehler versuchen metareferentielle Strategien über die ergänzende Anerkennung von Gemeinsamkeiten und unterdrückten Narrativen zu korrigieren, die definitorischen Produkten kognitive Prozessualität zur Seite stellt. Sie nutzen dafür die idiosynkratischen Verfasstheiten des jeweiligen Mediums, ihr Korrekturmechanismus kann jedoch jede verfestigte Bedeutung angreifen. Damit hat die Untersuchung ergeben, dass Metareferenz nicht – der ursprünglichen Hypothese dieser Arbeit entsprechend – eine sehr spezifische Textstrategie darstellt, die sich nur in bestimmten Texten auffinden lässt, sondern dass es sich ganz im Gegenteil um ein ubiquitär auftretendes Phänomen handelt. Gebunden an menschliche Kognition, genauer an die Fähigkeit des Menschen, über sich selbst nachzudenken, wird Metareferenz jedoch in sehr spezifischer Weise eingesetzt und von Autor zu Autor zu unterschiedlichen Zwecken verwendet. Die untersuchten Texte sind Beispiele für eine mittelschwellige Verwendungsart: Ihre Metareferentialität erscheint nicht als Hauptmerkmal und -thema wie das beispielsweise in Wolf Haas´ Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* der Fall ist, in dem die Bedeutungskonstruktion zwischen Literatur und Literaturkritik verhandelt wird. Ihre Metareferentialität bleibt aber auch nicht implizit, was man von jeder multiaspektualen Äußerung sagen könnte, sondern wird an prominenten Stellen explizit. Durch diese mittelschwellige Spannungsstruktur entsteht eine

Beobachtungs-, Analyse- und Kontrollebene im Text, die in Kooperation mit den vorgestellten anderen Inhalten die Bedeutung generiert, ohne sie zu dominieren. Die Aspektwechsel zwischen Bewusstseinsebenen – zwischen ästhetischer Immersion und rationaler Distanzierung nach Wolf, zwischen Sehen und Sehen-als nach Wittgenstein – kann man mit Levine als Kollision, mit Wilson als Koevolution oder mit Bertram als Aushandlungsgeschehen unterschiedlicher Traditionen beschreiben. So kommt es intratextuell zu drei verschiedenen Begegnungstypen – von Literatur und Kritik, von Literatur und Sachtexten, unter denen philosophische Schriften einen Spezialfall darstellen, und von Literatur und anderen Künsten:

Wie bereits in der Einführung beschrieben (s.S. 7), wird die Aspektpluralität über ein Zusammentreffen von Literatur und Kritik gestaltet. In *Stadt der Engel* deutet sich diese Kombination neben den diskutierten Erzählverfahren der Figuren-, Zeit-, Erzählebenen- und Erzähltechnik-Aufspaltung auch in der Gegenüberstellung mit und Integration von Wolfs erstem literarischen Text an: *Moskauer Novelle* war Christa Wolfs literarisches Debüt, mit dem sie, ermuntert durch Louis Fürnberg, von der Seite der Literaturkritikerin, Lektorin und Literaturtheoretikerin auf die Seite eigener literarischer Autorschaft wechselte. Fürnberg bescheinigte ihr in einem Brief vom Juni 1956, wie Michael Faber in seinem Nachwort zu *Moskauer Novelle* schreibt (73), literarisches Talent und sah in ihrer Arbeit als Kritikerin keinen hemmenden Grund gegen eigene literarische Ambitionen. Diese Initiation literarischen Schreibens, die als Wechsel von einer Beobachtungs- und Analyseebene zu einem Eintauchen in ästhetisches Erleben erfolgte, scheint Christa Wolfs Werk insgesamt zu prägen und markiert auch in ihrem letzten Werk, *Stadt der Engel*, einen Spannungsbogen zwischen äußerster Subjektivität und größtmöglicher Allgemeinverbindlichkeit, vor dem auch das Auftreten des Engels und der offene Schluss interpretiert werden müssen. Es ist so, als hätte Wolf ihre literaturkritische und –theoretische Schulung in ihre Autorenkarriere mitgenommen und kontinuierlich so in ihre literarischen Werke integriert, dass Literatursystem und schriftstellerische Entwicklung sich ständig gegenseitig überwachen. *Selbstversuch* und *Kindheitsmuster* sind nur zwei weitere Beispiele für eine solche Integration von Literatur und Kritik.

Die Begegnung von Literatur und Sachtexten wird in den untersuchten Werken in *Corpus Delicti* am auffälligsten und mahnt zu einer Einhaltung ihrer Differenzen an, indem die hybride

Verwendung durch die Figur Kramer kritisiert wird. Analogien zwischen unterschiedlichen Disziplinen, die durch die gemeinsame Verwendung der Sprache entstehen, machen diese als konzeptionellen Rahmen für die Weltgestaltung erkennbar. Das Denken selbst ist nicht beobachtbar, aber die Rede kann als seine äußerlich wahrnehmbare Form beobachtet, analysiert und kontrolliert werden, so dass die Selbstreflexivität und das Mediumsbewusstsein der Metareferentialität, verbunden mit einem Kommentar, die Weisen der Weltgestaltung überprüfen. Der Repräsentationsprozess wird somit zur Münze für die Denkprozesse. Heideggers Ermahnung, dass die Sprache das Sein nie ganz erfassen könne, warnt zwar vor vorschnellen Gleichsetzungen von Leben und Repräsentation; das Denken ist aber bereits ein Repräsentationsprozess, der unterschiedliche Arten der Wahrnehmung zu ordnen sucht und in dem Dasein und semiotische Tätigkeit sich berühren. Metareferentielle Strategien weisen auf diese Berührungstätigkeit hin und werden zu ihrem Aufklärungsgeschehen.

Die Untersuchung der Spannungsstruktur zwischen Erdentstehung und biologischer Evolution in *Heimsuchung* hat gezeigt, dass die strukturelle Erfassung zu ihrem Inhalt wird. Wie der Linguist Christian Lehmann betont hat, ist *Evolution* ein naturwissenschaftlicher Begriff, der aus biologischen und anthropologischen Daten abgeleitet wird, während *Geschichte* ein geisteswissenschaftlicher Begriff ist, dem Dokumente zugrunde liegen, die sich auf einzelne menschliche Gemeinschaften sowie auf das Individuum beziehen (*Sprachtheorie*, Kapitel 13, „Evolution der Sprache“). Die Spannungsstruktur zwischen Evolution und Geschichte entspricht damit einer Begegnung von natur- und geisteswissenschaftlichen Denkformen. Sie wird darüber hinaus durch die Phasen der Erdentstehung vor dem Übergang in die biologische Evolution verlängert, so dass die geologische Entwicklung der Erde eine Außenperspektive entwirft, die für das Nachdenken des Menschen über sich selbst neue Koordinaten beisteuert. Der Text markiert hier nicht einfach typographisch unterschiedliche Zeitabschnitte, sondern unterschiedliche Bewusstseinszustände, eine Innen- und eine Außenperspektive menschlicher Kognition. Eine solche Verwendung metareferentieller Strategien demonstriert nicht nur, um bei Werner Wolfs Kriterien zu bleiben, das Altern einer Kultur, das sie buchstäblich auf einer Zeitleiste markiert, sondern ist auch Indikator einer hochentwickelten Kultursituation, weil sie ihre eigenen Einstellungen und die Bedingungen, die sie hervorgebracht haben, überprüfen kann (*Metareference across Media* 68/69, 118 in dieser Arbeit). Dadurch wird nicht die Schwäche oder Dekadenz einer Kultur verstärkt, sondern die Suche nach den positiven Möglichkeiten ihrer

Korrektur initiiert. Der Abriss des Hauses in *Heimsuchung* mahnt nicht nur ein sehr limitiertes, auf wenige Personen oder einen kurzen Zeitraum bezogenes Verständnis von Sicherheit an, sondern auch die negativen Begleiterscheinungen und damit die kognitiven Vorgaben, die es hervorgebracht haben.

Einen Spezialfall innerhalb des Zusammentreffens der Literatur mit anderen Sachgebieten stellt die Begegnung von Literatur und Philosophie in den untersuchten Texten dar, weil die durch metareferentielle Strategien evozierte Analyse- und Reflexionsebene kognitive Fähigkeiten des Menschen und insbesondere Konzeptbildungsvorgänge reflektierbar zu machen sucht – und auf literaturspezifische Weise Aufgaben der Philosophie übernimmt, bzw. kontrolliert. So mag sich zwar das wissenschaftliche und systematische Denken aus der antiken Philosophie entwickelt haben, die durch die Metareferenz entstehenden Formen literarischen Denkens steuern jedoch ihre eigene Wahrheit bei und kontrollieren auch die Denkformen anderer Disziplinen, bei Zeh beispielsweise die der Rechtsprechung oder der Medizin.

Das Abstraktwerden von Figuren nähert sich den Verfahren der analytischen Philosophie an, die ihrerseits zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Methode der Sprachanalyse einsetzte. So entsprechen Figuren in *Corpus Delicti* Denk- und Handlungsprinzipien. In den Kapitelüberschriften von *Heimsuchung* werden sie in ihrer Typenhaftigkeit vorgeführt – der Architekt, die unberechtigte Eigenbesitzerin, der Rotarmist, ... –, oder bei Hoven über piktoriale Leerstellen der Schabkartontechnik entindividualisiert – wie in der überindividuellen Darstellung Erichs im Hitler-Jugend-Ausweis. Das bedeutet nicht unbedingt, dass es hier zu einer Verschmelzung verschiedener Wissenschaftsdisziplinen kommt. Analogien gibt es jedoch schon. Sie entstehen über eine Eigenschaft der Form – Levine nennt das ihre Wiederverwertbarkeit (12) –, die neben Abgrenzung eben auch Aufnahme und Einbeziehung ermöglicht. Im Hinblick auf Überschneidungen von Philosophie und Literatur kann man hier von einer Vergleichbarkeit der Fragestellungen sprechen: Wie denkt der Mensch? In welchem Maße beeinflusst die eigene Erfahrung die Welterfassung? Was passiert, wenn wir versuchen, uns über die eigenen Befangenheiten und Voreingenommenheiten Klarheit zu verschaffen? Die Autorin Zeh realisiert eine solche Inklusivität der Form über die textuelle Verfasstheit der Wissenschaften.

Einen weiteren Typus der Koevolution, bzw. Kollision unterschiedlicher Bewusstseinstraditionen stellt das Zusammentreffen unterschiedlicher Kunstformen in

metareferentiellen Arbeiten dar, das nicht nur die Transmedialität des Phänomens belegt, wie Werner Wolf in seinem Kompendium *Metareference Across Media* festgestellt hat, sondern auch mit dem Ziel einer Bewusstseinserweiterung eingesetzt wird, das die Fokussierung auf eine bestimmte Wahrnehmungsform, insbesondere auf eine allzu abstrakte Vernunft überwinden möchte. Während bei der Begegnung von Literatur und anderen Disziplinen das Repräsentationsmedium Sprache die Vermittlungsinstanz ist, handelt es sich beim Zusammentreffen verschiedener Kunstformen um eine Form medialer Intertextualität, die auch nicht-sprachliche Repräsentationsformen integriert.

Die piktoriale Darstellung eines Röntgenbildes (38), die in Hovens Comic als Indikator einer pathologischen Situation gilt – Harold hatte sich mit Tuberkulose infiziert –, macht gleichzeitig deutlich, dass das Zeichen auf etwas anderes verweist, als was es selbst ist; dass der diagnostizierte Zusammenhang zwischen Bild und Infektion nur unter dem Aspekt der Vermitteltheit hergestellt werden kann. Die Bedeutung hängt dabei vom Zusammenhang ab, bzw. von der Zielrichtung des Aufklärungsgeschehens: Der Arzt sieht im Röntgenbild wohl einen Brustkorb, interstitielles Gewebe, die für Tuberkulose typischen Lungenkavernen. Harold spürt vor allem Enttäuschung darüber, dass er nicht zum Militär eingezogen werden kann. Der Betrachter des Comics nimmt parallel zur Entwicklung der Handlung auch das Zustandekommen der Bedeutung durch die Berührung von semiotischem Zeichen, Dasein und Darstellung wahr. Es geht für ihn also nicht nur um den Inhalt der Geschichte, sondern auch um eine Aufforderung zur Aufklärung, wie Zeichen funktionieren und wie Bedeutung zustande kommt.



Abbildung 7: Diagnosegespräch. Line Hoven. *Liebe schaut weg*. Berlin: Reprodukt, 2008. 38.

Im Panel links unten blickt der Leser auf den Arzt, der, indem er die Hand an die Schläfen führt, sein Nachdenken demonstriert, während er die Röntgenaufnahme betrachtet, und auf Harold, der, während er sein Hemd zuknöpft, auf die zuvor gestellte Frage „Did anyone in your family ever suffer from tuberculosis?“ „Maybe. I don’t know.“ (38) antwortet und nach unten ins Leere blickt. Der Leser wird somit durch eine Situation der Bedeutungsherstellung zwischen den beiden Männern sowie zwischen Röntgenbild und Figur darin geschult, dass Bedeutung über beobachtbare Zeichen, als etwas im Darstellungsprozess Materialisiertes, zustande kommt. Andererseits kann der Betrachter nur die schwarze Rückseite der Röntgenaufnahme sehen, womit subtil angedeutet wird, dass zum einen seine Interpretation der Situation noch aussteht, dass auf Seiten des Betrachters die Wachsplatte der Tabula-rasa-Technik, an die die Schabkartontechnik erinnert (s.S. 123, 126, 130 in dieser Arbeit), noch keine Eindrücke von außen empfangen hat. Zum anderen suggeriert die schwarze Rückseite, dass Bedeutungskonstruktion niemals vollständiges Aufklären und Verstehen sein kann, dass zwischen beobachtbarem Zeichen und Interpretation Leerstellen bestehen bleiben.

Aspektpluralität kann sie verringern, aber nicht ganz füllen. Eine solche Aufmerksamkeitseinstellung des Betrachters – mit Martus könnte man sie intrakompositionale Werkpolitik nennen (Martus 447; 170/1, 213 in dieser Arbeit) – mag dann dazu führen, dass dieser Harold nicht nur im Hinblick auf die medizinische Diagnose beurteilt, sondern über die Schabkartonschnitte auch sein Verhalten, das im Panel als Nichtwissen charakterisiert und über Fenster- und Türrahmen, über einen verschlossenen Arztkittel und ein Hemd, das gerade zugeknöpft wird, als kontextuell limitiert gekennzeichnet wird, zu ergründen sucht. Die graphische Darstellung verweist also nicht nur auf den Vermittlungscharakter des Schabkartondrucks, seine nachträgliche Bedeutungskonstruktion, sondern führt in gleicher Weise seine experimentelle Anwendung vor, die neue Bedeutungen generiert. Zu dieser neuen Bedeutung gehört wesentlich ein Offenhalten des Sinns gegenüber Wissen und Nichtwissen, die Andeutung einer Reichweite, die von dem im Darstellungsprozess Materialisierten nicht eingeholt werden kann. Diese Offenhaltung entspricht der Aspektpluralität in Wittgensteins Kippfigur, in der die Materialität der Linie ebenfalls nicht mit der Identifizierung eines Hasen *oder* einer Ente gleichgesetzt werden darf. Die Bedeutungskonstruktion erfolgt nicht nur über diese Materialität, Vorerfahrungen gehen in sie mit ein. Der Comic veranschaulicht somit die komplexen Voraussetzungen und Implikationen der Interpretationssituation. Metareferenz wird hier zur Zeichenlehre, die die Bedeutungskonstruktion des Comics stellvertretend für das menschliche Bewusstsein zwischen Bild und Text, Empfindung und Analyse demonstriert und den Betrachter in der Anwendung dieser Funktionsweisen schult. Dadurch wird die Wirkungskraft semiotischer Zeichen für neue Möglichkeiten der Weltgestaltung verfügbar gemacht.

In *Corpus Delicti* gibt es ebenfalls Verweise auf andere Medien der Bedeutungskonstitution – den Angeklagten wird nicht nur sprachlich der Prozess geführt; der Methodenstaat zieht auch zahlreiche bildliche Verfahren wie Ganzkörperaufnahmen, Röntgenbilder, Ultaschall- und Kernspintomographenaufnahmen des Gehirns sowie Stoffwechselwerte und Leistungsdiagramme für den Urteilsspruch heran (14, 18) –, nur wird auf diese Medien bei Zeh, im Gegensatz zu Hoven, sprachlich verwiesen. Eine solche verbale Repräsentation bildlicher Darstellungen kann man als *Ekphrasis* bezeichnen, wenn man dem erweiterten Verständnis des antiken Terminus folgt, der sich nicht nur auf die Beschreibung visueller Kunst bezieht (Heffernan 35-37). *Ekphrasis* ist ein rhetorisches Mittel, das zu einer

Neugestaltung eines Originals führt. In *Corpus Delicti* wird *Ekphrasis* vom Methodenstaat zu einer Auslegung bildlicher Verfahren genutzt, die zu einer Verurteilung führt. Der Übergang vom Bild zum Text wird so wieder als Artikulationsgelenk (s.S. 208) erfahrbar, an dem Bedeutung dissoziiert oder assoziiert werden kann.

Auch in den anderen untersuchten Werken kommt es zu Begegnungen unterschiedlicher Kunstformen, die dazu dienen, Verfahren der Bedeutungskonstruktion so zu beleuchten, dass sie als Denkformen erkennbar werden. Metareferentielle Strategien entsprechen in dieser Verwendung einer Denkschulung. In *Heimsuchung* werden beispielsweise Rätselreime rekonfiguriert und verfremdet, deren Bedeutung selbstreferentiell angefragt wird (21-24), und die Figuren werden über unterschiedliche Sprachregister charakterisiert, die abwechselnd Aberglauben, Emotion oder Rationalität als bedeutungsstiftend markieren. In *Stadt der Engel* werden Gedichte (84, 86, 105, 156, 301) und Lieder (120) zitiert, die die psychische Verfassung der Erzählerin vermitteln oder die kulturelle Selbstbestimmung der deutschen Nation referieren sollen (249-251). Das Erscheinen eines blauen Vogels (251) und zu einem späteren Zeitpunkt mehrerer rosa Vögel (308) erinnert an die blaue (1901-1904) und die rosa (1904-1906) Schaffensperiode bei Picasso, die einer farblichen Umsetzung psychischer Verfassungen und kultureller Einflüsse entsprach. Und so überbringt auch bei Wolf der blaue Vogel „seine Botschaft, die in Worten nicht auszudrücken war“ (251) und verweist auf die unterschiedlichen Ausdrucksformen in unterschiedlichen Medien. *Der blaue Vogel* war darüber hinaus ein Märchenfilm und die einzige amerikanisch-sowjetische Koproduktion während des Kalten Krieges. Auf der Ebene der Märchenhandlung wird in Träumen eine Erkenntnis gewonnen, die die Anwesenheit eines blauen Vogels der Glückseligkeit als Wirklichkeit erfahrbar werden lässt. Auf der Produktionsebene des Films kam es aufgrund der gegensätzlichen Vorstellungen der amerikanischen Seite, die das Projekt unter den kommerziellen Aspekten seiner Vermarktung betrachtete, und den gesellschaftlich-ideologischen Zielsetzungen der sowjetischen Seite zu einer langen Vorbereitungsphase, in der man sich schließlich auf eine belgische Märchenvorlage von Maurice Maeterlinck einigte, die ideologische Differenzen mithilfe der Übernatürlichkeit des Genres verbergen konnte. Das Auftreten der Vögel in *Stadt der Engel* zeigt damit eine komplexe Intermedialität zwischen Malerei, Film, Märchen, Essay und Roman an, die man wiederum als *Ekphrasis* bezeichnen kann und in der sich ideologische Einstellungen, psychische Wahrnehmung und die Bedeutung ihrer medialen Vermittlung für die Bedeutung der Aussage

kreuzen. Diese Formen medialer Intertextualität zeigen, dass das Zusammentreffen unterschiedlicher künstlerischer Ausdrucksformen über einen selbstreferenten Mediumsbezug weit hinausgeht; dass sie vielmehr die Kombination verschiedener Medien nutzen, um Ausdrucksdefizite eines einzelnen Mediums aufzuheben und den Leser die komplexen Verfahren der Bedeutungskonstitution entdecken zu lassen. Mediale Intertextualität stimuliert demnach nicht nur das Nachdenken des Lesers mithilfe multiaspektualer semiotischer Zeichen, sondern lässt piktoriale oder Schriftzeichen als Denkformen erfahrbar werden.

Verstanden als Begegnungen unterschiedlicher Wahrnehmungstraditionen lassen sich metareferentielle Strategien zwischen Literatur und Kritik, anderen Disziplinen sowie anderen Kunstformen als Rekombinationen vorhandener Möglichkeiten, die seit der Entwicklung von Schriftsprache und nonverbaler Kommunikation existieren, beschreiben. In den untersuchten Werken wird durch diese Rekonfigurationen eine Vervollständigung dominanter durch vernachlässigte Narrative angestrebt, zu der wesentlich die Ergänzung emotionaler Wahrnehmung gegenüber einer als Übermacht empfundenen Rationalität gehört. Ein Empfinden über alle Sinne in der Erlebnissphäre der ästhetischen Immersion soll über die Kombination mit der strukturellen Ebene rationaler Distanzierung zu Formen des Denkens anregen, die alle Wahrnehmungsarten integriert und Denken nicht als Abwesenheit sinnlicher Erfahrung versteht. Am deutlichsten wird dieser Appell bei Zeh und Wolf:
Mia setzt – in ironischer Brechung des christlichen Glaubensbekenntnisses – ihr Leben ein, um die intradiegetische Menschheit zu retten. Diese existentialistische Form der Aufopferung wird ihr von den weniger konsequenten Strategien des Methodenstaats sowie dessen fehlgeleiteter und vorgetäuschter Rationalität versagt, so dass sie ihren Körper nicht als Corpus delicti einsetzen, so dass er nicht zu einem zukünftigen Corpus Christi werden kann. Der Autorin bleibt jedoch ihr Opus, das sie über eine gezielte Werkpolitik, die Fiktion und Sachtexte umfasst, zum Corpus delicti ausbaut und als solches deklariert. Bei Zeh entspricht demnach die extradiegetische Werkpolitik einer Kombination von rationalem Kalkül und politischem Willen, die das intradiegetische Scheitern der mit-allen-Sinnen-denkenden Figur Mia kritisiert – und damit den Methodenstaat.

Noch stärker gehen metareferentielle Strategien in *Stadt der Engel* über ein einfaches Einziehen einer reflexiven Ebene in den fiktionalen Text hinaus, als das Metareferenz bisher bei

Werner Wolf und Winfried Nöth verstanden wurde, weil die Erzählerin ein Reflektieren des distanzierten Bewertens vornimmt und ihm ein einfühlendes Nachvollziehen zur Seite stellt. Wenn Rationalität so durch emotionales Verstehen kontrolliert werden kann – und nicht nur umgekehrt –, dann gerät Werner Wolfs Definition des „higher level metacomment on elements situated at a lower object-level" (*Metareference Across Media* 17) ins Wanken, weil eine tief verankerte Hierarchie, die Rationalität über Empfindung stellt und beide Komponenten voneinander trennt, angegriffen wird. Narratologisch erfolgen die Korrekturversuche unvernünftiger Vernunft bei Christa Wolf explizit auf der Erzählerebene, bei Zeh auf Figuren- und Autorenebene, während sie bei Erpenbeck und Hoven vorwiegend strukturell implantiert sind und über die Figur der Schriftstellerin, bzw. die Schabkartontechnik explizit werden.

Darüber hinaus rekonfigurieren die Autorinnen Denkmuster auf diplomatische, gelegentlich listige Weise: Einerseits als *Hebammenkunst*, die den Leser selbst die neue Bedeutung erschließen und lernen lässt, wodurch betont wird, dass die Interpretation eben bereits Bestandteil der Identifizierung als dieses oder jenes, also der Bedeutung ist; andererseits über eine kaleidoskopartige Aspektpluralität, die die Positionsfindung des Lesers im vorgegebenen Koordinatensystem erschwert, verlangsamt, verzögert. Der Leser muss sozusagen einen Versuchsaufbau durchlaufen und bekommt dazu eine Checkliste ausgehändigt, auf der er seine Beobachtungen, Überlegungen und Empfindungen notieren soll. Auf diese Weise wird der Doppelcharakter der Metareferenz hergestellt und als Ausdrucksform der Möglichkeit des Menschen, über sich selbst nachdenken zu können, erkennbar: Erleben und Analysieren. Ästhetische Immersion und rationale Distanzierung.

Die stroboskopische Generationendarstellung bei Hoven ähnelt geschichtlichen Testläufen, die auf Fehler untersucht und dafür von Unschärfen befreit werden sollen, und der Leser hat noch einen Versuch frei. Der Versuchsaufbau ist so distanziert-nüchtern angelegt, dass eine Verurteilung der Testläufer nur sehr verzögert, in erster Linie im Bewusstsein des Lesers stattfinden kann. Fehlentscheidungen oder ein Schuldhaftwerden innerhalb der Diegese werden dadurch zurückgenommen, Entscheidungen und ihre Bewertungen sollen reflektiert werden. Das Suspendieren der Beurteilung erleichtert dem Leser den eigenen Testlauf. Zusätzlich zu einer Zurücknahme der kritischen Fakultäten des Lesers, *suspension of disbelief*, mit der fiktionale Texte arbeiten und die in metareferentieller Kunst auf der Ebene der ästhetischen Immersion

instrumental bleibt, zielen metareferentielle Strategien in diesen Fällen auf eine Zurückhaltung der Beurteilung oder *suspension of belief*, die als *richtig* oder *falsch* wertet.

Heimsuchung kann ebenfalls als Beispiel für einen diplomatischen Einsatz der Aspektpluralität genannt werden. Figuren, die in Geschichtsbüchern als Täter benannt würden – der Architekt, der Rotarmist – haben ähnliche Sehnsüchte wie ihre Opfer. Ihre Opfer können auch zu Tätern werden. Im literarischen Koordinatensystem der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts wird die Kontextabhängigkeit jeder Zuordnung betont. Dadurch werden andere Möglichkeiten gedanklich durchgespielt und essentialistische Subjektkonstitutionen erschwert. Eindimensionale Etikettierungen sind nur noch als Momentdeskriptoren denkbar, auch Bewertungen unterliegen dem Prozess des Bedeutungswandels. Wenn der Rotarmist das Haus am Scharmützelsee besetzt, ist er Täter. In dem Moment, in dem er die Frau im Wandschrank mit „Mama" anspricht, ist er es nicht. Wenn der Leser erfährt, dass deutsche Soldaten seine ganze Familie umgebracht haben, erscheint die Tat der Hausbesetzung vergleichsweise weniger gewalttätig. Durch vielfältiges Abgleichen können Ereignisse präzisiert und gegebenenfalls neu justiert werden. Der Architekt in *Heimsuchung* kämpfte im Ersten Weltkrieg als Soldat, arbeitete während des Nazi-Regimes für Albert Speer, und kann während des Bestehens der zwei deutschen Staaten keine Seite finden, die ihn vorbehaltlos akzeptiert. Er muss in opportunistischem Zick-Zack mehrfach die Seite wechseln und besitzt nicht das von ihm entworfene und gebaute Haus. Sowohl seine Loyalität zu einem Staat, wie im Fall des Nazi-Regimes, als auch seine Nicht-Loyalität durch mehrfache Grenzübertretungen lassen ihn schuldig werden. In seiner Sehnsucht nach Sicherheit und Behausung, in seinen Versuchen, Schönes zu erschaffen, wird er jedoch, wenn auch auf hedonistische und tragische Weise, verständlich. Metareferentialität führt in Bezug auf diese Figur nicht zu Mehrdeutigkeit, sondern zu einem präzisen Unterscheiden, je nachdem, ob die Täterschaft während der Weltkriege, sein Verhalten gegenüber Frauen, oder sein Umgang mit dem Gärtner oder anderen Arbeitern in der DDR ermittelt werden sollen. Weil metareferentielle Strategien in diesen Beispielen einer Pauschalverurteilung entgegen gerichtet sind, zum Beispiel über ambige Formen zwischen erlebter Rede und Erzählerbericht, zwischen Eigen- und Außenperspektive, ist anzunehmen, dass auch dem Leser ein Zugeben eigener Fehlentscheidungen, Charakterschwächen oder Schuldmomente erleichtert und der Verdrängung unangenehmer Erinnerungen entgegen gewirkt wird.

In *Stadt der Engel* ist das gewissenhafte Aufspürenwollen und Zur-Kenntnis-Nehmen eigener Verfehlungen der Erzählerin Voraussetzung dafür, dass die Kritik an dichotomem Denken und politischen Dualismen auf eine Atmosphäre der Akzeptanz treffen könnte. Die Biographie der Irrwege und Fehlbarkeiten, die Rekonstruktion ihres Zustandekommens, die Nachvollziehbarkeit früherer Überzeugungen und der unbedingte Verbesserungswille und Glaube an eine gute Zukunft in der Vergangenheit der Erzählerin und ihrer sozialistischen und kommunistischen Weggefährten lassen den Leser teilnehmen an einer ernsthaften Aufklärungsarbeit. Gleichzeitig wird die Suche nach einem besseren Leben und einem Weg aus der Konsumfalle fortgesetzt, die Erzählerin liebäugelt mit konkreten Lösungsvorschlägen, die sie dem Leser in einer westlichem Geschmack zugänglichen Geschenkverpackung offeriert. Weil die Erzählerin genau abzuwägen versucht und ihre eigene Unentschlossenheit offen zugibt, ist das kein Anbiedern, auch wenn die Verpackung den Inhalt nicht immer ganz preisgibt.

Eine prozessuale, dialogische bzw. polyloge Bedeutungskonstruktion ist damit das Artikulationsverfahren metareferentieller Hebammenkunst. Wie in *Corpus Delicti* vorgeführt, kommt sie zum Ende, hört sie auf, wo sie sich monologisch festfährt. Nicht die Handlungsbereitschaft, die in einem Verdikt endet, ist das Problem, sondern das Ende der Prozessualität und des dialogen Aushandlungsgeschehens, das von Handlungsbereitschaft und Entscheidungen oft erst ins Leben gerufen wird. Der von Mia sprachlich vollzogene Vertrauensentzug wirkt als Sprachhandlung gegenüber Kramers Verdikt moralisch überzeugender, weil er die eigene Person umfasst und Verantwortung erfordert. Zehs Verwendung metareferentieller Aspektpluralität ist damit am wenigstens diplomatisch, am deutlichsten handlungsorientiert.

Wie an zahlreichen Stellen der vorliegenden Untersuchung erkennbar geworden ist, wird die Prozessualität und Dialogizität, bzw. Polylogizität der Metareferenz als Textgelenk oder Begegnungstyp hergestellt, die ein Offenhalten gegenüber der Wahrnehmung, der Beurteilung und damit der Bedeutung über Aspektpluralität garantieren. Die Aspektpluralität kann über ontologische Ebenen erreicht werden, wofür die Bedeutungskonstruktion zwischen Autor und Leser (6, 14, 57, 60, 178, 184, 209), Realität und Repräsentation (33, 42, 185, 212), Erzählebenen wie Erzählerbericht und Figurenrede (28, 90-96, 115, 153, 281), Vorlage und Neuauflage (44, 150, 187ff, 216, 237, 242-244, 268/269, 278), zu der auch die Verfahren der

Ironie gehören (18, 43), Bild und Text (127-129, 132, 275-278) oder Genres (278ff.) genannt wurden. Diese Aspektpluralität bezieht sich darüber hinaus nicht nur auf die Darstellungs-, sondern auch auf die Bewertungsverfahren, zu denen sowohl eine Anerkennung von Gemeinsamkeiten als auch die Akzeptanz von Unterschieden gehören, das heißt ein synästhetisches Wahrnehmen oppositioneller Konzepte, ein gleichzeitiges Integrieren und Isolieren. Diese Mehrschichtigkeit führt zu einem Prozess des Bedeutungswandels, der sich über das Zusammenspiel von generierter Bedeutung und Offenhalten ihrer Interpretation entwickelt.

Die Anwendung metareferentieller Theorien und insbesondere des in dieser Arbeit entwickelten Verständnisses der Metareferenz als Potential der Aspektpluralität auf die untersuchten Texte lässt erkennen, welche Veränderungen die Autorinnen anstoßen möchten: Während Erpenbeck materialistische Eigentumsbegriffe, die durch Differenzierung und Exklusivität entstehen und von einer Monopolstellung des Menschen in seiner Umwelt ausgehen, hinterfragt und ihnen ideelle Besitzformen zur Seite stellt, verweist sie auf das gegenseitige Aufeinander-Angewiesensein der Menschen untereinander, aber auch von Mensch und Umwelt. Definitorisch scharf voneinander trennbare Ansprüche werden dadurch wiederholt als Gewaltakte erfahrbar, während Versuche, den zur Verfügung stehenden Lebensraum als gemeinschaftlich zu erfahren, im Hinblick auf eine Wunden heilende Wirkung angefragt werden. Auf diese Weise entstehen neue Begriffe von Heimat, Eigentum und Identität, die Konzepte wie die Nation oder Religion, wie geographische oder kulturelle Abgrenzungen als Teil eines Kommunikationsgeschehens mit anderen Formen begreifen und mehr Inklusivität zulassen.

Hoven nutzt die stroboskopische Generationendarstellung, um Siegernarrative abzuschwächen, die den anderen als Feind und sich selbst stets in Abgrenzung zu ihm begreifen. Die Entwicklung der Figuren macht aber auch deutlich, dass jede Zeit den Menschen Entscheidungen abverlangt, die sich nicht mehrheitlich versöhnen lassen. Um schwerwiegende Fehler zu vermeiden, ist dabei vorsichtiges, detailinteressiertes Abwägen erforderlich, das in der Abgrenzung auch Möglichkeiten der Selbstverwirklichung andeutet, die anderen nicht schaden müssen. Erichs innere Distanzierung von der Hitler-Jugend ist dafür ein Beispiel. Die gleichzeitige Führung von piktorialem und textuellem Erzählstrang, die sich als Variation der Aspektpluralität von Zeigen und Verstecken in der Schabkartontechnik manifestiert, zielt auf Konzeptreflexionen im Hinblick auf Staat, Geschichte, Gewalt und Identität.

Zeh möchte den Staat verändern, möchte vorbeugen, dass er sich als rein auf positivistische Argumente gestützter Apparat entwickelt. Das lässt sich verhindern, wenn das Differenzierungsvermögen gefördert wird, wenn der Einzelne mitdenkt, sich positioniert und entscheidet. Als Ansatzpunkt für ein Umdenken offeriert die Autorin einen verantwortungsvollen Umgang mit der Sprache, die nur dann zulässt, dass ein Journalist Fakten in Märchen verwandelt oder umgekehrt, wenn ihn niemand dabei kontrolliert. Das von Zeh vorgeschlagene Umdenken verweist damit auf Möglichkeiten individueller Freiheit, die innerhalb staatlich vorgegebener Normen identifiziert und wahrgenommen werden können.

Bei Wolf setzt die Öffnung essentialistischer Konzepte bei Identitätskonstruktionen an. Über dialogische Subjektaufspaltungen, die viele Aspekte reflektieren und eine Atmosphäre des Wohlwollens voraussetzen, versucht die Autorin, Möglichkeiten des Zweifelns und der Anerkennung von Widersprüchen aufrecht zu erhalten. Die deutsche Teilung oder eine ideologische Trennung der Welt in kapitalistische und kommunistische Lager schreiben demnach nur Differenzen fest, gegen die es viele begründete Einwände gibt, und verstellen den Blick auf konstruktive Zusammenarbeit. In der literarischen Ideologisierungsdiskussion wird damit eine Idee nicht gleich als Ideologie abgetan, sondern auch als Glaube an die Zukunft ernst genommen. Auf diese Weise werden moralische Entscheidungskraft und Verantwortung für komplexe Fragen eingefordert: Ob und wo eine Entnazifizierung nach 1945 gelungen ist etwa, welche Ungerechtigkeiten der Kapitalismus mit sich bringt, oder welche Fortschritte die Menschheit seit ihren Frühkulturen verbuchen kann.

Metareferentielle Strategien reagieren damit auf Veränderungen über eine komplexe Bestandsaufnahme, die Widersprüchen nicht ausweicht, sondern sie für ein Weiterdenken nutzt. Ihr häufiges Auftreten erscheint vor dem Hintergrund zunehmend aufeinander bezogener, jedoch unterschiedlicher Welterfassungskonzepte, politischer Ideologien oder religiöser Bräuche sowie der rasanten Entwicklung technisch vermittelter Kommunikation als logische Konsequenz. Als Versuch, Partikularität zu erhalten ohne Kompromissbereitschaft opfern zu müssen, stellt metareferentielle Kognitionskunst gegenüber Versuchen ideologischer Grabenvertiefung, die mediale Vermittlung als monologische Aspektarmut praktizieren, bestimmt die anstrengendere, aber auch die ethisch überzeugendere Alternative dar. Metareferentielle Strategien zeigen nicht nur die Ursache für die Erfolge vereinfachender politischer Argumente auf, die Eindeutigkeit nur

vortäuschen; sie befähigen auch dazu, auf komplexe globale Herausforderungen adäquat zu reagieren, indem sie ungenutzte Kognitionsleistungen aktivieren.

Neben den vorgestellten Rekombinationen vorhandener Möglichkeiten stellt sich die Frage, ob Metareferenz in den untersuchten Werken auch einen Paradigmenwechsel oder sogar einen qualitativen Sprung kognitiver Fähigkeiten anzeigt und vorantreibt. Schon Werner Wolf sprach von einem *metareferential turn* und wollte „the evolutionary effect of metareference for the training and development of human cognitive faculties" nicht ganz ausschließen (*Metareference across Media* 29). Die evolutionäre Rahmung in *Heimsuchung*, das Spiegeln von Mittelalter und Neuzeit in *Corpus Delicti*, die gedankliche Suche nach dem Bedeutungsmuster der untergegangenen Anasazi-Kultur in *Stadt der Engel* sowie die Recycling-Bemühungen der antiken Tabula-rasa-Technik in *Liebe schaut weg* laden durchaus zu generischen Fragestellungen ein. Gönnt man sich diesen langen Blick der Panoramaschichtaufnahme, dann deutet sich im Verfügbarmachen vernachlässigter Potentiale wie der Integration unterdrückter Narrative, dem diplomatischen Einüben einer Kommunikationsfähigkeit mit Andersdenkenden und Feinden oder der Entwicklung einer Textmatrix, die das Denken des Menschen über das gleichzeitige Vorhandensein einer Innen- und einer Außenperspektive verändern soll, ein Paradigmenwechsel an. Zumindest scheint das Sprachsystem dabei zu sein, seine signifikativen und distinktiven Einheiten um analoge Muster zu ergänzen. Diese kognitive Rekonfiguration legt über ungewollte Konsequenzen früherer Konzeptionalisierungen Rechenschaft ab und versucht, nachhaltigere Konzepte hervorzubringen, die das Überleben des Menschen im Anthropozän sichern und nicht seine Auslöschung vorantreiben sollen. Metareferentielle Entwürfe erweisen sich als transformative Kraft für einen solchen Paradigmenwechsel.

Vorsichtigere Einschätzungen metareferentieller Rekonfigurationsversuche sprechen immerhin, wie Funk, von „the principal literary development in recent years" (*LoR* 3), die die Projekte der Moderne und der Postmoderne weiterführt und verändert. Christa Wolfs poetische Psychoanalyse oder die gleichermaßen zentrifugale und zentripetale Führung von Erfahrung und Repräsentation bei Hoven, Erpenbeck und Zeh sind nur zwei Beispiele für das Aufgreifen und Modifizieren dieser Muster. Nachdem formalistische Untersuchungen lange Zeit eine Bedeutungsgenerierung durch Exklusion im Blick hatten, wofür in dieser Arbeit die Definition der Literatur im Unterschied zur Alltagssprache genannt wurde (s. Formalisten 9), kommen in

metareferentiellen Strategien Abgrenzungs- und Integrationseigenschaften sprachlicher Formen gemeinsam zum Einsatz, ja, begründen die Literarizität der Metareferenz. Sie attestieren auf diese Weise strukturalistischen sowie dekonstruktivistischen Bemühungen Berechtigung und Einseitigkeit. Vor allem skizzieren jedoch die in dieser Arbeit untersuchten Werke ästhetische Unentschiedenheit und epistemologische Offenheit als Voraussetzung für neue Erkenntnisse, Sinnauflösung ist nicht ihr Ziel. Geopolitische und ideologische Verhärtungen wie die innerdeutsche Grenze, Freund-Feind-Bilder oder Ratio-Affekt-Dichotomien erscheinen als Ergebnisse einer Unvernünftigkeit der Vernunft, die nur trennt und Verbindendes nicht wahrnimmt; die Fortschritt immer nur als Fortschreiten in eine vor langer Zeit eingeschlagene Richtung versteht. Um diesen Fehler zu korrigieren, ist Hebammenkunst gefragt, ein Vermögen, das im Gegensatz zu den sokratischen Dialogen Frauen nicht nur abgeschaut und nach ihnen benannt, sondern auch von ihnen installiert wird; ein hermeneutisches Verstehen, das die unterschiedlichen Sinnschöpfungstätigkeiten des Menschen in Bezug zueinander setzt und aus ihrer wechselseitigen Reaktion Schlüsse zieht. Dieser Bedeutungsreichtum versetzt den Menschen in die Lage, komplexe globale Herausforderungen zu beantworten. Er entsteht über die Einübung des Aspektwechsels und beruht auf der Flexibilität kognitiver Form.

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

Benjamin, Walter. *Gesammelte Briefe. Band II. 1919-1924*. Hg. Christoph Göde und Henri Lonitz. Frankfurt: Suhrkamp, 2016. Print.

---. *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor Adorno und Gershom Scholem. Hg. Rolf Tiedemann und Herrmann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1974ff. Print.

---. *Sämtliche Werke*. Zehdenick: Pandora Verlag, 2018. Kindle Edition.

Bronner, Stephen. *Critical Theory. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2017. Print.

Büchner, Georg. *Lenz*. Studienausgabe. Stuttgart: Reclam, 1984. Print.

---. *Woyzeck. Leonce und Lena*. Stuttgart: Reclam, 2012. Kindle Edition.

Chödrön, Pema. *Beginne, wo du bist. Eine Anleitung zum mitfühlenden Leben*. Braunschweig: Aurum, 2003. Kindle Edition.

---. *Wenn alles zusammenbricht: Hilfestellung für schwierige Zeiten*. München: Random House, 2014. Kindle Edition.

Der blaue Vogel. Dir. George Cukor. Perf. Elizabeth Taylor, Jane Fonda, Ava Gardner. Lenfilm, 1976. Film.

Erpenbeck, Jenny. *Heimsuchung*. 4th ed. München: btb, 2010. Print.

---, *Visitation*. Trans. Susan Bernofsky. New York: New Directions Books, 2010. Print.

Fleming, Paul. „An Sich." *Reclams grosses Buch der deutschen Gedichte*. Hg. Heinrich Detering. 2. Aufl. Stuttgart: Reclam, 2007. 109. Print.

Gogol, Nikolaj. *Petersburger Novellen*. Trans. Korfiz Holm. Urheberrechtsfreie Ausgabe. Kindle Edition.

---. *Petersburger Novellen*. Trans. Josef Hahn. 9. Aufl. München: dtv, 2017. Print.

Gontscharow, Iwan. *Oblomow*. München: Insel, 1981. Print.

Haas, Wolf. *Das Wetter vor 15 Jahren*. Wien: Palets, 2016. Kindle Edition.

Hölderlin, Friedrich. „Die Heimat." *Deutsche Lyrik vom Barock bis zur Gegenwart*. Hrsg. Gerhard Hay und Sibylle von Steinsdorff. 3. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1986. 131. Print.

Hoven, Line. *Liebe schaut weg*. Berlin: Reproduct, 2007. Print.

---, *Love Looks Away*. London: Blank Slate Books, 2013. Print.

Kafka, Franz. *Der Prozess*. Kindle Edition.

Mann, Heinrich. *Geist und Tat*. *Essays über Franzosen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991. Print.

Mann, Thomas. *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt: Fischer Verlag, 2001. Print.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden (KSA)*. Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin, New York: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999. Print.

Rousseau, Jean-Jacques. *Vom Gesellschaftsvertrag*. Stuttgart: Reclam, 1986. Print.

Satrapi, Marjane. *Persepolis: The Story of a Childhood*. New York: Pantheon, 2003. Print.

Schiller, Friedrich. *Sämtliche Werke*. Stuttgart: Cotta, 1904 ff. Print.

Spiegelman, Art. *Maus: A Survivor's Tale*. New York: Pantheon, 1986. Print.

Trojanow, Ilija, Zeh, Juli. *Angriff auf die Freiheit: Sicherheitswahn, Überwachungsstaat und der Abbau bürgerlicher Rechte*. München: Hanser Verlag, 2009. Print.

Wolf, Christa. „Bei mir dauert alles sehr lange. Gespräch mit Hanns-Bruno Kammertöns und Stephan Lebert." *Rede, dass ich dich sehe*. Berlin: Suhrkamp, 2012. 173-187. Print.

---. „Der Tod als Gegenüber. Zu *Überlebnis* von Ulla Berkéwicz.“ *Rede, daß ich dich sehe*. Berlin: Suhrkamp, 2012. 47-54. Print.

---. *Kindheitsmuster*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1983. Print.

---. *Leibhaftig*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. Print.

---. „Lesen und Schreiben.“ *Die Dimension des Autors. Aufsätze, Essays, Gespräche, Reden 1959-1985.* Hrsg. Angela Drescher. Berlin, Weimar: Aufbau Verlag, 1986. Bd. 2. Print.

---. *Moskauer Novelle*. Hg. Michael Faber. Mit sieben Originallithographien von Erhard Göttlicher. Exemplar Nr. 906. Leipzig: Faber & Faber, 1999. Print.

---. *Nachdenken über Christa T.*.25. Aufl. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1986. Print.

---. „Nachdenken über den blinden Fleck.“ *Rede, daß ich dich sehe*. Berlin: Suhrkamp, 2012. 72-95. Print.

---. *Rede, daß ich dich sehe*. Berlin: Suhrkamp, 2012. Print.

---. „Selbstversuch“. *Gesammelte Erzählungen*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand, 1987. Print.

---. *Sommerstück. Was bleibt*. Hilzinger, Sonja (ed.). Köln: Luchterhand, 2001. Print.

---. *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*. 5. Aufl. Berlin: Suhrkamp, 2012. Print.

---. „‚Wir haben dieses Land geliebt.‘ Gespräch mit Susanne Beyer und Volker Hage.“ *Rede, daß ich dich sehe*. Berlin: Suhrkamp, 2012. 188-198. Print.

Zeh, Juli. *Alles auf dem Rasen. Kein Roman*. Frankfurt am Main: Schöffling, 2006. Print.

---. *Corpus Delicti. Ein Prozess*. 17.ed. München: btb Verlag, 2010. Print.

---. *Spieltrieb*. 15. Aufl. München: btb, 2006. Print.

Zeh, Juli, Slut. *Corpus Delicti – Eine Schallnovelle*. Frankfurt am Main: Schöffling, 2009. Audio-CD.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor. „Der Essay als Form“. *Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten*. Band 1. München: dtv, 1972. 61-83. Print.

Anz, Thomas (Hg.). *„Es geht nicht um Christa Wolf.“ Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*. München: Edition Spangenberg, 1991. Print.

Assmann, Aleida. „Authenticity: The Signature of Western Exceptionalism?“ *Paradoxes of Authenticity: Studies on a Critical Concept*. Hg. Julia Straub. Bielefeld: transcript, 2012. 33-50. Print.

---. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck, 2010. Print.

Bachtin, Michail. *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. Rainer Grübel. 9.Aufl. Frankfurt: Suhrkamp, 2015. Print.

Badiou, Alain. *Manifesto for Philosophy*. Albany: State University of New York Press, 1999. Print.

Bakhtin, Mikhail. “From the prehistory of novelistic discourse.” *Modern Criticism and Theory*. Hg. David Lodge. London, New York: Longman, 1988. 125-156. Print.

---. *Problems of Dostoevsky’s Poetics*. Ed. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. Print.

Barone, Joshua. “Ai Weiwei is putting up fences to tear down walls.” *The Globe and Mail*. March 29, 2017. L2. Print.

Benhabib, Seyla. *The Claims of Culture. Equality and Diversity in the Global Era*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002. Print.

Bertram, Georg. *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp, 2014. Kindle-Edition.

Betancourt-Serrano, Alex. “Living Politics by Awakening History: A Critical Approach to Walter Benjamin through Sigmund Freud.” (2006). *Doctoral Dissertations 1896 – February 2014.* 2402. Web. 20.3.2018.

Beutin, Wolfgang et al. eds. *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 8th ed. Stuttgart, Weimar: Verlag Metzler, 2013. Print.

Biendarra, Anke. “Jenny Erpenbecks Romane *Heimsuchung* (2008) und *Aller Tage Abend* (2012) als europäische Erinnerungsorte.“ *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Hgrs. Friedhelm Marx und Julia Schöll. Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur Bd. 11. Kindle Edition. 125-144. Kindle Edition.

Bohley, Johanna. “Zur Poetik blinder Flecken in W.G. Sebalds *Austerlitz*.” Hrsg. Januszgolec, Von der Lühe, Irmela. *Geschichte und Gedächtnis in der Literatur vom 18. Bis 21. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2011. 161-176. Print.

Bordwell, David. *The Way Hollywood Tells It: story and style in modern movies*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2006. Print.

Bradley, Andrew. “Poetry for Poetry´s Sake.” *Oxford Lectures on Poetry*. London: MacMillan, 1926. 3-34. Print.

Brooks, Cleanth. *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. Mariner Books: Boston, 2001. Print.

Chiarloni, Anna. “Für eine Anamnese der Gegenwart. Zu Christa Wolfs ‚Stadt der Engel‘“. *Text und Kritik* X/12. 46. 2012. 191-200. Print.

Chimakonam, Jonathan. „Addressing Uduma´s Africanness of a Philosophy Question and Shifting the Paradigm from Metaphilosophy to Conversational Philosophy.“ Filosofia Theoretica: Journal of African Philosophy, Culture and Religions 4 (2015), I, 33-50. Print.

Chute, Hillary: “Comics as Literature? Reading Graphic Narrative.” *PMLA* 123.2 (2008): 452-465. Print.

Coleridge, Samuel. *Coleridge´s Notebooks: A Selection*. Ed. Seamus Perry. Oxford: Oxford University Press, 2002. Print.

Connor, Steven. *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. 2nd ed. Oxford: Wiley-Blackwell, 1997. Print.

Culler, Jonathan. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1982. Print.

Derrida, Jacques: "Die Différance". *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Ed. Peter Engelmann. Ditzingen: Reclam, 2004. 76 – 113. Web. 15.3.2014.

---. *Spectres of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Translated by Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994. Print.

---. „The Law of Genre". *Glyph 7, Bulletin of the International Colloquium on Genre* (1980): 203 – 232. Web. 12.3.2014.

Dierks, Christiane: *Spielarten sozialer Kunst. Jochen Gerz – Pino Poggi*. Oldenburg: BIS-Verlag Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 2006. Web. 20.3.2014.

Döbler, Katharina. "Großmutters klein Häuschen." *Die Zeit*. 29.5.2008. Web. 26.2.2019. <http://www.zeit.de/2008/23/L-Erpenbeck-NL>. 2

Donoghue, Denis. *Walter Pater: Lover of Strange Souls*. New York: Knopf, 1995. Print.

Duden. *Rechtschreibung*. Web. 20.3.2017. < http://www.duden.de/rechtschreibung/Heimsuchung >.

Ercolino, Stefano. *The Maximalist Novel. From Thomas Pynchon's "Gravity's Rainbow" to Roberto Bolaño's "2666"*. Transl. Albert Sbragia. New York, London, New Delhi, Sydney: Bloomsbury, 2014. Print.

---. *The Novel-Essay, 1884-1947*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. Print.

Ermath, Elizabeth Deeds. *The English Novel in History 1840-1895*. London: Routledge, 1997. Print.

Erpenbeck, Jenny. Interview durch Eleanor Wachtel. *Writers & Company*. CBC Radio. 4. Oktober 2015. Web. 24.8.2016. <http://www.cbc.ca/player/play/2676453420/>.

---. „Man kann sich sein Verhältnis zur Vergangenheit nicht aussuchen." Interview mit Maren Schuster und Martin Paul. *Planet*. 1.9.2008. Web. 23.8.2016. <http://www.planet-interview.de/interviews/jenny-erpenbeck/34662/>.

---. „Über das Erzählen und das Verschweigen. Bamberger Poetik Vorlesung." *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Hgrs. Friedhelm Marx und Julia Schöll. Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur Bd. 11. Kindle Edition. 15-36.

Faber, Michael (Hg.). Nachwort. *Moskauer Novelle*. Von Christa Wolf. Die Graphischen Bücher Band 15. Erstlingswerke deutscher Autoren des 20. Jahrhunderts. Leipzig: Faber & Faber, 1999. Print.

Felski, Rita. *The Limits of Critique*. Chicago und London: University of Chicago Press, 2015. Print.

Focillon, Henri. *The Life of Forms in Art*. New York: Wittenborn, 1948. Print.

Fortuna, Sara. *Wittgensteins Philosophie des Kippbilds. Aspektwechsel, Ethik, Sprache*. Wien, Berlin: Turia und Kant, 2012. Print.

Foucault, Michel. *Hermeneutik des Subjekts. Vorlesungen am Collège de France (1981-82)*. Übers. Ulrike Bokelmann. 3. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp, 2016. Print.

---. *Fearless Speech*. Ed. Joseph Pearson. Los Angeles: Semiotext(e), 2001. Print.

Frank, Dirk. *Narrative Gedankenspiele. Der metafiktionale Roman zwischen Modernismus und Postmodernismus*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, 2001. Print.

Friedrich, Hugo. *Montaigne*. 3. Aufl. Tübingen, Basel: Francke Verlag, 1993. Print.

Funk, Wolfgang. *The Literature of Reconstruction. Authentic Fiction in the New Millenium*. London, New York: Bloomsbury Academic, 2015. Print.

Gansel, Carsten. „Aufstörung und Denormalisierung als Prinzip? Zu aktuellen Entwicklungen zwischen KJL und Allgemeinliteratur.“ *Zwischen didaktischem Auftrag und grenzüberschreitender Aufstörung? Zu aktuellen Entwicklungen in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur*. Hrsg. Carsten Gansel und Paweł Zimniak. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011. Print.

---. “’Als Kind liebt man, was man kennt.‘ – Kindheit erinnern und erzählen bei Jenny Erpenbeck.“ *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Hrsg. Friedhelm Marx und Julia Schöll. Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur Bd. 11. Kindle Edition. 79-96.

---. „‘Feenhaft und wunderbar, aber keck ins gewöhnliche alltägliche Leben tretend‘“ – Störungen im romantischen Roman und die Phantastik“. *Störungen im Raum – Raum der Störungen*. Hrsg. Carsten Gansel und Paweł Zimniak. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2012. Print.

Gansel, Carsten (Hg.). *Christa Wolf – Im Strom der Erinnerung*. Göttingen: V&R Unipress, 2014. Print.

Gansel, Carsten, Ächtler, Norman (Hrsg.). *Das ‚Prinzip Störung’ in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 133. Berlin, Boston: DeGruyter, 2013. Print.

Gansel, Carsten, Klocke, Sonja. „Erinnern und Erinnerungen – Vorbermerkung.“ *Christa Wolf – Im Strom der Erinnerung*. Hg. Carsten Gansel. Göttingen: V&R Unipress, 2014. 9-12. Print.

Gansel, Carsten, Zimniak, Paweł (Hrsg.). *Zwischen didaktischem Auftrag und grenzüberschreitender Aufstörung? Zu aktuellen Entwicklungen in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011. Print.

---. *Störungen im Raum – Raum der Störungen*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2012, Print.

Gass, William. „Philosophy and the Form of Fiction." Web. 12.12.2017. <https://www.scribd.com/doc/294268590/3-William-H-Gass-Philosophy-and-the-Form-of-Fiction-PDF>.

---. "Philosophy and the Future of Fiction, "*Syracuse Scholar (1979-1991)*: Vol. 1: Iss. 2, Article 3. Web. 12.12.2017. <http://surface.syr.edu/suscholar/vol1/iss2/3>.

Genette, Gérard. *Die Erzählung*. 3rd ed. Paderborn: Wilhelm Fink, 2010. Print.

---. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. 5.ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2014. Print.

---. *The Architext. An Introduction*. Übers. Jane Lewin. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1992. Print.

Goodman, Nelson. *Weisen der Welterzeugung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. Print.

Greiner, Ulrich. „Mangel an Feingefühl." Die Zeit. 1.6.1990. Zitiert in: *„Es geht nicht um Christa Wolf." Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*. Hg. Thomas Anz. München: edition spangenberg, 1991. 66-70. Print.

Haase, Michael. „Zum Konzept der subjektiven Authentizität." *Christa Wolf – Im Strom der Erinnerung*. Hg. Carsten Gansel. Göttingen: V&R Unipress, 2014. 215-230. Print.

Halter, Martin. „Das Haus am Scharmützelsee." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 22.2.2008. Web. 25.8.2016. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/literatur-das-haus-am-scharmuetzelsee-1515514-p2.html>.

Hamacher, Werner. „Der ausgesetzte Satz. Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes absolutem Grundsatz." Ders. *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998. 195-217. Print.

Heffernan, James. „Ekphrasis. Definition and History." *Handbook of Intermediality. Literature-Image-Sound-Music*. Hg. Gabriele Rippl. Berlin, Boston: DeGruyter, 2015. 35-49. Print.

Heidegger, Martin. *Über den Humanismus*. Frankfurt am Main: Klostermann Verlag, 2010. Print.

Hines, Thomas. „Christa Wolf and the *Coming to Oneself*: Reflections on a Friendship.“ *Getty Research Journal*, No. 5 (2013), 203-211. J-Stor. 21.11.2013.

Hirsch, Marianne. *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Create Space. Independent Publishing Platform, 1997. Print.

---. *Postmemory*. Web. 30.5.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=e0XdO1EEGdk>.

Höppner, Stefan. “Spekulative Visionen: Theorie und Praxis der literarischen Utopie bei Dietmar Dath, Juli Zeh und Margaret Atwood“. Unveröffentlichter Habilitationsvortrag. 26. Mai 2014. Universität Freiburg. PDF.

Holzhey, Christoph (Hg.). *Multistable Figures. On the Critical Potentials of Ir/Reversible Aspect-Seeing*. Wien, Berlin: Turia + Kant, 2014. Print.

---. *Tension/Spannung*. Wien, Berlin: Turia + Kant, 2010. Print.

Holznienkemper, Alex. Interview mit Christoph Möllers: Zur Möglichkeit und Afaktizität von Normen. *Enabling or Restricting? Art and Fiction Articulating Norms*. Research Gate. Web. 13.04.2017.

Howard, Michael. *Transnationalism and Society*. Jefferson und London: McFarland & Company, 2011. Kindle Edition.

Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfried Laurier University Press, 1980. Print.

Jäger, Ludwig. „Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen.“ *Performativität und Medialität*. Hg. Sybille Krämer. München: Fink, 2004. 35-73. Print.

Kant, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. 1. Aufl., Kapitel 53. Projekt Gutenberg. Web. 27.11.2018. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kritik-der-reinen-vernunft-1-auflage-3508/53>.

Klimek, Sonja. “Metalepsis and Its (Anti-)Illusionist Effects in the Arts, Media and Role-Playing Games.” *Metareference Across Media: Theory and Case Studies*. Hg. Werner Wolf. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. 169-190. Print.

Klocke, Sonja. „‘Das Mittelalter ist keine Epoche. Mittelalter ist der Name der menschlichen Natur.’ – Aufstörung, Verstörung und Entstörung in Juli Zehs ‚Corpus Delicti’“. *Das ‚Prinzip Störung’ in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Hrsg. Carsten Gansel und Norman Ächter. Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 133. Berlin, Boston: DeGruyter, 2013. 185-201. Print.

Kohns, Oliver. “Romantische Ironie und die Möglichkeit von Metaliteratur.” *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Hg. Janine Hauthal. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2007. 194-205. Print.

Koselleck, Reinhart. *Begriffsgeschichten*. 3. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Wissenschaft, 2016. Print.

Kramer, Heinrich (Institoris), Jakob Sprenger. *Der Hexenhammer. Malleus Maleficarum*. Dtv: München, 1996. Print.

Kramer, Karl-Sigismund. *Grundriß einer rechtlichen Volkskunde*. Göttingen: Schwartz & Co, 1974. Print.

Krikelis, Lissi Athanasiou. „Postmodern Metafiction Revisited.“ Diss. City U of New York, 2013. PDF.

Kutch, Lynn Marie (ed.). *Novel Perspectives on German-Language Comics Studies: History, Pedagogy, Theory*. Lanham, Boulder, New York, London: Lexington Books, 2016. Print.

Kuzi, Ursula. *Metafiction and Aesthetics in Christa Wolf’s Nachdenken über Christa T., Kindheitsmuster and Sommerstück.* Diss. University of Leicester, 2003. Ann Arbor: ProQuest, 2013. PDF.

Lehmann, Christian. *Sprachtheorie*. Philosphische Fakultät Universität Erfurt. Web. 17.10.2018. <https://www.christianlehmann.eu/ling/ling_theo/index.html>.

Leighton, Angela. On Form. *Poetry, Aestheticism, and the Legacy of a Word*. Oxford: Oxford University Press, 2007. Print.

Levine, Caroline. *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2015. Print.

Lingis, Alphonso. "Translator´s Introduction." *Emmanuel Levinas: Collected Philosophical Papers*. Hg. Alphonso Lingis. vii-xxxi. Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987. Print.

Löschnigg, Martin. „'The Prismatic Hues of Memory…'. Autobiographische Modellierung und die Rhetorik der Erinnerung in Dickens' *David Copperfield*." *Poetica* 31.1-2 (1999). 175-200.

Luhmann, Niklas. *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. Print.

---. "Grundzüge der Systemtheorie." Interview mit Ulrich Boehm. *Ein Beobachter im Krähennest*. Web. 8.12.2017. <https://www.youtube.com/watch?v=qRSCKSPMuDc>.

---. *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. Print.

Macenka, Svitlana. „ Die Spirale als Denkfigur und Textmetapher." *Christa Wolf – Im Strom der Erinnerung*. Hg. Carsten Gansel. Göttingen: V&R Unipress, 2014. 73-87. Print.

Martus, Steffen. *Werkpolitik: Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*. Historia Hermeneutica. Series Studia Bd. 3. Berlin: DeGruyter, 2007. Digitale Version.

Marx, Friedhelm, Schöll, Julia (Hrsg.). *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur Bd. 11. Kindle Edition.

Mauser, Wolfram und Helmtrud. *Christa Wolf „Nachdenken über Christa T"*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1987. Print.

Mayer, Hans. „Französich-Deutsche Spannungen: Thomas und Heinrich Mann". *Literaturmagazin 21* (1988), 20-38.

McCalmont, Virginia, Maierhofer, Waltraud. „Juli Zeh´s Corpus Delicti (2009): Health Care, Terrorists, and the Return of the Political Message". *Monatshefte*, Volume 104, Number 3, Fall 2012. 375-392.

McCloud, Scott. *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: Harper Collins Publishers, 1993. Print.

Meding, Marlene. *Sein-Selbst-Ich bei Michel de Montaigne*. Salzkotten: Helenos Verlag, 2015. Print.

Mein, Georg. "Ariadnes Faden. Erzählen und Erinnerung im Werk Jenny Erpenbecks." *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Hrgs. Friedhelm Marx und Julia Schöll. Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur Bd. 11. Kindle Edition. 67-78.

„Metzler." *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hg. Wolfgang Beutin et.al. 8th ed. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2013. Print.

Möllers, Christoph. *Die Möglichkeit der Normen*. Berlin: Suhrkamp, 2015. Print.

---. Interview mit Alex Holznienkemper: Zur Möglichkeit und Afaktizität von Normen. *Enabling or Restricting? Art and Fiction Articulating Norms*. Research Gate. Web. 13.04.2017.

Müller, Wolfgang. „Tropen". *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2013. Print.

Müller-Dietz, Heinz. „Zur negativen Utopie von Recht und Staat – am Beispiel des Romans *Corpus Delicti* von Juli Zeh." *Juristenzeitung*, 66. Jahrg., Nr. 2 (21. Januar 2011). 85-95.

Murašov, Jurij. „Nachwort". Nikolaj Gogol. *Petersburger Novellen*. 9. Aufl. München: dtv, 2017. Print.

Nadj, Julijana. "Gattungsspezifische Selbstreflexivität in der fiktionalen Metabiographie". *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Ed. Janine Hauthal et al. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2007. Spectrum Literaturwissenschaft 12. 321-339. Print.

Nelles, William. „Stories within Stories: Narrative Levels and Imbedded Narrative". *Studies in Literary Imagination* 25/1. 79-96.

Neumann, Birgit. “Der metamnemonische Roman: Formen und Funktionen der Metaerinnerung am Beispiel von Michael Ondaatjes Running in the Family (1982).“ *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Ed. Janine Hauthal et al. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2007. Spectrum Literaturwissenschaft 12. 303-320. Print.

Nobile, Nancy. „Visitation by Jenny Erpenbeck”. Review. *Tulsa Studies in Women’s Literature*. Volume 31, Numbers 1/2, Spring/Fall 2012. 281-283. Project Muse. 24.8.2016.

Nöth, Winfried. “Metareference from a Semiotic Perspective”. *Metareference across Media. Theory and Case Studies*. Hg. Werner Wolf. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. Studies in Intermediality 4. 89-120. Print.

Nünning, Ansgar. “Metanarration als Lakune der Erzähltheorie. Definition, Typologie und Grundriss einer Funktionsgeschichte metanarrativer Erzähläußerungen.” *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 26.2. Tübingen: Gunter Narr Verlag , 2001. 125-164.

---. „Mimesis des Erzählens. Prolegomena zu einer Wirkungsgeschichte, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration.” *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*. Festschrift für Wilhelm Füger. Ed. Jörg Helbig. Heidelberg: Winter, 2001. 13-47. Print.

Nünning, Ansgar, Nünning, Vera. “Multiperspektivität – Lego oder Playmobil, Malkasten oder Puzzle?” Grundlagen, Kategorien und Modelle zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte. Teil I. *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 32 (1999): 367-388. Print.

---. “Multiperspektivität – Lego oder Playmobil, Malkasten oder Puzzle?” Grundlagen, Kategorien und Modelle zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte. Teil II. Literatur in Wissenschaft und Unterricht 33.1 (2000): 59-84. Print.

Pater, Walter. *Plato and Platonism: A Series of Lectures* (1893). London: Macmillan, 1910. Print.

Pearce, Lynne. “Bakhtin and the dialogic principle.” Ed. Patricia Waugh. *Literary Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2006. 223-232. Print.

Pedri, Nancy. “Graphic Memoir: Neither Fact Nor Fiction.” *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Eds. Daniel Stein and Jan-Noël Thon. Berlin, Boston: Walter de Gruyter, 2013. Print.

Petersen, Christer. *Der postmoderne Text. Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel von Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr*. Kiel: Verlag Ludwig, 2003. Print.

Piccitto, Diana. “Reclaiming ‘The Grandeur of Inspiration’: Authenticity, Reetition and Parody in William Blake’s *Milton*”. In *Paradoxes of Authenticity: Studies on a Critical Concept*, hg. Julia Straub, 243-362. Bielefeld: transcript, 2012. Print.

Pöppel, Ernst, Edingshaus, Anna-Lydia. *Geheimnisvoller Kosmos Gehirn*. München: Bertelsmann, 1994. Print.

Politycki, Matthias et al. “Was soll der Roman?” *Die Zeit*, Nr. 26, 2005. Web. 6.11.2017. <http://www.zeit.de/2005/26/Debatte_1>.

Post, Uwe. “Juli Zeh lehnt Nominierung für Kurd-Laßwitz-Preis ab.” *Sf-Netzwerk.de. Forum für Science Fiction und Phantastik*. 8. Mai 2010. 1-2. Web. 6.11.2017. <http://www.scifinet.org/scifinetboard/index.php/topic/10614-juli-zeh-lehnt-nominierung-f%C3%BCr-kurd-la%C3%9Fwitz-preis-ab/>.

Punter, David. „Anti-Canon Theory.“ *Literary Theory and Criticism*. Ed. Patricia Waugh. Oxford: Oxford University Press, 2006. 519 - 529. Print.

Rädler, Bernadette. “Tension Acrobatics in Comic Art.” *Novel Perspectives on German-Language Comics Studies: History, Pedagogy, Theory*. Ed. Lynn Kutch. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2016. 171-189. Print.

Reimer, Elizabeth Anne. “Reconceiving the Feminist Biographical Subject: a Study in Metabiography.” Diss. University of Toronto, 2002. PDF.

Rousseau, Jean-Jacques. *Vom Gesellschaftsvertrag*. Web. 21.3.2018. <http://www.welcker-online.de/Texte/Rousseau/Contract.pdf>.

Ryan, Marie-Laure. „Looking Through the Computer Screen: Self-reflexivity in net.art“. *Self-Reference in the Media*. Hrsg. Winfried Nöth und Nina Bishara. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2007. Approaches to Applied Semiotics Bd.6. 269-289. Print.

Schabert, Ina. *In Quest of the Other Person. Fiction as Biography*. Tübingen: Francke, 1990. Print.

Schärf, Christian. *Geschichte des Essays: Von Montaigne bis Adorno*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1999. Print.

Scheffel, Michael. “Metaisierung in der literarischen Narration”. *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*. Ed. Janine Hauthal et al. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2007. Spectrum Literaturwissenschaft 12. 155-174.

Schirrmacher, Frank. „*Dem Druck des härteren, strengeren Lebens standhalten*. Auch eine Studie über einen autoritären Charakter: Christa Wolfs Aufsätze, Reden und ihre jüngste Erzählung *Was bleibt*.“ FAZ, 2.6.1990. Zitiert in: *„Es geht nicht um Christa Wolf.“ Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*. Hg. Thomas Anz. München: edition spangenberg, 1991. 77-89. Print.

Schlegel, Friedrich v. *Kritische F.-Schlegel-Ausgabe*, 35 Bde. Ed. Ernst Behler et al. Paderborn: Schöningh, 1958 ff. Digitale Version.

Schmidt, Christopher. „Die Erfindung der Realität. Über Juli Zehs Erstlingsstück Corpus Delicti.“ *Sprache im Technischen Zeitalter* 46. 187 (2008): 263-269.

Schmidt, Siegfried. *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989. Print.

Schöll, Julia. „Wörter und Dinge. Jenny Erpenbecks Text- und Objektästhetik.“ *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Hrsg. Friedhelm Marx und Julia Schöll. Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur Bd. 11. Kindle Edition. 37-54.

Scholes, Robert. „Metafiction.“ *Iowa Review* 1 (1970): 100-115.

Schwalm, Helga. “Biographie.“ *Metzler Lexikon Literatur*. 3. Aufl. Hrsg. Burdorf, Dieter, Fasbender, Christoph, Moenninghoff, Burkhard. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2007. Print.

Schwarz, Peter Paul, Wilde, Sebastian. „‚Und doch, und doch ...‘ – Transformation des Utopischen in Christa Wolfs ‚Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud‘“. *Christa Wolf – Im Strom der Erinnerung*. Hg. Carsten Gansel. Göttingen: V&R Unipress, 2014. 231-244. Print.

Shklovsky, Victor. „Art as Technique.“ Web. 12.12.2017. <https://muratgermen.files.wordpress.com/2009/11/art-as-technique.pdf>.

Smith-Prei, Carrie. „Relevant Utopian Realism: The Critical Corporeality of Juli Zeh´s *Corpus Delicti*”. *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, Volume 48, Number 1, February 2012. 107-123.

Söffner, Jan. “Wenn die Geisteswissenschaften eine grosse Zukunft haben wollen, müssen sie wieder mehr erzählen.” *Neue Zürcher Zeitung*. 27.8.2018. Web. 29.8.2018. <https://www.nzz.ch/feuilleton/erzaehlen-heisst-leben-ld.1405108>.

Sommer, Theo. „Der Kopf zählt, nicht das Tuch – Ausländer in Deutschland: Integration kann keine Einbahnstraße sein.“ DIE ZEIT. 30/ 1998.

Stanzel, Franz. *Theorie des Erzählens*. 8. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2008. Print.

Strzelczyk, Florentine. *Un-Heimliche Heimat. Reibungsflächen zwischen Kultur und Nation*. München: Iudicium, 1999. Print.

Süselbeck, Jan. “Finsterworld.” Block Week Lecture. University of Calgary. Sep 2016. Print.

Taylor, Charles. *The Language Animal. The Full Shape of the Human Linguistic Capacity*. Cambridge, MA, London: Harvard University Press, 2016. Print.

Todorov, Tzvetan. *M.Bakhtine. Le Principe Dialogique*. Paris: Editions du Seuil, 1981. Print.

Toynbee, Arnold. *Menschheit und Mutter Erde. Die Geschichte der großen Zivilisationen*. Düsseldorf: claassen, 1988. Print.

Trilling, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. New York: Harcourt, 1971. Print.

Vedder, Ulrike. "Lebensläufe: Zeit und Genealogie in Jenny Erpenbecks Literatur." *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Hgrs. Friedhelm Marx und Julia Schöll. Poiesis. Standpunkte zur Gegenwartsliteratur Bd. 11. Kindle Edition. 55-66.

Wagner, Martin. „Defoe, Foucault, and the Politics of the Plague." *SEL Studies in English Literature 1500-1900*. 57.3 (2017): 501-519. Print.

"Wahrig" *Herkunftswörterbuch: Etymologie der deutschen Sprache*. Duden – Deutsche Sprache in 12 Bänden. Band 7. Hg. Dudenredaktion, Jörg Riecke. 5. Aufl. Berlin: Bibliographisches Institut, 2013. Web. 28 Sep 2018. <https://www.amazon.de/Das-Herkunftsw%C3%B6rterbuch-Etymologie-deutschen-Deutsche/dp/3411040750/ref=sr_1_fkmr0_1?ie=UTF8&qid=1538154312&sr=8-1-fkmr0&keywords=wahrig+herkunftsw%C3%B6rterbuch#reader_3411040750>.

Waugh, Patricia, Hg. *Literary Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 2006. Print.

---, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Methuen, 1984. Print.

Weinrich, Harald. *Linguistik der Lüge*. 7. Aufl. München: Beck, 2006. Print.

---. *Textgrammatik der deutschen Sprache*. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Duden, 1993. Print.

Weitin, Thomas. „Ermittlung der Gegenwart. Theorie und Praxis unsouveränen Erzählens bei Juli Zeh." *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*. 42. Jg. 165 (2012). 67-86.

Wilson, Edward. *Consilience. The Unity of Knowledge*. New York: Vintage Books, 1999. Print.

Wolf, Werner. *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Buchreihe der Anglia 32. Tübingen: Niemeyer, 2007. Print.

---, Hg. *Metareference across Media. Theory and Case Studies*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2009. Studies in Intermediality 4. Print.

Wolf, Werner, Bernhart, Walter, Mahler, Andreas, Hrsg. *Immersion and Distance. Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2013. Studies in Intermediality 6. Print.

Wolfson, Susan. *Formal Charges: The Shaping of Poetry in British Romanticism*. Stanford: Stanford University Press, 1997. Print.

Zeh, Juli. „Gesellschaftliche Relevanz braucht eine politische Richtung.“ *Die Zeit*, Nr. 26, 23.6.2005. Web. 6.11.2017. <http://www.zeit.de/2005/26/_Gesellschaftliche_Relevanz_braucht_eine_politische_Richtung_>.

Zeller, Rosmarie. “Poetologische Normen und die Rezeption der Literatur. Der Beitrag des Prager Strukturalismus zur Konzeption literarischer Normen.“ *Norm, Grenze, Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Hrsg. Gustav Frank, Wolfgang Lukas. Passau: Verlag Karl Stutz, 2004. Print.

COPYRIGHT

November 26, 2018

Dear Bernadette Raedler,

This permission grants, no fee, the non-exclusive right to use the following material published by Lexington Books which you personally authored:

"Tension Acrobatics in Comic Art: Line Hoven's Liebe Schaut Weg" by Bernadette Raedler as it appears on pages 171-189 in *Novel Perspectives On German-Language Comics Studies* edited by Lynn Marie Kutch.

Permission is granted to include the German language translation of your chapter in your dissertation coursework at the University of Calgary only. It is understood that this material may be excerpted, edited and/or modified and published in your dissertation and may be included in an academic publishing archive. If you should decide to publish independently at a later date, permission must be re-cleared.

Please use the standard citation.

Sincerely,