

AUTOFIKTION

Format:
210 x 280 mm
Umschlag: 4c

SW 1-104
4C 105-112
SW 113-192
4C 193-200
SW 201-264



19 Editorial

Dossier:
»Autofiktion«
zusammengestellt
von *Claudia Gronemann*
und der Redaktion,
Zeichnungen von
Marcel van Eeden

DER SICH ENTFREMDETE GEIST DIE
BILDUNG

- 23 Das Selbst – und das Andere nicht! Über
kulturellen Narzissmus und politischen
Beuteverzicht
Robert Pfaller
- 45 Die Wiederkehr der Katharsis. Über ein paar
Möglichkeiten, das popkulturelle Vergnügen
an drastischen Gegenständen zu erklären
Dirck Linck
- 75 Return to Sender.
Uwe Nettelbecks Zitatmontagen
Stefan Ripplinger

DIE VERSTELLUNG

- 101 Bildstrecke
Philipp Schewe

DIE LUST UND DIE NOTWENDIGKEIT

- 115 Selbstbiographische Studien –
Prolegomena zur Einleitung in den
Versuch jeder Selbstbiographie (1887)
Kurd Lasswitz
- 125 Nah am Text
Serge Doubrovsky
- 137 Autofiktion & Gespenster
Martina Wagner-Egelhaaf
- 153 Bin ich jetzt wirklich ein Mitglied in einem
Club? Unterhaltung mit *Tom Kummer*
Thomas Palzer
- 169 Bramfeld 5 Szenen mit 4x2 Alter Egos
Comic von *claire Lenkova*
und *Jan-Frederik Bandel*
- 181 Die Masken des Orpheus.
Wie man in die Unterwelt steigt, um
am Leben zu bleiben. Überlegungen
zum intermedialen Bilderwerk »Leben?
oder Theater?« von Charlotte Salomon
Sarah Schmidt

DIE SINNLICHE GEWISSHEIT

- 199 »Star« 2007 Bildstrecke
Rabea Eipperle
- 209 Die dunkle Finsterniß hatte hier
allenthalben ihren Schweins-Braten
ausgestreuet. Ein Ausstellungsbesuch
Alexander Rischer
- 231 »Das Kunstartig«, Wie die Kunst
mit sich selbst Probleme bekommt,
aber kein Problem damit hat
Simon Starke
- 245 Von Ob Cindy Sherman »ihr Fett abkriegt?«
Ein Gespräch mit *Hanne Loreck*
Max Hinderer

DIE TUGEND UND DER WELTLAUF

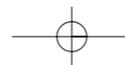
- 249 Un Jardin sur le Nil
Alexander Schimmelbusch
- 264 288 Impressum

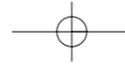
16

17



Titelabbildung
Herbert Perl





Autofiktion & Gespenster

Von Martina Wagner-Egelhaaf

1.

»Ich wäre gern ein Gespenst. Adresse: Cà d'Oro, Canal Grande, Venezia«, heißt es in einem kleinen autobiografischen Text von Wolfgang Koeppen, der unter dem Titel *Ich bin gern in Venedig warum* erschienen ist.¹ Dem Buch ging ein gleichnamiger Fernsehfilm mit und über Wolfgang Koeppen voraus, der am 24. Oktober 1980 im WDR gesendet wurde. Die beiden zitierten Sätze enthalten in ihrer Knappheit ein umfassendes Programm des Autofiktionalen.

»Gespenster kommt vom althochdeutschen Wort »gispanst« für Lockung«, weiß das Editorial der ersten Nummer von *Kultur & Gespenster*. Das Grimm'sche Wörterbuch führt als weitere Bedeutungen »eingebug, beredung«, »blendwerk, täuschung, trug«, »bloszer schein, scheinbild, schatten«² an. Warum möchte jemand ein Gespenst sein und doch eine feste Adresse haben? Der Gegensatz zwischen der luftigen, nicht fassbaren, möglicherweise trügerischen Existenz des Gespensts und der konkreten, genau identifizierbaren Wunschadresse lässt sich als Grundfigur der Autofiktion lesen: Die Adresse gibt Referenzialität zu verstehen, und das Gespenst, Wesen der Unverfügbarkeit, hebt diese Referenzialität wieder auf. Koeppens Gespensterwunsch figuriert ein Wechselspiel, ein Nebeneinander von Referenz und Erscheinung.

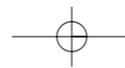
Das Gespenst ist eine unheimliche Figur, die sich, selbst wenn es sich eine feste Adresse gesucht hat, nicht domestizieren lässt. Gleichwohl sucht es heim. Es trägt ein Anderswo und ein Anderswo in den konkreten Ort, den konkreten Zeitpunkt seines Erscheinens ein. *How real is it?* – so lautet die Frage, die jeder Gespensterauftritt hervorruft.³ Und der Schrecken, den ein Gespenst auslöst, rührt daher, dass die an sich beruhigende Lesart, es könne sich um Blendwerk oder Täuschung handeln, die Frage nach der Zuverlässigkeit der Lesenden aufwirft. *How real is s/he?* Das Gespenst kommt aus einer anderen Welt, einer anderen Realität. In der Regel ist es die Welt der Toten, das Schattenreich, dessen Grenzen es übertritt, um die Lebenden heimzusuchen. Leben und Tod sind die Koordinaten des Autobiografischen. Klassischerweise werden Autobiografien am Ende des Lebens geschrieben: Angesichts des Todes nimmt das Leben rückblickend Schrift-Gestalt an. Doch: *How real is it?* Der Tod selbst kann nicht erzählt werden, gehört auch nicht mehr zum Leben, obwohl sich dieses von ihm herschreibt. Ich kenne auch nur ein Beispiel, wo jemand seinen eigenen Tod beschrieben, ja geradezu buchhalterisch verzeichnet hat. Das ist Don Cyrillo de Valaro, der erste Einwohner der Insel Felsenburg, der sein Ableben für die Nachwelt folgendermaßen protokolliert hat: »Ich lebe zwar noch, bin aber dem Tode sehr nahe, d. 28. 29. und 30. Jun. Und noch d. 1. Jul. 2. 3. 4.«⁴ – ein gespenstisches Todeszeichen, das sich im Abbruch

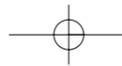
1 Wolfgang Koeppen, *Ich bin gern in Venedig warum*, 1994, S. 37

2 Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 5, 1897, Nachdruck 1999, Sp. 4140–4146, Sp. 4140 f.

3 Moritz Baßler, Bettina Gruber, Martina Wagner-Egelhaaf, »Eingleitung«, in: dies. (Hg.), *Gespenster. Erscheinungen – Medien – Theorien*, 2005, S. 9–21, hier: S. 10

4 Johann Gottfried Schnabel, *Insel Felsenburg. Wunderliche Fata einiger Seefahrer*, Teil I & Teil II, 1997, S. 211





zu lesen gibt, aber nicht fassbar ist. Allerdings ist Don Cyrillo, der als guter Geist nächstens seinen Mitfelsenburgern erscheint, Figur eines 1731 erschienenen Erfolgsromans, Fiktion also.

Koeppens venezianisches Gespenst hat sich im Übrigen eine ziemlich noble Adresse ausgesucht, um seiner Unheimlichkeit ein Heim zu geben: Die Ca' d'Oro am Canal Grande, 1424 bis 1440 von Matteo Raverti und Bartolomeo Buon erbaut, ist einer der bedeutendsten gotischen Profanbauten Venedigs. Die Galleria Franchetti des Hauses, das heute ein Museum ist, enthält Gemälde von Mantegna, Domenico Tiepolo, van Dyck u.a. sowie verblasste Fresken-Überreste von Giorgione und Tizian. Warum will ein Gespenst dort wohnen?

Die bekannten berühmten Paläste. Sie schlummern. Die alten schönen Träume der Postkartenalben. Könige hausten hier und meinten zu herrschen. Bettler beschämten die Könige. Künstler glaubten für immer die Welt neu zu schöpfen. Verfolgte wähten sich vom Wasser geschützt. Desdemona schrie. Othello ging in seinem schwarzen Wahn. Und einer in London, der nie in Venedig verloren war, ließ sie bis heute, zu unserem Entzücken, sich fürchten, irren, hassen, lieben und immer wieder hilflos schreien. Selten ein Licht hinter dem Märchen der düsteren Fassaden. Manchmal leuchtet eine Laterne über einer Bootslände, einem Besuch, der nicht kommt.⁵

136

Das autofiktionale Gespenst möchte in der Ca' d'Oro ansässig werden, so ist zu vermuten, weil es in einem Palazzo wie diesem mit den abgeschiedenen Geistern der Vergangenheit, den großen Schatten aus Kunst und Literatur, die sich zitieren lassen, Zwiesprache halten kann – und das in alle Ewigkeit.

2.

Auch Jacques Derrida denkt in *Marx' Gespenster* das Leben vom Tod her, wenn er schreibt:

Leben ist das, was man per definitionem nicht lernen kann. Nicht von sich selbst, nicht vom Leben und nicht durch das Leben. Höchstens vom anderen und durch den Tod. Auf jeden Fall vom anderen an der Grenze des Lebens. An der inneren oder an der äußeren Grenze – es gibt ein heterodidaktisches Verhältnis zwischen Leben und Tod.⁶

Die Figur des Gespensts führt er »im Namen der Gerechtigkeit« ein, der »Gerechtigkeit dort, wo sie noch nicht ist, noch nicht da, dort, wo sie nicht mehr ist, das heißt da, wo sie nicht mehr gegenwärtig ist«⁷. Das »Gespenstige« ist das, was »weder Substanz noch Essenz, noch Existenz, niemals als solches präsent ist.«⁸ Dies ist politisch gedacht, im Sinne einer »Verantwortlichkeit, jenseits jeder lebendigen Gegenwart, in dem was die lebendige Gegenwart zerteilt, vor den Gespenstern jener, die noch nicht geboren oder schon gestorben sind«⁹, verbindet sich aber mit einem auch für autobiografietheoretische Zusammenhänge bedeutsamen Argument. »Es hat nie einen scholar gegeben, der wirklich und als solcher mit Gespenstern zu tun gehabt hätte«, schreibt Derrida. Und:

Ein traditioneller scholar glaubt nicht an Gespenster – und auch nicht an das, was man den virtuellen Raum der Spektralität oder des Gespenstischen nennen könnte. Es hat nie einen scholar gegeben, der als solcher nicht an die scharfe Trennung von Realem und Nicht-Realem geglaubt hätte, von Faktischem und

5 Koeppen, *Ich bin gern in Venedig warum*, S. 37

6 Jacques Derrida, *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, aus dem Französischen von Susanne Lüdemann, 1996, S. 10

7 Ebd., S. 11

8 Ebd., S. 10

9 Ebd., S. 11

10 Ebd., S. 29

11 Vgl. dazu Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, 2005, S. 2 ff.

12 Vgl. auch Frank Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*, 2001, S. 141 ff.

13 Vgl. Serge Doubrovsky, »Textes en main«, in: *Autofictions & Cie*, publiés sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, 1993, S. 207–217; Ivan Farron, »Die Fallen der Vorstellungskraft. Autofiktion – ein Begriff und seine Zweideutigkeit(en)«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 31. 5. 2003

14 Vgl. Claudia Gronemann, »Autofiction« und das Ich in der Signifikantenkette. Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky«, *Poetica* 31 (1999), S. 237–262

15 Vgl. Paul de Man, »Autobiographie als Maskenspiel«, in: ders., *Die Ideologie des Ästhetischen*, Christoph Menke (Hg.), aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius, 1993, S. 131–146, S. 132 f.

16 Derrida, *Marx' Gespenster*, S. 24 f.

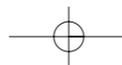
Nicht-Faktischem, Lebendem und Nicht-Lebendem, Sein und Nicht-Sein (to be or not to be im Sinne der konventionellen Lesart), an die Opposition zwischen dem, was präsent ist, und dem, was es nicht ist, zum Beispiel in der Form der Objektivität.¹⁰

Hier sind einmal mehr jene Fragen berührt, die auch die Autobiografiediskussion seit jeher umgetrieben haben und die sie immer noch und immer wieder heimsuchen: Was ist Wahrheit und was ist Dichtung?¹¹ Als Goethe seine Autobiografie *Dichtung und Wahrheit* nannte, befand er, dass die Einschaltung dichterischer Passagen legitim sei, um die »höhere Wahrheit«, »das eigentliche Grundwahre« eines Lebens symbolhaft zum Ausdruck bringen zu können. Dichtung wird instrumentalisiert im Dienste der Wahrheit gelebten Lebens; vorausgesetzt ist dabei freilich, dass Dichtung und Wahrheit (prinzipiell) unterschieden werden können. Goethe kannte den Begriff der Autofiktion noch nicht; vielleicht hätte er ihn dankbar aufgegriffen. Er spukt durch die neuere Autobiografiedebatte,¹² ohne dass er sich begrifflich und konzeptionell festlegen ließe. Für Serge Doubrovsky, den Erfinder des Begriffs, steht er für die Überschreitung der Grenze von Buch und Leben in der modernen Welt der omnipräsenten Medien. Alain Robbe-Grillet beschreibt als Autofiktion den gezielten Einsatz der romanhaften Fiktion, der unternommen wird, um der jeden Versuch der Selbstdarstellung gefährdenden narzisstischen Falle zu entgehen.¹³ Weiterhin ist die selbstreflexive Sprach- und Schriftlichkeit des autobiografischen Textes, dem der Sinn unter der Kette der gleitenden Signifikanten notwendig entgleitet, als Autofiktion gefasst worden.¹⁴

Indessen kann es heute nicht mehr darum gehen, die Unmöglichkeit der Autobiografie, sei es psychologisch, sei es zeichentheoretisch und repräsentationskritisch, zu konstatieren. Vielmehr möchte ich den Begriff der Autofiktion als autobiografietheoretischen Konzeptbegriff weiterentwickeln, der genau aus den diagnostizierten Defiziten des Autobiografischen seine Chance und seine spezifische Produktivität begründet. Von Goethe hole ich mir die Einsicht, dass die Dichtung, die Fiktion dazu dient, das Grundwahre eines Lebens herauszustellen – auch wenn wir heute nicht mehr so emphatisch vom Grundwahren sprechen. Doubrovsky liefert mir den Gedanken, dass – gegen die von Derrida beschworenen scholars – die Grenze von Leben und Text nicht mehr aufrechterhalten werden kann. Und Robbe-Grillet fügt dem noch das Argument von der reflexiven Funktion der bewusst eingesetzten Erfindung hinzu, das im Grunde genommen von Goethes Einsatz des Symbols nicht so weit entfernt ist, auch wenn sich die Begründungen unterscheiden.

Dichtung, Fiktion, Erfindung, Konstruktion sind in dem hier vorgetragenen Verständnis von Autofiktion also keine Notbehelfe mehr, sondern die spezifische Möglichkeit autobiografischer Reflexion und Selbstdarstellung. Das funktioniert freilich nur, wenn man den von Paul de Man formulierten Gedanken stark macht, nicht das Leben bringe die Autobiografie hervor, sondern die Autobiografie das Leben.¹⁵ Konkret bedeutet das, dass sich im Licht der autobiografischen Selbstverschriftlichung das Leben ändert. Gleichzeitig ist zu sehen, dass der autofiktionale Akt selbst schon Teil des zu beschreibenden Lebens ist. Schrift und Leben sind, so besehen, wechselseitig ineinander verschränkt und genau diese Verschränkung stellt eine permanente Überschreitung der Grenze zwischen Leben und Buch dar. Eben das ist es, was Derrida als gespenstisch wahrnimmt. Zum Gespenstischen, so beobachtet Derrida am Beispiel Hamlets und der geisterhaften Erscheinung seines ermordeten Vaters, gehört der »Visier-Effekt«, d. h. die Tatsache, dass die gespenstische Macht sehen kann, aber selbst nicht gesehen wird.¹⁶ Der Geist von Hamlets Vater tritt in Rüstung, aber mit offenem Visier auf. »Die Rüstung kann nichts anderes sein als der Körper eines realen Artefakts, eine Art technische Prothese, ein

137





Fremdkörper für den gespenstigen Leib¹⁷, den sie bekleidet, versteckt und schützt, auf diese Weise sogar seine Identität maskierend.«¹⁸ Und natürlich bleibt unentschieden, ob die Rüstung »Teil der gespenstischen Erscheinung ist oder nicht.« Gleichermaßen steht das autofiktionale Ich im gespenstischen Bann seines eigenen Blicks, den es spürt, weil es durch ihn konstituiert wird, den es aber selbst nicht sehen kann. Autofiktionale Texte sind autobiografisch und fiktional zugleich – je nach Blickpunkt und Lektüreabsicht, aber am besten ist es, man belässt die Unterscheidung im spukhaften Ungefähren, ohne danach zu fragen, ob das reale Artefakt Rüstung ist – oder Geist.

Was hier mühsam theoretisch entwickelt wurde, kommt in autofiktionalen Texten der Gegenwart längst zur Erscheinung.

3.

Sechzehn Jahre vor seinem Tod hat Max Frisch im Jahr 1975 mit *Montauk* einen kleinen, hochkondensierten autobiografischen Text vorgelegt, der ein Kabinettstück autofiktionalen Gespenstertums darstellt. Der Text ist von Todesbewusstsein durchzogen:

138

Es wird Zeit, nicht bloß an den Tod zu denken, sondern davon zu reden. Weder feierlich noch witzig. Nicht von Tod allgemein, sondern vom eigenen Tod. ... Ich träume viel vom Tod.¹⁹

Angesichts einer Todesnachricht notiert der Erzähler: »Es mehren sich die Toten als Freundeskreis«. Die Darstellung des gelebten Lebens, wie sie in *Montauk* vorgenommen wird, steht also immer schon im Zeichen des Todes. Von Marcel Reich-Ranicki als persönlichstes Buch Frischs bezeichnet²⁰, präsentiert sich *Montauk* doch im Untertitel als »Eine Erzählung« – Fiktion also, Autofiktion.

Der Protagonist, der den Namen Max Frisch trägt und Schriftsteller ist, verbringt während einer Lesereise in den USA mit einer jungen Amerikanerin namens Lynn ein Wochenende auf Montauk, der nördlichen Spitze von Long Island. Montauk wird zum Namen eines autobiografischen Experiments. Der Erzähler möchte die Gegenwart einfangen, d. h. nur dieses eine Wochenende beschreiben, sonst nichts:

Ich möchte diesen Tag beschreiben, nichts als diesen Tag, unser Wochenende und wie's dazu gekommen ist, wie es weiter verläuft. Ich möchte erzählen können, ohne irgendetwas dabei zu erfinden. Eine einfältige Erzähler-Position.

Doch ist die Einfältigkeit nicht zu haben, die lebendige Gegenwart mit Derrida immer schon geteilt, und so passiert es auch dem Helden Max, dass der abgegrenzte Zeitraum, der Gegenwart produzieren soll, und der genau bezeichnete Ort, an dem diese Gegenwart stattfinden soll, zum Anlass und zur Folie der Heim-suchung durch Maxens ganzes gelebtes Leben und seiner Mitspieler, seien sie lebendig oder tot, wird. Szene: Max und Lynn in zwei Liegestühlen am Strand, Blick aufs Meer – »Er möchte bloß Gegenwart«. Doch es stellt sich Vergangenheit ein: »Eines Abends in Berlin, als ich sie nicht überzeuge«. Wieso »er«; wieso »ich«? Wer ist »er« und wer ist »ich«? *Montauk* ist (bis auf wenige Ausnahmen, von denen gleich die Rede sein wird) so konstruiert, dass Max in der begehrten Gegenwart »er« ist und in der sich in die Gegenwart hineindrängenden Vergangenheit »ich«. Das ist zunächst erstaunlich, hätte man doch erwartet, dass die Gegenwart ein sich selbst gegenwärtiges Ich einschließt, dass also der gegenwärtige Montauk-Max »ich«

¹⁷ Bemerkenswerterweise verzeichnet das Grimm'sche Wörterbuch noch eine andere Bedeutung von »Gespenst«, nämlich »das Gerüst der Bauleute«; vgl. *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 5, Sp. 4140

¹⁸ Derrida, *Marx' Gespenster*, S. 24

¹⁹ Max Frisch, *Montauk. Eine Erzählung*, 1975, S. 202 f.

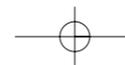
²⁰ Vgl. <http://www.derkanon.de/romane>

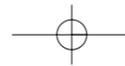


139



Celia





ist. Die Gegenwart auf Montauk ist tatsächlich ein Projekt, in dem sich der Erzähler an der Seite einer jungen Frau neu entwirft und in dem er frei sein will von den Altlasten seines bisher gelebten Lebens. Deshalb ist dieser Max Frisch auf Montauk eine Erfindung, »er«. In der ihn heimsuchenden Vergangenheit dagegen ist er »ich«, obwohl das, was sich da an ihn herandrängt, zum Teil wirklich schon sehr lange zurück liegt und weit entfernt von der Gegenwart in Montauk ist. Aber dieses Ich, das da so gespenstisch an ihn heranrückt – »MAX, YOU ARE A MONSTER« – und ihn in den Blick nimmt, obwohl er den Blick abwenden und »er« sein möchte, ist seins. Da hilft kein Deuteln, und das versucht »er« auch nicht. Wir haben es also mit einer gespenstischen Wiedergängerkonstellation zu tun: Max möchte an der Seite der schönen, jungen Lynn, die nächstens einunddreißig wird, ein »Er« sein, und, nein, »Lynn wird kein Name für eine Schuld«. Doch da spukt ihm beständig sein Ich im Kopf, immer wieder an der Seite einer anderen Begleiterin – und die beiden haben Schuld im Gepäck.

Doch zunächst: Stimmt es überhaupt, dass »er« Gegenwart ist und »ich« Vergangenheit – einmal abgesehen davon, dass die vermeintliche Gegenwart ständig geteilt wird von der drängenden Vergangenheit, während die Vergangenheit in Montauk Gegenwart wird? Immer wieder gibt es Ausnahmen, wechselt der Gebrauch des Personalpronomens innerhalb eines Abschnitts. Doch lassen sich die vermeintlichen Ausnahmen, die weder für die Inkonsistenz der Konstruktion noch für eine unspezifische, generelle Vermischung der Modi stehen, konzeptuell einfangen.

140

MAX, YOU ARE A FORTUNATE MAN

sagt Lynn, nachdem er, um nicht über Meilen hin zu schweigen, wieder einmal die Geschichte erzählt hat, wie ich das Gast-Apartment der Marlene Dietrich bekommen habe, 1963.²¹

21 Max Frisch, *Montauk. Eine Erzählung*, S. 165

Der Fall ist klar: Lynn und Max sind während des Montauk-Wochenendes im Auto unterwegs, deshalb ist Max »er«; die Geschichte aber, die »er« erzählt, ist Vergangenheit; der Erzähler wechselt in den »ich«-Modus. Aber:

Es ist immer noch Sonntag.

Die jüdische Braut aus Berlin (zur Hitler-Zeit) heißt nicht HANNA, sondern Käte, und sie gleichen sich überhaupt nicht, das Mädchen in meiner Lebensgeschichte und die Figur in einem Roman, den er geschrieben hat.²²

22 Ebd., S. 166

Wo von Max' Lebensgeschichte die Rede ist, steht logischerweise das Possessivpronomen in der ersten Person. Doch warum hat »er« den Roman geschrieben? Wohl, weil »immer noch Sonntag«, also Montauk-Wochenende ist, und Max sich in der Rolle des Schriftstellers an Lynns Seite wahrnimmt.

Und was ist mit der Schuld, von der oben die Rede war? Schuld, ihr Bekenntnis, Rechtfertigung bilden eine der traditionellen Wurzeln des Autobiografischen, wie nicht zuletzt die *Confessiones* des Augustinus (um 400 n. Chr.) oder Rousseaus *Confessions* (1782 und 1789 erschienen) deutlich machen. Derrida hat das Gespenst unter das Zeichen der Gerechtigkeit und der Verantwortlichkeit gestellt. Vor diesem Hintergrund ist es kein Zufall, dass die Montauk-Gegenwart an der Seite von Lynn, die als Medium von Max' Schuldlosigkeit konzipiert ist, die Vergangenheit mit den schuldbehafteten Frauenbeziehungen des Erzählers heraufbeschwört. In diesem Sinne erzeugt Lynn Déjà-vu-Effekte:

DEJA VU:

22. 9. 1962 am Mittelmeer: Wie Du Dein Haar getragen hast: hinaufgekämmt das ganze Haar, die Ohren frei, der Hals mädchenhaft und bloß, und wenn Du die Spange herausgenommen hast, so viel offenes Haar, schwarzes.

Er bleibt sitzen.

Unterwegs auf der Straße tagsüber im Gedränge oder in einem Lift, wo man Personen aus der Nähe sieht, kommt es vor, daß er es nicht lassen kann: Lynn zu vergleichen mit andern Personen weiblichen Geschlechts, ihr Haar zu vergleichen mit anderem Haar, seine plötzlich so vage Erinnerung an ihr Gesicht zu vergleichen mit andern Gesichtern.²³

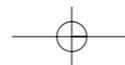
23 Ebd., S. 102

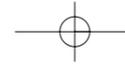
An anderer Stelle konstatiert er »die plötzliche Ähnlichkeit aller Frauen im Augenblick ihrer Lust«. Durch die ganze Erzählung gespenstern, mehr oder weniger kenntlich, Maxens frühere Frauenbeziehungen, angefangen mit, freilich erst gegen Ende des Buchs auftauchend, der jüdischen Jugendliebe Käte, der er den Wunsch nach einem Kind verweigert hat und im Hinblick auf die er sich die Frage stellt, ob er kein Kind will, weil sie Jüdin ist. Auch die Erinnerung an die erste Ehefrau sowie an die aus dieser Ehe stammenden drei Kinder ist schuldbehaftet. Erzählt wird die Begegnung mit einer Tochter, »der gleiche Jahrgang wie Lynn«, bei der man sich »wenig zu sagen hat«. Freilich wird die Reziprozität der Schuldzuweisung erkannt: »Ich leugne nicht meine Schuld; sie ist mit langen Briefen, die der erwachsenen Tochter meine damalige Scheidung erklären, nicht zu tilgen. Sie wird gebraucht, unsere Schuld, sie rechtfertigt viel im Leben anderer«. Von besonderer Nachdrücklichkeit ist auch die Erinnerung an die komplizierte Beziehung mit Ingeborg Bachmann, die hier in ihrer Problemhaltigkeit gar nicht weiter ausgebreitet werden soll. Über deren Ausgang heißt es nur lakonisch: »Das Ende haben wir nicht gut bestanden, beide nicht«. Auch die gegenwärtige Ehefrau, Marianne, die Max gerade mit Lynn betrügt, repräsentiert einen Schuldkomplex. Sie ist das »Du« des Texts, Adressatin von Schuldbekennnis und Rechtfertigung zugleich.²⁴ »... ich erfinde für jede Partnerin eine andere Not mit mir«, analysiert der Erzähler den generellen Schuldzusammenhang seiner Frauenbeziehungen. Nicht immer ist im Text sofort klar, von welcher Frau gerade die Rede ist; die Frauenfiguren erscheinen schemenhaft, oftmals nur in wenigen Zügen charakterisiert, während Lynn, die gewollt Gegenwärtige, die von Max' Schuld Freie, sehr genau porträtiert ist: ihre Figur, ihr Haar, ihr Gesicht, ihre Stimme. Allerdings setzt auch sie sich als Person aus vielen Beschreibungsmomenten mosaikartig zusammen. Ihre konkrete Erscheinung hat innerhalb der autofiktionalen Erzählkonstruktion eine strukturelle Bedeutung, die sich in der Aussage des Erzählers, es bleibe »das irre Bedürfnis nach Gegenwart durch eine Frau« ausspricht. Nur im Spiegel des weiblichen Gegenübers kann sich das männliche Ich als gegenwärtiges erfahren.

141

24 Vgl. Ruth Vogel, »Dies ist ein aufrechtiges Buch, Leser, und was verschweigt es und warum?« Max Frisch, *Montauk: Einblick in die Typoskripte*, in: *editio* 16 (2002), S. 117–134

Angesichts dieser Konstellation erklärt sich auch der wiederholte intertextuelle Verweis auf Philipp Roths Buchtitel *My Life as a Man*: »Mein Leben als Mann? Ich möchte wissen, was ich, schreibend unter Kunstzwang, erfahre über mein Leben als Mann«. Zugleich erscheint das Prinzip Gegenwart als auf konstitutive Weise in sich gespalten. Dass Lynn nicht einfach Lynn ist und erst recht nicht die biografische Alice Locke-Carey, wird in der zweimal gebrauchten Formulierung »die junge Fremde« deutlich, die nicht zufällig auch als geografische Referenz lesbar ist und dann Amerika, den jungen, von der in Europa angesammelten Frauen-Schuld unbelasteten Kontinent, meint, wo das Montauk'sche Gegenwartsszenario angesiedelt wird. Daher wird Lynn wiederholt als typische Amerikanerin ge-





zeichnet. Sieht man in ihr die beschworene Gegenwart, die, wie gezeigt, als Medium für die Wiederkehr der Vergangenheit fungiert, ist vielleicht sie in ihrer Flüchtigkeit – ihr Gefühlsleben und ihre Geschichte interessieren Max ja nicht – das eigentliche Gespenst, um nicht zu sagen: das trügerische Selbst-Gespinst, von *Montauk*.

4.

Gespinnste durchziehen – und ein Gespinst ist – auch W. G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* (1995), ein Buch, das man auf den ersten Blick nicht unbedingt der Sparte Autobiografie subsumieren würde. Autofiktion jedoch ist es sehr wohl, insofern die Schreibsituation als eine unzweideutig autobiografische markiert ist, das Buch aber sehr rasch abhebt in seine Raum-Zeit-Reise, die eine schier unübersehbare Fülle von Gelesenem, Gehörtem, Wahrgenommenen und Gedachtem verwebt.²⁵ Zu Beginn des Buchs wird von einer Fußreise durch die Grafschaft Suffolk berichtet, die der Erzähler im August 1992 unternommen hat, und davon, dass er ein Jahr später im Spital der Provinzhauptstadt Norwich liegt, wo ihm die Erinnerung an die »im Vorsommer durchwanderten Weiten ... zusammengeschrumpft«²⁶ ist auf den »Blick aus diesem sonderbarerweise mit einem schwarzen Netz verhängten Krankenhausfenster«. Der Blick und d. h. in diesem Fall: die Schreibposition ist von Anfang an verhängt durch das Gespinst des Netzes, das auch die Motivstruktur des Textes bestimmt, sei es in der im Text ebenfalls visuell präsenten Quincunx-Struktur des Thomas Browne oder aber, ganz am Ende des Buchs, den indischen Seidenraupengespinnten. Durch das verlockende Gespinst, Gegenstand und Struktur des Textes selbst, geraten die Katastrophen der Geschichte, Tod und Verfall in den Blick, z. T. in wahrhaft gespenstischer Weise, etwa wenn die Legende wiedergegeben wird, derzufolge der Major Le Strange »bei seinem Ableben olivgrün, sein gänsegraues Auge tiefdunkel und sein schlohweißes Haar rabenschwarz geworden sei«. Das wird berichtet, auch wenn sich der Erzähler gleichsam im selben Atemzug von dieser Schauerlegende distanziert: »Was ich von solchen Geschichten halten soll, das ist mir bis heute nicht klar.« Ich-Aussagen stehen neben abstrusen, höchstwahrscheinlich, von wem auch immer, erfundenen Geschichten. Viele der erzählten Geschichten beanspruchen Authentizität, überschreiten indes bereits durch ihr Erzähltwerden und die Einbindung in den Sebald'schen Text die Grenze zur Fiktion. Der Blick des Ich-Erzählers ist selbst schon ein gespenstischer, insofern ihm in seiner Todes- und Verfallsperspektive die Wirklichkeit unheimlich wird. Begegnungen der anderen Art säumen daher den Weg des englischen Wallfahrers, etwa in Gestalt »eines mehr als drei Meter großen ausgestopften Eisbären« in der Eingangshalle des Herrenhauses von Somerleyton, der wie »ein gramgebeugtes Gespenst«²⁷ aussieht. Gespenstisch-monströs erscheint ihm auch ein am Strand kopulierendes Paar:

Indem ich, langsam ausatmend, das in mir aufsteigende Schwindelgefühl überwand und einen Schritt zurück tat, war es mir, als hätte ich auf dem Uferstreifen etwas seltsam Fehlfarbenes sich bewegen sehen. Ich kauerte mich nieder und blickte, erfüllt von plötzlicher Panik, hinab über den Rand. Es war ein Menschenpaar, das dort drunten lag, auf dem Grund der Grube, dachte ich mir, ein Mann, ausgestreckt über dem Körper eines anderen Wesens, von dem nichts sichtbar war als die angewinkelten, nach außen gekehrten Beine. Und in der eine Ewigkeit währenden Schrecksekunde, in der dieses Bild mich durchfuhr, kam es mir vor, als sei ein Zucken durch die Füße des Mannes gefahren wie bei einem gerade Gehenden. Jetzt jedenfalls war er still, und still und reglos war auch die

²⁵ Zur Romanstruktur insgesamt vgl. Claudia Albes, »Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu W. G. Sebalds »englischer Wallfahrt« Die Ringe des Saturn«, in: *Jahrbuch der deutschen Schillogesellschaft* 46, 2002, S. 281–305

²⁶ W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, 1997, S. 12

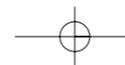
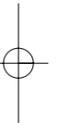
²⁷ Ebd., S. 49

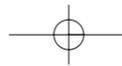


guten und vernünftigen Menschen Nase. Das Betragen eines bessern Herrn spricht diese eigentümliche



Voraussetzung deutlich aus, und hierauf verlassen wir uns. Wer nur gut, grad und ehrlich ist und weiter keinen an-





Frau. Ungestalt gleich einer großen, ans Land geworfenen Molluske lagen sie da, scheinbar ein Leib, ein von weit draußen hereingetriebenes, vielgliederiges, doppelköpfiges Seeungeheuer, letztes Exemplar einer monströsen Art, das mit flach den Nüstern entströmendem Atem seinem Ende entgegendämmert. Voller Bestürzung richtete ich mich wieder auf, so unsicher, als erhöbe ich mich zum erstenmal in meinem Leben von der Erde, und ging fort von der mir unheimlich gewordenen Stelle ... Ich wandte mich um, schaute zurück auf die leere Bahn über die ich gekommen war, und wußte nicht mehr, ob ich das blasse Seeungeheuer am Fuß der Klippe von Covehithe nun in Wirklichkeit oder bloß in meiner Einbildung gesehen hatte.²⁸

How real is it? Dieses Erlebnis, von dem sich die Frage stellt, ob es sich nicht um ein Hirngespinnst handelt, wird gleich darauf mit einer literarischen Spiegelszene in Verbindung gebracht, die das Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit thematisiert.

Die Erinnerung an die damals verspürte Unsicherheit bringt mich wieder auf die im vorigen schon erwähnte argentinische Schrift,²⁹ die in der Hauptsache befaßt ist mit unseren Versuchen zur Erfindung von Welten zweiten oder gar dritten Grades. Der Erzähler berichtet, wie er zusammen mit einem gewissen Bioy Casares in einem Landhaus der Calle Gaona in Ramos Mejía an einem Abend des Jahres 1935 beim Nachtessen war und wie sie sich im Anschluß an dieses Nachtessen verloren hatten in einem ausschweifenden Gespräch über die Ausarbeitung eines Romans, der gegen offenkundige Tatsachen verstoßen und sich in verschiedene Widersprüche verwickeln sollte in einer Weise, die es wenigen Lesern – sehr wenigen Lesern – ermöglichen sollte, die in dem Erzählten verborgene, einesteils grauenvolle, andernteils gänzlich bedeutungslose Wirklichkeit zu erahnen. Am Ende des Flurganges, der zu dem Zimmer führte, in dem wir damals saßen, so der Verfasser weiter, hing ein ovaler, halbblinder Spiegel, von dem eine Art Beunruhigung ausging. Wir fühlten uns von diesem stummen Zeugen belauert, und also entdeckten wir ..., daß Spiegel etwas Entsetzliches haben. Bioy Casares erinnerte demzufolge, einer der Häresiarchen von Uqbar habe erklärt, das Grauenregende an den Spiegeln, und im übrigen auch an dem Akt der Paarung, bestünde darin, daß sie die Zahl der Menschen vervielfachen.³⁰

Der Spiegel ist Referenz und Erscheinung zugleich. Er repräsentiert den von Derrida beschriebenen gespenstischen Visier-Effekt, der das Gesehenwerden durch eine selbst nicht sichtbare Macht figuriert. Das Spiegelbild des Blickenden rückt an die strukturelle Position des Visiers und scheint etwas zu verbergen, das sich nicht zu sehen gibt. Wenn es so ist, dass unsicher bleibt, ob die Rüstung »Teil der gespenstischen Erscheinung ist oder nicht³¹, wird im Blick des Spiegels – beunruhigend genug – der Blickende selbst zum potenziellen Gespenst. Der erotische Akt der Verdopplung und die Spukhaftigkeit des Spiegels erscheinen in der hier vorgenommenen Engführung als poetologische Figurationen des Verhältnisses von Wirklichkeit und Fiktion. Was ist wirklich und was bilde ich mir nur ein?, lautet die Frage dessen, der eine gespenstische Erscheinung hat, aber auch dessen, der versucht, sein Leben zu beschreiben und sich unversehens umstellt sieht von Vor-, Nach- und Doppelbildern. Dass es in den *Ringen des Saturn* tatsächlich, wenn nicht unbedingt nur um das Leben des Autors, so doch um Lebensbilder im Zeichen des Todes geht, reflektieren die vielen zwischen Leben und Tod spielenden Lebensgeschichten anderer, zitierter Personen oder Figuren, die der Erzähler auf seiner Wallfahrt einblendet und die zum unheimlichen Spiegelbild der eigenen Situation werden.

28 Ebd., S. 88 f.

29 Gemeint ist Jorge Luis Borges' *Libro de los seres imaginarios* (1967); vgl. Sebald, *Ringe des Saturn*, S. 34

30 Ebd., S. 89 f.

31 Derrida, *Marx' Gespenster*, S. 24

32 Vgl. Matthias Christen, *to the end of the line. Zu Formgeschichte und Semantik der Lebensreise*, 1999

33 Zum »Spiel mit Ähnlichkeiten« in Sebalds Werk vgl. (in kritischer Perspektive) auch Sigurd Martin, »Lehren vom Ähnlichen. Mimesis und Entstellung als Werkzeuge der Erinnerung im Werk W. G. Sebalds«, in: Sigurd Martin und Ingo Wintermann (Hg.), *Verschiebepunkte der Erinnerung. Zum Werk W. G. Sebalds*, 2007, S. 81–103, hier: S. 82

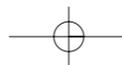
34 Bei einer Lesung von Özdamar im Deutschen Literaturarchiv Marbach am 16. Juni 2007 formulierte Jan Bürger treffend in seiner Einführung, Özdamar erzähle autobiografisch, »hebe aber poetisch ab«.

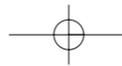
35 Vgl. Hendrik Blumentrath, Julia Bodenburg, Roger Hillman, Martina Wagner-Egelhaaf, *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*, 2007, S. 67 f.

Leben wird vom Tod her geschrieben. Nicht zuletzt deshalb präsentiert sich die Erzählung als »Wallfahrt«, steht die Pilgerreise doch seit alters Modell für die Lebensreise, das Leben also.³² Wo freilich das Leben des christlichen Pilgers seine Erlösung im Tod, also bei Gott findet, fehlt dem modernen Lebensreisenden eben diese Heilsgewissheit, sodass der Tod nur als Zerstörung, Hinwegnahme des Lebens erscheint. Aus der christlichen Heilsgewissheit wird Todesgewissheit, und diese begleitet den Pilger bereits auf der Lebensfahrt. In dem Maße, in dem der erotische Akt Leben verdoppelt, verdoppelt er also auch den Tod. Und die verdoppelnde Kraft des Spiegels ist deshalb unheimlich und gespenstisch, weil sie den Blick des Subjekts spaltet und ihn gleichsam von außen, aus dem Anderswo und Anderswann, auf es selbst richtet. Gleichermaßen verunsichernd wirkt die fiktionale Ent-Setzung des eigenen Lebens, »die in dem Erzählten« die »verborgene, einesteils grauenvolle, andernteils gänzlich bedeutungslose Wirklichkeit ... erahnen« lässt. »Dieses unendlich langweilige Buch kommt ihm vor wie der Spiegel des eigenen Lebens«, heißt es von Apollo Korzeniowski, dem Übersetzer von Victor Hugos *Les travailleurs de la mer*. Auch die *Ringe des Saturn* mag einem als Leser langweilig scheinen, es sei denn, man sieht in den zahllosen Spiegelungen³³ nicht nur das Leben und die geistige Physiognomie des Erzählers sowie der zitierten Gestalten, sondern darüber hinaus gespenstische Reflexe des eigenen Lebens.

5.

Ein autofiktionales Projekt eigener Art stellt die im Jahr 2007 unter dem Titel *Sonne auf halbem Weg* erschienene Roman-Trilogie von Emine Sevgi Özdamar dar. Sie umfasst die Bände *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (1992), *Die Brücke vom goldenen Horn* (1998) und *Seltene Sterne starren zur Erde. Wedding – Pankow 1976/77* (2003). Erzählt wird die Geschichte eines türkischen Mädchens, das als Gastarbeiterin nach Deutschland kommt, wieder in die Türkei zurückgeht, dort die Schauspielschule besucht und in Ost-Berlin bei Benno Besson Brechts Theater studiert. Die Lebensstationen der Heldin sind auch die der Autorin, wenngleich sie vielfach frei und sehr poetisch ausgestaltet sind.³⁴ Wenn Özdamar öffentlich die Fiktionalität ihrer Texte betont, im inoffiziellen Rahmen im Hinblick auf einzelne Episoden oder Ereignisse autobiografisch erzählt, heißt das nicht, dass es sich bei ihren Büchern eben doch oder verkappt um Autobiografien handelt. Vielmehr entsteht ein Drittes, für das der Begriff Autofiktion in besonderer Weise passend zu sein scheint. Das autofiktionale Dritte steht aber nicht neben oder zwischen den tradierten literaturwissenschaftlichen Kategorien Autobiografie und Fiktion, sondern ist beides, ohne dass die Unterscheidung relevant wäre. D. h. das Leben der Autorin ist die Vorlage für eine literarische Exploration seiner Gestaltungsmöglichkeiten, wie umgekehrt und gleichzeitig das Medium des Literarischen das beschriebene Leben erst zur Erscheinung bringt. Die ausgeprägte Referenzialität, die insbesondere *Seltene Sterne* kennzeichnet, indem das Buch im Untertitel genaue Orts- und Zeitangaben macht, historische Figuren wie z. B. Klaus, Gabi und Gregor Gysi auftreten lässt sowie das Tagebuch der Autorin als Dokument einbaut, steht daher neben einer ebenso ausgeprägten Literarizität, die sich über zahlreiche Literaturzitate als solche zu erkennen gibt. So ist der poetische Titel des Buchs einem Gedicht von Else Lasker-Schüler entlehnt. Aber auch der stark märchenhaft geprägte erste Roman der Autorin, *Das Leben ist eine Karawanserei*, der seine poetische Märchenhaftigkeit der gewählten (und natürlich literarisch konstruierten) Erzählperspektive eines Kindes bzw. jungen Mädchens verdankt, ist in hohem Maße realitätshaltig, beispielsweise wenn eindrücklich die Rolle und der Einfluss der amerikanischen Filmkultur für





die Istanbuler Schickleria der Nachkriegszeit dargestellt werden.³⁵ Den filmischen Schattenbildern treten im Kopf der Hauptfigur andere Schattenbilder zur Seite, nämlich die unzähligen Toten, die das Mädchen zitiert und denen es eine gespenstische Verantwortlichkeit entgegenbringt.

Ich betete in dieser letzten Nacht für alle Toten, die ich bis jetzt hatte. Für Karagöz und Hacivat, für die gestorbenen zwei Schwestern der Frau, für den toten Mann der Frau mit Kind, für die tote Mutter, Vater und Schwestern des Mannes an der Moscheewand, für den toten Mann von der Frau am Park, für die tote Tochter der Frau auf der Brücke, für die tote Mutter und den Vater der Frau am heiligen Brunnen, für die toten Mütter und Väter von den Männern im Läusebazar, für tote Mütter und Väter der wartenden Männer in der engen Gasse, für die toten Mütter und Väter der buckligen Hure, von Fatma und der anderen Huren, von Onkel Recep, der mich bis zum Hakenbrunnen gebracht hatte, für die tote Mutter und den Vater der verrückten Saniye, für die tote armenische Frau, die in Istanbul im Hauseingang gestorben war, für die tote Mutter meiner Mutter, für den toten Atatürk, für die tote Isadora Duncan, für das tote Liebespaar von der heiligen Bergspitze, das sich runtergeworfen hat, für die tote Mutter und den Vater des gefalteten Savki Dayi, für die tote Mutter und den Vater des Friedhofsnarren Musa ... Für alle Toten, die ich mit meiner Großmutter am Istanbuler Friedhof gesehen hatte, für die toten Väter und Mütter der Soldaten, die ich im Zug gesehen hatte, für die toten acht Kinder meiner Großmutter, für die toten Mütter und Väter der Steinbrucharbeiter, für die toten Männer an der heiligen Moschee, für die tote Mutter und den Vater des Manns mit Brille im Hirthurt-Bazar, für die tote Großmutter und den Großvater des Manns mit Brille im Hirthurt-Bazar, für die tote Mutter und den Vater der verrückten Ayten, für die tote Mutter und den Vater der Baumwolltante. AMEN.³⁶

Was hier geschieht, ist sprachliche Totenbeschwörung, Erzeugung einer Gegenwart des und der Nichtgegenwärtigen. Dabei figuriert die monoton reihende Aufzählung einerseits Referenz und Dokumentcharakter, erhält andererseits aber in ihrer konsequenten Logik und betonten Wiederholungsstruktur eine selbstreferenzielle Poetizität.

Die Poetizität des Dokumentarischen kommt in exemplarischer Weise in dem Tagebuch zum Ausdruck, das den zweiten Teil von *Seltsame Sterne* bildet. Das Tagebuch signalisiert zwar durch die Datierung autobiografische Authentizität, gleichzeitig unterscheiden sich die Tagebuch-Texte stilistisch nicht vom Darstellungsstil des narrativen ersten Teils. Die Tagebuchaufzeichnungen präsentieren sich als Arbeitsjournal und protokollieren die Theaterarbeit der Erzählerin an der Ost-Berliner Volksbühne. Anfang 1977 ist sie Benno Bessons erste Assistentin bei der Inszenierung von Shakespeares *Hamlet*. Dabei hat es ihr der Geist von Hamlets Vater in besonderer Weise angetan. Özdamar zitiert eine Notiz des Theaterphilosophen Ekkehard Schwarz:

Shakespeare macht aus einem historischen Stoff ein zeitgenössisches Stück. Shakespeare beginnt das Stück mit dem Erscheinen eines Geistes. Warum? In den Shakespeare-Quellen ist der Mord an Hamlets Vater ein öffentlicher Vorgang. Im Stück wird der Mord verheimlicht, dadurch wird der Mörder lädiert. Die Begegnung Hamlets mit dem Vater-Geist stellt im voraus dar, was mit Hamlet geschehen wird.³⁷

Der Geist des Vaters, Produkt von Hamlets an der Welt leidendem Geist und damit seiner Fantasie, tritt an Hamlet mit einem Wirklichkeitsanspruch heran, dem

38 Ebd.

39 Ebd., S. 185

36 Emine Sevgi Özdamar, *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*, 1992, S. 159

37 Emine Sevgi Özdamar, *Seltsame Sterne starren zur Erde. Wedding – Pankow 1976/77*, 2003, S. 184

dieser, wie man weiß, nicht zu entsprechen vermag. Mehrfach zitiert Özdamar diese unheimliche Situation. Da ist zum einen die Stimme Bertolt Brechts aus dem *Kleinen Organon für das Theater*. »Nun ist aber der junge Hamlet vom Geist seines kriegerischen Vaters aufgerufen worden, die an ihm verübte Untat zu rächen...«³⁸ und die von Heinrich Heine aus *Shakespeares Mädchen und Frauen*:

Ihr kennt ihn alle von früher Jugend, und ihr habt oft genug geweint über die alte Tragödie von Hamlet dem Dänen, welcher die arme Ophelia liebte, und welcher verrückt wurde, weil ihm der Geist des Vaters erschien, und weil die Welt aus den Angeln gerissen war und er sich zu schwach fühlte, um sie wieder einzufügen, und weil er im deutschen Wittenberg vor lauter Denken das Handeln verlernt hatte, und weil ihm die Wahl stand, entweder wahnsinnig zu werden oder eine rasche Tat zu begehen, und weil er als Mensch überhaupt große Anlagen zur Tollheit in sich trug.³⁹

Özdamars autofiktionales Ich gibt sich mit dieser Version der Geschichte, die den Widerstreit von Fiktion und Leben inszeniert, nicht zufrieden und schreibt sie um. Im Eintrag vom 21. Januar 1977 heißt es:

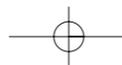
Der Theaterverband der DDR hat meine Probenzeichnungen zum »Bürgergeneral« gekauft. Mit dem Geld werde ich mir eine Schreibmaschine kaufen und ein Theaterstück schreiben. Vielleicht nach »Hamlet«. »Hamlet« ist eine türkische Dorfgeschichte. Hamlet ist ein türkischer Bauer, sein Vater war Großgrundbesitzer und ist von seinem eigenen Bruder vergiftet worden, damit dieser den Grund und Boden seines Bruders bekommt. Dazu heiratet er die Frau seines Bruders, Hamlets Mutter. Solche Ereignisse gab es immer wieder in der Türkei. Wenn ein Mann stirbt, heiratet der Bruder dessen Frau. Mein Stück heißt »Hamlet-Ahmet«. Sein toter Vater erscheint den Hirten als Geist, die Hirten holen den Dorflehrer. Der Lehrer behauptet, daß der Geist sich den Hirten zeigt, weil es im Dorf keine Traktoren gibt. In den Nachbardörfern besitzen die Bauern Traktoren aus Deutschland, die sie von dort mitgebracht haben. Als Ahmet mit dem Geist seines Vaters spricht und erfährt, daß sein Onkel ihn ermordet hat, muß er Blutrache schwören. Als er anfängt, verwirrte Reden zu halten, schickt ihn sein Onkel als Arbeiter nach Deutschland. Von dort bringt er einen Traktor mit, und am Ende ist er Besitzer einer Apfelplantage und läßt seinen Onkel, seine Mutter und seine Frau Ophelia dort arbeiten. Der Geist seines Vaters steht als Vogelscheuche auf dem Acker.⁴⁰

Die Hamlet-Geschichte wird in die Türkei der Gegenwart und ins Gastarbeitermilieu verlegt, d. h. auf den persönlichen Erfahrungsraum der Erzählerin bezogen. Hamlets Geschichte wird zu einer Gastarbeitergeschichte mit Happy End, bei der alle zu ihrem Recht kommen. Der vom Geist in die Pflicht genommene, verwirrte Hamlet wird am Ende zum praktischen Wohl seiner Familie tätig – und auch der Geist selbst, der dies letztlich durch sein Erscheinen möglich gemacht hat, wird in den Familienbetrieb integriert, wo er noch als Vogelscheuche nützliche Dienste leistet. Dies ist als Plädoyer lesbar, Kunstanspruch und Lebenspraxis zu versöhnen – selbst wenn dabei mit einem Augenzwinkern die sogenannte Wahrheit auf der Strecke bleibt ...

Dass sich das autofiktionale Ich selbst in die Hamlet-Imago einschreibt, wird »zwei Tage nach der Hamlet-Premiere« deutlich, wenn es heißt: »Die Arbeit ist vorbei. Jetzt habe ich Angst. Wenn ich nicht arbeite, tauchen die Geister auf. Traurigkeit, Einsamkeit, langweilige Männer.«

146

147





148



6.

Das Gespenst ist eine Figur der Autofiktion in dem Sinne, in dem es das »Überspielen der Grenzen zwischen homodiegetischer Fiktionserzählung und faktuellem autobiographischem Schreiben bzw. die Oszillation zwischen beiden Polen in einem Text«⁴¹ ins Werk setzt. So lässt der Wechsel der Perspektiven zwischen einer im gewollt Faktischen fiktiv werdenden Gegenwart und der Vergangenheit, die sich in die Gegenwart faktisch-fiktiv einschleicht, zwischen dritter und erster Person in Max Frischs Erzählung *Montauk* einen autofiktionalen Raum – Montauk – gespenstischer Nichtgegenwärtigkeit entstehen, der im Zeichen des Todes die Geister der Vergangenheit nicht ruhen lässt. In unzähligen Geschichten, von denen zweifelhaft ist, ob es sich um Wirklichkeit oder Fiktion handelt, und die dadurch, dass sie erzählt werden, beides (nicht) sind, bringt der melancholische Spiegelblick des autobiografischen Erzählers in W. G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* die Todverfallenheit des menschlichen Lebens zur gespenstischen Erscheinung. In dem Maße schließlich, in dem Özdamars Texte poetisch abheben, heben sie die kategoriale Unterscheidung von Autobiografie und Fiktion aus den Angeln. Nicht zufällig ist es in *Seltsame Sterne* das wiederholte Erscheinen eines Gespensts, des Geists von Hamlets Vater, das in der autofiktionalen Anverwandlung die Realitätsmächtigkeit der literarischen Figur vor Augen führt. □

41 Zipfel, *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 143

149

