

Das "Ich" als Signum unserer Zeit: Tendenzen in der deutschen Gegenwartsprosa

Wie sich Denk- und Schreibweise einer gewissen Epoche gegenseitig bedingen ist ein komplexes und interessantes Wechselspiel, dessen Anfang und Ende, Ursache und Wirkung nicht eindeutig zu überblicken und festzulegen sind, vor allem wenn es in der Gegenwart stattfindet. Unübersehbar ist jedoch eine gewisse Konvergenz der Weltanschauungen und der entsprechenden Schreib- und Erzählarten. Philosophen, Kunsthistoriker und Literaturwissenschaftler haben versucht, die Tendenzen unseres Zeitgeistes – der sogenannten Postmoderne – zu erfassen und sie mit der gegenwärtigen Kunst und Kultur in Beziehung zu setzen¹. Als eine der wichtigsten Einsichten unserer Zeit gilt die, dass es keine permanente und objektiv feststellbare Wirklichkeit, keine allgemein gültige Wahrheit gibt, die allen zugänglich ist, sondern nur Versionen darüber, die subjektiv und provisorisch sind. Die postmoderne Weltauffassung gilt als individualistisch, anarchistisch, pluralistisch und eklektisch, folglich kann die Funktion der Kunst nicht mehr sein, einen Zusammenhang widerzuspiegeln oder zu schaffen, sondern die chaotische Pluralität möglicher Wahrheiten durchsichtig, zugänglich und akzeptabel zu machen. Einer der wichtigsten Philosophen der Postmoderne, Jean-Francois Lyotard², meint, das wäre möglich durch das Erzählen von Geschichten über die Welt, durch das Propagieren von Mythen. Denn die kleinen Erzählungen („les petits récits“) mit ihren zeitweiligen, beschränkten Wahrheiten regieren unsere heutige Welt und nicht der Glaube an eine grosse, zusammenhängende Geschichte mit gemeinsamer Zielrichtung. Postmoderne Kultur ersetzt den Ernst der Moderne mit einem humorvollen Spiel mit früheren Kunst- und Kulturprodukten. Dazu gehört auch die neue Aufwertung und oft Umdeutung der Mythen, in der eine Befreiung von absoluten Wahrheitsansprüchen und eine Ablehnung des Rationalismus erkennbar sind.

Trotz unscharfer Übergänge zwischen Moderne und Postmoderne gibt es so etwas wie einen allgemein akzeptierten internationalen Kanon postmoderner Autoren und Werke. Zu den Autoren gehören Thomas Pynchon, John Barth, John Fowles, Italo Calvino, Umberto Eco, Julio Cortazar. Ausser den oben erwähnten Besonderheiten gelten noch als Kennzeichen dieser Literatur: Metafiktion, Intertextualität und auch eine Änderung in Richtung realistischer Wirklichkeitsgestaltung. Als illustratives Vorbild dafür gilt Gabriel Garcia Marquez' realistischer und gleichzeitig magisch phantasievoller Roman *Hundert Jahre Einsamkeit* (1967)³.

In der deutschsprachigen Literatur gilt die Postmoderne als eine umstrittene Epochenchwelle. Es gibt seit Mitte der siebziger Jahre dazugehörige Tendenzen, zu ihren Repräsentanten werden gezählt: Ernst Jünger, Alexander Kluge, Heiner Müller, Botho Strauss, Peter Handke, Ludwig Harig, Peter Bichsel, Christoph Ransmayr u.a. Erst wird jedoch auch die Frage aufgeworfen: „Gibt es so etwas wie eine postmoderne deutsche Literatur?“⁴

Wichtiger als die Etikettierungen scheint es mir jedoch, zu untersuchen, ob der gegenwärtigen Weltauffassung auch eine sie kennzeichnende Weltanschauung entspricht und worin sie besteht. Folglich werde ich an einigen Beispielen (vor allem unlängst erschienene und/oder noch nicht kanonisierte Werke) näher betrachten, inwiefern in der deutschen Gegenwartsliteratur ästhetische Tendenzen einer zeitgemässen Denkweise zu erkennen sind, wie sich das in der Erzähltechnik niederschlägt und wie sich diese Schreibweise auf den Leser und das Lesen auswirkt.

Es ist unübersehbar, dass sich in der deutschsprachigen Prosa der letzten Jahrzehnte eine auffallende Verbreitung des *Ich-Erzählens*, eine starke Neigung zur *Selbstreflexion* und eine offensichtlich formbewusste Vorliebe für das *autobiographische* Schreiben bemerkbar machen. Ich-Erzählen erscheint als narrative Konkretisierungsmöglichkeit für wesentliche Tendenzen der Postmoderne: Partikularisierung und Individualisierung. Schon die Verwendung des Pronomens *Ich* markiert den selbstzentrierten Blickpunkt und die subjektive Perspektivierung. Das Erzählte kann und soll also nicht die Welt in ihrer objektiven Totalität widerspiegeln, sondern nur die begrenzte, eigene Sicht. Diese Erzähltechnik entspricht dem postmodernen Festhalten an der Unverbindlichkeit des Individuellen: „Jeder ist nur noch repräsentativ für sich selbst.“ Die auf eigene Person beschränkten Erfahrungen und Wahrnehmungen scheinen das zu sein, das als Geschriebenes und Gelesenes am besten taugt.

Die Subjektivität der 70er Jahre haftet also auch der Literatur der 80er und 90er Jahre an. Doch die historische Wende bringt auch eine poetische Änderung mit sich. In den Prosawerken der 90er Jahre sind manche Gemeinsamkeiten vernehmbar, die sowohl den Stoff wie auch die Erzähltechnik betreffen. Häufig handelt es sich um *Ego-Geschichten* über die deutsche Gegenwart und jüngste Vergangenheit. Kollektive Ereignisse werden zu privaten Erlebnissen verlebendigt und realistisch oder allegorisch zu Wort gebracht. Zeit und Raum verschmelzen zum „*Chronotopos*“⁵ der *deutschen Wende und Wiedervereinigung* als dominantem Thema oder Handlungshintergrund. Durch Wahl aktueller Stoffe scheinen sich die Akzente vom „Zu-sich-selber-Kommen“ (*Nachdenken über Christa T.*), von der in sich gekehrten Innenwelt zur gesellschaftlichen Aussenwelt zu verschieben. Das Interesse für das Authentische intensiviert sich und wird durch Selbsterlebtes konkretisiert. Die Selbstbetrachtung erweitert sich zum Bild der unmittelbaren Aktualität, zum Alltagspanorama und zum unwälzenden historischen Geschehen wie in Friedrich Christian Delius' *Die Birnen von Rib-*

beck (1991), Wolfgang Hilbigs „Ich“ (1993), Kerstin Hensels *Tanz am Kanal* (1994), Thomas Brussigs *Helden wie wir* (1995), Ch. Wolfs *Medea. Stimmen* (1996) sowie in den Berlin-Romanen Thorsten Beckers *Schönes Deutschland* (1996), Uwe Timms *Johannisnacht* (1996), Aras Örens (Chamisso-Preisträger 1993) *Berlin Savignyplatz* (1995). Diese Werke vermitteln private Lebensgeschichten, aber auch Innenansichten zur gemeinsamen deutschen Gegenwartsgeschichte, und illustrieren die Verzahnungen von Privatem und Öffentlichem.

Zum Chronotopos deutscher Gegenwartsgeschichte tragen Wolfgang Hilbig und Kerstin Hensel mit einer „DDR – Archäologie“ der Erfahrungen am eigenen Leib vor, während und gleich nach der Wende bei. *Schönes Deutschland*, *Johannisnacht* und *Berlin Savignyplatz* schildern die unvollendete Wiedervereinigung, die Zeit davor und danach als Panorama des gegenwärtigen Berlin. Verschönerungen und neue Mythisierungen werden vor allem in *Helden wie wir* und *Schönes Deutschland* durch einen unverkrampften Blick, einen ironischen, witzigen Ton und einen komödiantischen Hang zur Parodie karikiert. Der Mythos vom heroischen Umbruch, von der Wiedervereinigung und der Einheit wird durch burleske Episoden abgebaut.

Auch in *Medea* wird eine Sage aktualisiert und umgedeutet. Durch Analogie mit der Jetztzeit und durch Selbstprojektion versucht die Autorin, die verketzerte Hauptgestalt zu rehabilitieren. Die Kindesmörderin wird zum Opfer historischer Umstände. Diese Aufwertung, Umkehrung und Destruktion von Mythen durch fabulierende Auf-den-Kopf-Stellung der Welt drückt die zeitgemässe Abkehr von einer reinen Vernunft, einer endgültigen Wahrheit oder einer einheitlichen Weltsicht aus.

Zu dieser Haltung gehört der Mut, *Ich* zu sagen und die eigene Geschichte zu erzählen, nicht die Geschichte so wie sie war, sondern so, wie man sie erlebt und retrospektiv im Gedächtnis rekonstruiert. Das hat für Millionen in den neuen Bundesländern, stellvertretend vom Bauern aus Havelland in Delius' *Die Birnen von Ribbeck*, „eine symbolische Bedeutung als verbales und politisches Befreiungsritual: „weil das Redeverbot und das Schreiberbot und hundert andere Verbote weggeweht waren..., denn das schwerfällige Wir, das jahrzehntealte Wir...löst sich auf an den Rändern, und die Kiefermuskeln tun dem nicht mehr weh, der einmal laut ich sagt... weil ich selber das lautere Sprechen verlernt oder mir abgewöhnt hatte...“

Durch Ich-Sagen wird auf die persönliche, oft eigenartige Schweise des Einzelnen und auf das Recht dazu insistiert. Die Betrachtungsperspektive ist nicht nur ein erzähltechnisches Darstellungsmittel, sondern gehört zur Problematik – Selbsterfahrung des Zeitgeschehens nicht so sehr als politisch gemeinsame, sondern als eigene Wahrheit, eine unter anderen. Das Autobiographische wird stofflich durch dokumentarische Fakta und Anspielungen auf wirkliche Personen, erzähltechnisch durch das unvermittelte Ich als Autorität der Zeugenschaft suggeriert. Denn subjektive Authentizität er-

fordert den eigenen Blickwinkel als notwendige Erzählstrategie. Das introspektiv Monologische öffnet sich oft zum Dialogischen oder Polyphonen, durch Hinwendung an Adressaten oder multiperspektivische Vielfalt. Die introvertierte, schweigsame Selbstbespiegelung tritt meistens in den Hintergrund zugunsten einer Markierung der autobiographischen und historischen Wirklichkeit. Das narrative Subjekt entgrenzt sich von seiner anonymen Weltabgewandtheit, die Beschränkung auf das eigene Ich bleibt hinsichtlich der Form, weniger aber hinsichtlich des Inhalts gültig. Es gilt nicht so sehr in die Tiefen des Ichs vorzudringen, um das Eigene zu erkennen, sondern eher das Netzwerk von äusseren Umständen zu erfassen, aufgrund deren, die Bestandteile des Ich und die aktuelle historische Lage zustande gekommen sind. Aufschlussreich dafür erscheint W. Hilbigs „Ich“, der laute, an ein Auditorium gerichtete, wortreiche Monolog des redseligen Ich-Erzählers in Delius' *Die Birnen von Ribbeck* sowie Ch. Wolfs *Medea. Stimmen*.

Die Gegenwart eines unvermittelten Augenzeugen, der teilnimmt und erzählt, sichert die Intimität und repräsentiert die narrative Garantie für das Authentische und dessen Propagierung. Die Distanz zwischen Autor, Ich-Erzähler und Protagonist verringert sich bis zum Verschwinden und als Leser kann man oft hinter dem Erzähler den realen Autor ausmachen. Bisweilen werden in die Wirklichkeitswiderspiegelung symbolische oder metaphorische Werte hineinprojiziert wie in *Helden wie wir*, *Schönes Deutschland*, *Medea*, *Berlin Savignyplatz*.

Deutlich erscheint als ein gemeinsames Merkmal in diesen Werken die *Selbstreflexion* oder *Metafiktion*, die Thematisierung des Erzählaktes. Das selbstreflexive Erzählen über das Abenteuer des Schreibens, dessen Virtuose Peter Handke ist (von *Langsame Heimkehr* zu seinem jüngsten Roman *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus*) drückt formbewusst das Zusammenspiel von erzählter Fiktion und erlebter Realität aus. Der Erzählakt und die Konstituierung der Welt durch die Ich – Konstruktion werden in Szene gesetzt und gleichzeitig vorgezeigt, der Leser wird eher zur Illusionsbrechung als zur Einfühlung angehalten. Der autobiographische Gestus wird durch Bewusstmachen und Wechseln der Perspektive gebrochen, eine totale Identifikationslektüre wird damit verhindert.

Wolfgang Hilbig markiert z.B. als Titel in Anführungszeichen ein grossgeschriebenes „*ICH*“, das er erzähltechnisch bewusst schreibt und doppelt gestaltet, um das Doppelgängermotiv und den Schreibakt zu inszenieren. Beides kommt hier auch durch eine alternierende Erzählform zum Vorschein: von der ersten Person und dem dazugehörigen menschlich begrenzten „point of view“ des Ich zur dritten Person und der erweiterten Sicht entsprechend den wechselnden Perspektiven, unter denen sich dem Erzähler sein eigenes Selbst darbietet. Der fast paranoisch gespaltenen DDR-Persönlichkeit entspricht ein polyphones Ich, das den psychischen Bruch, die Distanz zwischen Bewusstem und Unbewusstem sprachlich repräsentiert. Mehrere *Ich* werden simuliert, so wie im Doppelleben mehrere

Rollen zu spielen sind. Erzähltechnisch erinnert das an Max Frischs *Mein Name sei Gantenbein* oder *Montauk*, wo ein fast auktoriales „Buch-Ich“, also ein „Ich ohne Leib“ und ein „Ich mit Leib“ sich Mühe geben, die Hypostasen der Hauptgestalt, die einmal als Er dann wieder als Ich erscheint, einzufangen. Für Hilbigs Doppelgänger M.W. alias Cambert sowie für Hensels Ich-Erzählerin Gabriela von Hasslau in *Tanz am Kanal* gehen das Schreiben von Spitzelberichten und von Fiktion ineinander über. Das führt zu unscharfen Übergängen zwischen Realität und Illusion: „Seitdem bin ich vielleicht ausschliesslich hinter dem her, was „ich“ in dieser Geschichte bin! ...,Ich“ bin derjenige, der nichts glaubt, ausser dass alle Figuren dieser Geschichte an einem Schreibtisch erfunden sind...“ heisst es in Hilbigs Roman. Eine Fiktion entsteht innerhalb der Fiktion, die Grenzen zwischen Text- und Lebenswelt werden absichtlich verwischt.

Thorsten Becker schafft eine komplizierte Rahmenkonstruktion als Metafiktion. Er kommentiert und macht dem Leser seinen eigenen privaten Blickwinkel bewusst und suggeriert somit von Anfang an das phantasievolle, ironische Spiel mit der Wirklichkeit eines unverlässlichen Erzählers. Im Gegensatz zur „Perspektive unserer fortgeschrittenen Zeit und Wissenschaft“ will er das Miterlebte nicht „als objektive Geschichte ausgeben“, sondern als „Subjektive eines damals Siebenundzwanzigjährigen... Mit Recht empört sich der Leser und verlangt von mir, augenblicklich, und zwar peinlich genau, anzugeben, in welchem Verhältnis das von mir Geschilderte zur Wirklichkeit steht. Ich halte diese Forderung für billig...“ Die subjektive sprachliche und künstlerische Inszenierung wird thematisiert und wirkt wie eine Parodie des postmodernen „point of view“ – Denkens.

Das bewusste *Spiel mit der Perspektive* kommt auch in Aras Örens *Berlin Savignyplatz* vor, wo jede Szene ihre Entsprechung aus einem anderen, komplementären Gesichtswinkel hat. Der Protagonist, Ali Itir erzählt und erwähnt sich selbst als Buchfigur in einem anderen Text Aras Örens. Reales Leben, dessen Verfilmung und literarische Fiktionalisierung sind miteinander verwoben und diese Montage wird offengelegt: „Man bewegt sich sowohl in der Phantasie als auch in der Wirklichkeit“. Aus diesen Splintern entsteht mosaikartig das Grossstadtleben Berlins vor der Wende und ein Roman mit den Kennzeichen postmoderner Literatur, u.a.: Perspektivenpluralismus und Auflösung der linearen Zeit durch eine zirkuläre Erinnerungstechnik, die das Ende zum Anfang zurückleitet.

Der Ich – Erzähler in Uwe Timms *Johannisnacht* ist ein Autor, der aus München stammt und drei Tage und drei Nächte in Berlin des Juni 1995, rund um die Mittsommernacht verbringt, als Christo den Reichstag verhüllte. Er befindet sich in einer Phase schöpferischer Krise und alles beginnt mit einem Nachdenken über die Tätigkeit und Schwierigkeit des Schreibens:

Die Geschichte beginnt genau genommen damit, dass ich keinen Anfang finden konnte. Ich sass am Schreibtisch und grübelte... fing wieder das Rauchen an, Zigarren, in der Hoffnung, so, eingehüllt in den Rauch, würde mir der richtige, ganz und gar notwendige Anfang für eine Geschichte einfallen. Es half nichts, ich kam nicht ins Schreiben, dieser erste, alles entscheidende Satz wollte sich einfach nicht einstellen.

So nimmt er den Auftrag einer Zeitschrift an, einen Artikel über die Kartoffel und die deutsche Mentalität zu schreiben und der ganze Roman besteht aus skurrilen, grotesken Episoden seiner Recherchen. Die Geschichte endet genau dort wo sie begann, nämlich mit dem Warten auf die Inspiration und mit dem wörtlich genauen Anfang: „Die Geschichte beginnt genau genommen damit, dass ich keinen Anfang finden konnte.“ Inzwischen ist ein realistisch geschildertes Alltagsbild des gegenwärtigen Berlin mit den Dunkelen und dem Labyrinth des deutschen Vereinigungsprozesses in einem Abenteuerroman entstanden.

Christa Wolf hebt in *Medea. Stimmen* die Einseitigkeit des Subjektiven durch mehrperspektivisches Erzählen auf und schafft Pluralität durch den ständig wandernden Blickwinkel. Im Motto wird der Dialog und die Parallele zwischen den Zeiten angesprochen und damit auch metatextuell eine Art Schlüssel zum Roman suggeriert: „Die Leute aus den anderen Jahrhunderten hören unseren Grammophon plärren, und wir sehen durch die Zeitwände hindurch, wie sie die Hände erheben zum lecker bereiteten Mahle“. Der Perspektivenwechsel ist eine Einladung zu stets neuartigen Sehweisen und damit auch ein Fingerzeig darauf, wie wichtig der Blickwinkel ist.

Zur Bewusstmachung der Perspektive tragen auch Digressionen und *Verschiebungen der chronologischen Zeit* bei. In *Schönes Deutschland* befindet sich der Erzähler, ein Schauspieler des ehemaligen Berliner Ensemble, im Jahr 2048 in Kalifornien und blickt auf die selbsterlebten Geschehnisse der deutschen Wiedervereinigung zurück, nachdem Deutschland durch einen dritten Weltkrieg seit 2015 halb zu Brasilien und halb zu China gehört.

Durch fragmentarische, a-chronologische Zeitgestaltung entsteht der Eindruck, dass Vergangenheit und Zukunft sich treffen. Das trägt zur etwas paradoxalen Doppelwirkung dieser Metafiktion bei. Dadurch, dass der Schreib- und Erzählprozess in der unmittelbaren Wirklichkeit und Gegenwart verankert wird, erscheint der Fiktionsakt als real. Doch indem durch Selbstreflexion ein Bild des Bildes im Bild, eine Verdoppelung des Werkes im Werk entsteht wird auch bewusstgemacht, dass das Werk nur eine konstruierte Vision, ein Kunststück ist. Das verschwächt und verstärkt gleichzeitig die Wirklichkeitsillusion. Es entsteht eine Art „Hyperillusion“⁶, ein narrativer „Kurzschluss“, indem der Verfasser sowohl in der realen, unmittelbaren, lebensweltlichen als auch in der erfundenen Welt auf demselben ontologischen Niveau wie seine fiktiven Gestalten auftritt: „Das Sonder-

bare daran ist, dass ich in dieser Revue mitspiele und so zum Zuschauer meiner selbst geworden bin“ (*Berlin Savignyplatz*, S.18).

Diese Authentifizierung des Erzählens führt sogleich zur Distanzierung und Illusionsbrechung, ein Kunstgriff in dem man die romantische Ironie erkennt. Die Erzählung ist keine Geschichte über eine vermeintliche Wirklichkeit, sondern eine Erzählung über eine Geschichte über eine vermeintliche Wirklichkeit. Das ergibt eine humoristische, selbstkritisch ironische Erzählweise, für die Vertreter der deutschen Romantik wie L. Tieck und E.T.A. Hoffmann als berühmteste Vorbilder gelten. Die romantische Ironie ist Ausdruck der idealistischen deutschen Philosophie Fichtes, wonach die Wirklichkeit nicht objektiv, sondern nur als subjektives Produkt und Widerspiegelung des Ich existiert. Darin und in dem daraus resultierenden ironischen Spiel und der humoristischen, oft parodistischen Mischung von Wirklichkeit und Fiktion bestehen die Berührungspunkte zwischen der postmodernen Schreibweise und der romantischen Ironie. Dabei wird bisweilen eine narrative Strategie verwendet, die den Autor in den Text hineinprojiziert, indem er darin erwähnt wird. In A. Örens *Berlin Savignyplatz* werden z. B. der Name des Autors und seine frühere Erzählung „Bitte nix Polizei“ mehrmals genannt. Die Hauptperson, Ali Itir, kommentiert sich selbst als Buchfigur des anderen Werkes. Auch in P. Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* kommen selbstironische Anspielungen auf frühere Werke, ihre Protagonisten und ihre Kritiker vor. Ein Kapitel aus *Langsame Heimkehr* wird in den neuen Roman eingewoben, die Figuren früherer Texte kommunizieren miteinander.

Eine weitere gemeinsame Tendenz dieser Literatur der 80er und 90er Jahre sind die offenen oder impliziten Hinweise auf andere Texte, Autoren und Kulturprodukte, ihre oft ironische, spielerische *Intertextualität*. Der Wissenshorizont des Lesers wird dadurch ausgeweitet und stimuliert, er wird angehalten, eigene Kenntnisse in Gang zu setzen, um Bezugnahmen und ironische oder sogar parodistische Anspielungen zu erkennen. Das weckt Interesse für die ästhetische Dimension und verfügt über ein pädagogisch-didaktisches Potential, auf Zusammenhänge im Kulturbereich aufmerksam zu machen, assoziatives Denken zu fördern und zur Leseerziehung beizutragen.

Schon manche Titel sind Anspielungen auf ältere literarische Werke oder Traditionen. *Die Birnen von Ribbeck* spielt auf eine alte Sage und auf ein Gedicht Fontanes an, auf das der Monolog immer wieder zurückkommt. Mit der Hervorhebung der Erzählform im Titel und in Anführungszeichen weist Hilbig auf die ästhetische *Ich*-Konstruktion hin und auf die erzähltheoretisch bewusste Handhabung dieser Erzähltechnik. *Schönes Deutschland* ist eine Parodie und Persiflage auf das Geschichtspathos der Deutschland-Romane und auf das wiederkehrende Thema deutsche Einheit. *Berlin Savignyplatz* spielt auf *Berlin Alexanderplatz* an, woran der Roman nicht nur durch seinen Titel, sondern auch durch seinen Aufbau, den Stil und den

Helden erinnert. Dadurch knüpft Ören sein Werk bewusst an die Tradition der Berlin-Romane an. Das Leitmotiv „Ich bin nicht er“ ruft die Parallele mit Max Frischs *Stiller* hervor. Auch Ali Itir versucht sich seiner Persönlichkeit aus Gerüchten zu entledigen, da sie ihn erdrückt.

In *Ich* kommentiert der Autor-Erzähler den Stil Thomas Manns und erwähnt zeitgenössische Philosophen und Literaturtheoretiker wie Foucault (der grosse *Le Fou*), Paul de Man, Derrida, für die sich die Berliner Szene begeistert. Auch das Pseudonym des Oberleutnants – Feuerbach, atheistischer Vorvater des Marxismus, klingt sehr suggestiv.

Schönes Deutschland wimmelt von intellektuellen Anspielungen und Kommentaren zu Brecht und Heiner Müller, ihre Stücke, vor allem Brechts *Baal*, über das Theater als Spiegel der Welt, über das Leben am Berliner Ensemble. Authentische, leicht identifizierbare Figuren: der Autor selbst als Martin Wuttke, der Arturo Ui - Darsteller in Heiner Müllers letzter Inszenierung, bekannte Politiker oder Kulturpersönlichkeiten wie Erich Honecker, Heiner Müller, Wolf Biermann, Volker Schlöndorff nehmen an der Handlung teil. Dokumentarische, autobiographische Genauigkeit werden mit grotesken Phantasien wie z. B. der Wiederentstehung der DDR und Übertreibungen verwoben und ergeben eine Romanfarce mit bissiger Ironie und galligem Humor:

1989 sei dann plötzlich im Osten das Volk gegen sich selbst, soweit es Regierung war, aufgestanden und habe die Mauer, durch die es sich in seine Grenzen eingesperrt fand, niedergerissen. Es erkannte auf der anderen Seite der Mauer seine kapitalistischen Brüder und Schwestern und nahm, da sie es ganz offensichtlich weitergebracht hatten, deren Regime an...Dennoch entwickelte sich in den Jahren, die auf 1990 folgten, so etwas wie ein Vereinigungsenthusiasmus, merkwürdigerweise am allerstärksten bei denjenigen, die über den Untergang des ersten Arbeiter-und-Bauern-Staates ...so traurig gewesen waren, dass sie sich hatten umbringen wollen...Das Theater bildete im Modell den Staat ab, wenn man das Machtwerk betrachtete, das im Inneren seines Betriebes herrschte...Wenn Ossi unter sich waren, so wurde der Wessis ausschliesslich unter der Rubrik geldgieriger überbezahlter Volidioten gedacht; hatten dagegen Westler unter sich das Gespräch über die Ossi, so hiessen sie fortan 'Zonis' und waren durch alle Mühe der Belehrung nicht dahin zu bringen, einen Eimer Wasser auszuschütten.

Der Autor masst sich die Rolle als Erzähler und als Vermittler zwischen Ost- und West-Milieu ironisch an, da er aus dem Westen die Herkunft und aus dem Osten die Argumente habe. Er spielt mit der poststrukturalistischen und postmodernen Denkweise, verwischt die Grenzen zwischen historischer Wirklichkeit und erzählter Geschichtsschreibung und schafft eine „Berliner Simulation“ als Grossstadt- und Vereinigungstheater. Denn im Sinne des postmodernen Denkens ist Geschichtsschreibung immer eine Form von Fiktion und Literatur. Objektive historische Realität als solche ist unzugänglich. Sie ist von Dokumenten und Erzählungen, die sie wiederge-

ben und rekonstruieren, nicht mehr zu trennen. Erfahrungen und das Erzählen darüber im nachhinein, Wirklichkeit und Schein, Original und Abbildung gehören zusammen und sind nicht mehr unterscheidbar.

Die Hauptmetapher in *Helden wie wir*, der „geheilte Pimmel“, alias Penis des Helden, ist eine Anspielung auf Christa Wolfs *Der geteilte Himmel*, den Roman von der deutschen Teilung, dem Th. Brussigs Roman von der deutschen Vereinigung thematisch und stilistisch gegenübergestellt werden kann. Das groteske Bild vom mauersprengenden Penis des Protagonisten dient als Persiflage auf den Mythos vom heldenhaften Volk, das die Mauer gesprengt habe. Eine satirische Entlarvung der intellektuellen Beschränktheit der Stasi entsteht durch den Bezug auf Leitbegriffe des postmodernen Diskurses. Bei einer Dienstbesprechung werden Stasi-Mitarbeiter gefragt, was sie über Poststrukturalismus wissen. Sie antworten nach Stocken und Zögern es sei „Eine Gruppe von Elementen, die unter dem Deckmantel künstlerischer Betätigung ...chiffrierte Botschaften benutzen, um – A – die Struktur der Post zu erkunden, um –B- im Spannungsfall die Effizienz unserer Nachrichtenwege zu unterminieren“ (S.221).

Christa Wolf schreibt in *Medea* den antiken Mythos, eigentlich Euripides Tragödie, um und setzt beim Leser die Kenntnis des Medea – Stoffes voraus. Durch ständige Verschiebung der Perspektive in wechselnden Ich-Monologen der sechs Rollenfiguren schafft die Autorin eine narrative Dramatik und eine Multiperspektivität mit dem Anschein von Objektivität. Eigentlich sollen diese verschiedenen Blickwinkel und Stimmen aber zur Umkehrung des ursprünglichen Medea-Bildes beitragen, sie bringen den Leser dazu, die Dinge anders zu sehen, um die überlieferte Deutung und Vorurteile abzubauen. Medea hat weder ihre Rivalin, noch ihren Bruder und ihre Kinder ermordet. Diese wurden vom Pöbel gesteinigt. Sie selbst unterliegt Intrigen und Machtkämpfen. Ihre Heimat hat sie verlassen, weil sie in diesem „verlorenen, verdorbenen“ Land nicht mehr leben konnte, doch sie und alle Kolcher, die mit ihr kamen, fühlen sich in Korinth fremd, unterlegen und können sich an die neue Umgebung nicht anpassen. Die Analogie mit dem Umbruch in Deutschland und mit der Autobiographie Christa Wolfs liegt auf der Hand. Wir sehen die Jetztzeit im Lichte der antiken Sage und umgekehrt. Dadurch erhalten die Geschehnisse von damals neue Polaritäten, die auch für die Gegenwart und die Erfahrungen der Autorin gültig sind und durch Analogie mit dem Mythos der Vorzeit krasser hervortreten.

Intertextualität hat zum Topos über das „Verschwinden des Autors“ beigetragen, gleichzeitig aber signalisiert sie den Autor als organisierende Instanz. Sie steuert den Leseprozess, indem sie frühere Lektüren reaktiviert und die Aufmerksamkeit auf das Vorhandensein von Vorwissen und Traditionen lenkt. Dadurch wird die unmittelbare Wirklichkeitsverankerung des Erzählens verstärkt, doch man wird gleichzeitig auf dessen fiktiven Charakter als Konstruktion aus anderen Texten und Kunstwerken aufmerksam. Die-

se Doppelheit ergibt die oben erwähnte Hyperillusion: einerseits realistische bis ins kleinste Detail konkrete Wirklichkeitsoberfläche, andererseits Paraphrase, Parodie, Parabel oder Farce. Es ist ein vorsätzlich betrügerischer Hyperrealismus, ein phantastischer Realismus im Grenzbereich von Geschichte und Mythos, von Abbildung und Metaphorisierung der Wirklichkeit. Diese autobiographisch eingefärbte Fiktion erscheint als Simulation und gleichzeitige Subversion des Authentischen. Aus dieser Symbiose von dokumentierter und verzerrter Realität, Erlebtem und Fabuliertem erwächst in der jüngsten deutschen Prosa ein *ironischer Erzählton*, an dem man *Lust am Spiel und am Erzählen* merkt.

In der Vorliebe für das Autobiographische und für das Schreiben in der ersten Person erkennen wir das *Ich* als ästhetische Konstruktion, als Metapher des Subjektes. Die Potentialität dieser Erzählform lässt sie als erzählerisches Pendant und Stimme unserer Zeit wirken, als narrativer Ausdruck par excellence für eines ihrer Hauptsymptome: radikale Subjektivität. Das *Ich* gibt dem Erzählten den Anstrich des Persönlichen, es ist der erste und wesentliche Schritt in den Bereich des Privaten und Intimen und lässt das Subjekt sowohl im Sujet als auch im Erzählverfahren omnipräsent erscheinen. Ein *Ich* mit einem ambivalenten narrativen Status erscheint als Interferenz von Autor, Erzähler- und Erlebnisfigur, Teil der Handlung und narrative Instanz gleichzeitig. Autor- und Erzählerstimme fallen oft zusammen, indem ersterer dem Leser seine persönliche Gegenwart als schreibender Verfasser ausdrücklich bekennt. Ist es der Erzähler, der eine Geschichte erzählt und die Maske des Autors setzt oder der Autor, der offen die Maske des Erzählers wegwirft und selbst die Geschichte erzählt? kann man sich fragen?. Diese Ambiguität hat eine Doppelwirkung, sie enthüllt die Fiktionalität und authentifiziert sie gleichzeitig.

Autoren wollen immer öfter die Maske fallen lassen, als Erzählinstanzen in persona direkt im Text hervortreten, sie erkennen vor dem Leser ihre Anwesenheit durch sprach- und formbewusste Selbstreflexionen. Darin ist auch ein Sprachoptimismus wahrzunehmen, ein Vertrauen zur Sprache, das Christa Wolf leitmotivisch in Worten fasst: „meine andere Sprache, die in mir zu wachsen begonnen hatte... zupackend würde diese Sprache sein...schonend und liebevoll“ (*Was bleibt*).

Diese Hervorhebung der Erzählerfigur, ein häufiges Merkmal der Gegenwartsliteratur, wirkt wie eine Abwehrreaktion auf den „Tod des Autors“. Die *Ich*-Erzähler spielen immer öfter die Rolle des traditionellen Erzählers, doch im Unterschied zu diesem beanspruchen sie nicht das Recht auf eine objektive, endgültige, verbindliche Wahrheit. Somit steckt in jeder *Ich* – Erzählung ein latenter Relativismus der Perspektive und dadurch auch ein Wesenszug unseres Zeitgeistes, eine Unverbindlichkeit und bisweilen Beiläufigkeit, die den modernen Leser mehr anspricht als die Übersichtlichkeit des allwissenden Erzählers. Die *Ich*bezogenheit ist in der jüngsten deutschen Prosa mit einem spielerisch unterhaltenden, selbstironischen,

witzigen, lustvollen Erzählen verbunden, mit einem Hang zur Parodie und zum Humor in der Verarbeitung deutscher Geschichte und der Alltagswirklichkeit, die eine epische Leichtigkeit und eine erquickende Tendenz dieser Literatur ausmacht.

Der selbstzentrierte Blickwinkel ist nicht nur eine erzähltechnische, sondern auch eine symbolische Form, die auf einen Inhalt hinweist: auf den Mut und das Bedürfnis in eigener Person zu sprechen. "Moral ist eine Frage des Kamerawinkels" soll Jean-Luc Godard behauptet haben und das scheint diese Literatur zu suggerieren. Wahrnehmungen und Wahrheiten bleiben an der Ich-Person orientiert und auf diese beschränkt. Statt einer ersten gesellschaftskritischen Verarbeitung sozialer und historischer Ereignisse, eine private, eigenartige, oft humoristische und beiläufige, die das Wirkliche und das Erfundene austauschbar erscheinen lässt. Persönliche Authentizität wird vergegenwärtigt und inszeniert nach der Devise: *Ich* erzähle und erfinde, also bin ich. Dieses „Training im Ich-Sagen“ ist eine Option für die Autonomie des individuellen Standpunktes, für die Dezentralisierung der Perspektive gegen die Autorität einer einheitlichen Vision, für Freiheit und Eigenart. Eine Liberalisierung der Weltansicht und eine Wiederbehauptung des bedrohten und begrabenen Subjektes ist darin abzulesen. Diese Konsolidierung erfolgt durch eine doppelte Präsenz: als narratives, poetisches Subjekt und als „Ich mit Leib“, authentischer Zeuge seiner Zeit. Die Inszenierung des Autobiographischen ermöglicht eine Renaissance des Autors und des Vergnügens am Erzählen von Geschichten.

Doch nicht die hier erwähnten einzelnen Aspekte für sich, sondern erst deren Zusammenspiel ergibt die Signatur unserer Zeit, die Töne der Gegenwart.

Anmerkungen

¹ Es gibt Schwierigkeiten bei der Abgrenzung der Begriffe Neuzeit, Moderne, Modernismus, Postmoderne und ein Für-und-Wider die „Postmoderne“. Ich halte den Begriff für funktional, weil er das, was sich vor unseren Augen abspielt, in einem Namen zusammenfasst und uns dadurch Diskussionen über die Gegenwart erleichtert. Ich schreibe ihm allerdings apriorisch nur eine wertfreie Bedeutung zu, nämlich als „offene, komplexe Problematik“, eine „sich wandelnde sozio-linguistische Situation“. Vgl. dazu P.V. Zima, *Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur*, Tübingen und Basel 1997, S. 75.

² Jean-Francois Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979 u. ders., „Svar på frågan: vad är det postmoderna?“ In: *Artes* 1985: 5, S. 11-34.

³ Siehe Bo G. Jansson, *Postmodernism och metafiktio i Norden*, Uppsala 1996, S. 11 f.

⁴ Henk Harbers, „Gibt es eine postmoderne deutsche Literatur? Überlegungen zur Nützlichkeit eines Begriffs“. In: *Literatur für Leser* 1/1997, S. 52-70.

⁵ „Chronotopos“ wird von Michail M. Bakhtin als der innere Zusammenhang von zeitlichen und räumlichen Beziehungen definiert, die in der Literatur künstlerisch ausgedrückt werden. Ders., *The dialogic imagination*, Austin 1992, S.84.

⁶ Siehe Bo G. Jansson, a.a.O., S.94 ff.

⁷ Siehe L. Cazzato, „Hard Metafiction and the Return of the Author Subject“. In: *Postmodern Subjects/Postmodern Texts*, Atlanta 1995, S. 30.

Großwörterbuch Deutsch als Fremdsprache
Neubearbeitung 1998
In der neuen deutschen Rechtschreibung



Neubearbeitung 1998

Das einsprachige Wörterbuch für alle, die Deutsch lernen

Um viele hundert Einträge erweitert und in der neuen deutschen Rechtschreibung!

- Rund 66.000 Stichwörter und Wendungen auf über 1.200 Seiten
- Hochaktueller Wortschatz aus allen Lebensbereichen, z. B. Lohnnebenkosten, Provider, Pflegeversicherung
- Einfache und leichtverständliche Definitionen
- Einbettung der Stichwörter in den sprachlichen Kontext durch über 63.000 Beispielsätze und Kollokationen
- Wortschatzerweiterung durch mehr als 30.000 Zusammensetzungen
- Ausführliche Grammatikangaben mit mehr als 2.100 Hinweisen zum Sprachgebrauch

3-468-49026-7, Hardcover, DM 54,-

3-468-96700-4, Broschiert, DM 39,90

e-mail: export@langenscheidt.de

Langenscheidt **L**
...weil Sprachen verbinden

Postf. 401120 · 80711 München · Tel. 089/3 60 96-0