

DER TAGESSPIEGEL



16.12.2011 16:24 Uhr

Autobiografisches Schreiben

Die anderen Egos und ich

von Gregor Dotzauer

Eugen Ruge, Charlotte Roche, Navid Kermani oder Barbara Honigmann: Nie war die deutsche Literatur autobiografischer als in diesem Herbst. Was ist da nur los?



Wo, bitte, gibt's hier was zu schreiben? Erzähler suchen sich selbst. Foto: olly - Fotolia.com - FOTO: OLLY FOTOLIA

Die wenigsten sagen einfach Ich. Sie erfinden sich, wie Eugen Ruge in seinem fünf Jahrzehnte DDR-Geschichte umfassenden Familienepos „In Zeiten des abnehmenden Lichts“, ein Alter Ego in der dritten Person. Sie hängen, wie Oskar Roehler in „Herkunft“, sich und den Eltern, dem Schriftstellerpaar Gisela Elsner und Klaus Roehler, kurzerhand die Namen von Romanfiguren um. Oder sie betteln, wie Angelika Klüssendorf im Fall ihres Romans „Das Mädchen“ über eine brutale Kindheit und Jugend im realen Sozialismus,

irritierenderweise darum, nicht mit der Protagonistin verwechselt zu werden. Zugleich lassen sie, selbst wo sie die Freiheit reklamieren, vom Tatsächlichen abzuweichen, keinen Zweifel daran, dass ihre Stoffe autobiografisch sind.

Wenn sie aber Ich sagen, dann meinen sie sich voll und ganz. Sie spielen damit, durch die Fiktion hindurch erkannt zu werden, wie der geschundene Klosterschüler und angehende Dichter Albert Ostermaier in „Schwarze Sonne schein“. Sie vertrauen darauf, wie Barbara Honigmann in „Bilder von A.“, dass der Leser auch die letzte Brücke zur Wirklichkeit schlägt, indem er das Initial zugunsten des Theaterregisseurs Adolf Dresen auflöst, mit dem sie in Ost-Berlin eine Liebe verband. Oder sie glauben, wie Maja Haderlap in „Engel des Vergessens“, dass sich die slowenische Kindheit in konsequentem Präsens herbeizaubern lässt, als wäre sie nie verschwunden.

In diesem Herbst gehört die deutschsprachige Literatur dem Autobiografischen. Die Einwände gegen diese Diagnose liegen auf der Hand: War das eigene Leben nicht immer der verlässlichste Stofflieferant? Ruft man nicht etwas zum Phänomen aus, das sich einer

zufälligen Ballung von Titeln verdankt? Und wirft man so nicht sämtliche Formen zwischen frei, aber selten freihändig imaginiertem Roman, auf Wiedererkennbarkeit angelegtem Schlüsselroman, Memoir, um historische Genauigkeit bemühten Privatrehenschaftsbericht und alles verschlingender Autofiktion in einen Topf?

Bei aller Vorsicht lässt sich nicht leugnen, dass es zumindest in der Literatur nicht die natürlichste Sache der Welt sein muss, zu erforschen, wie man wurde, was man ist. Auf die Familie bezogen, hat Iris Radisch jüngst in der „Zeit“ festgestellt, dass der „Abschied von den Eltern“, wie ihn Peter Weiss ausrief, einem Aufbruch zu den Vätern und Müttern gewichen ist: „Das einsame Ich, vor wenigen Jahrzehnten noch der melancholische Alleinernährer des deutschen Gegenwartromans, ist seiner überlegenen Einsamkeit müde geworden und sucht nach seinem verlorenen Schatten: seiner Herkunft.“ Das zeigen auch Julia Francks Ost-Berliner Großmutterroman „Rücken an Rücken“ oder Josef Bierbichlers bayrische Familienchronik „Mittelreich“.

Auf das autobiografische Schreiben bezogen, reicht es indes nicht aus, die Konjunktur des Familienromans als reine Reaktion von Autisten zu deuten, die sich wieder nach sozialer Öffnung sehnen. Denn dieses Ich war auch deshalb so einsam, weil es sich in der Selbstbefragung fremder und fremder wurde. Die Sicherheit, mit der viele Erzähler zu Beginn des 21. Jahrhunderts über das Material ihres Lebens verfügen zu können meinen, führt, wo sie nicht von erschreckender intellektueller Schlichtheit zeugt, allenfalls zu einem liebevollen Konservatismus.

Selbst ein so wunderbarer Roman wie Michael Buselmeiers „Wunsiedel“, der die sechziger Jahre aufleben lässt, wirkt dadurch altmodisch, dass der autobiografische Held winzige Details mit einer unreflektierten Präzision erinnert, die der Autor imaginiert haben muss. Und Peter Kurzecks suggestive Wiederholungsmusik, die auch in „Vorabend“ das oberhessische Dorfleben nach dem Krieg heraufbeschwört, hat zwar ungeheuren Charme. Doch ihre methodische Naivität ist meilenweit entfernt von Paul Nizons reflektierten Autofiktionen – und Lichtjahre von der archäologischen Intelligenz, mit der sich Michel Leiris in dem Großprojekt „Die Spielregel“ auf den Grund ging.

Die aktuellen Pole markieren Navid Kermani mit „Dein Name“ und Charlotte Roche mit „Schoßgebete“. Er mit dem im Text erklärten Programm, sein Leben (und die iranische Familiengeschichte) bis ins unwichtigste Detail zu verwursten und sich dabei metafictional auf die Finger zu sehen – sie mit dem öffentlichen Eingeständnis, das Trauma, bei einem Verkehrsunfall drei ihrer Brüder verloren zu haben, als erzählerischen Antrieb zu nutzen. Er mit der übergroßen Ambition, etwas Dichterisches zu schaffen – sie mit einer hingeklapperten, alles erkennbar literarische unterspielenden Sprache. Gemeinsam ist ihnen jedoch, nicht preiszugeben, wo der Bruch zwischen Erlebtem und Erfundenem verläuft. Hat sich Kermani, der ansonsten getreulich von aktenkundigen Vorfällen wie der versuchten Aberkennung des Hessischen Staatspreises berichtet, tatsächlich mit seiner Frau überworfen? Und geht Roche wie ihr Alter Ego Elizabeth wirklich mit ihrem Mann für einen flotten Dreier ins Bordell? Sie halten sich an genau jener Grenze auf, die die Reality-Formen des Fernsehens verwischen – nur unter anderen

Vorzeichen. Kermani und Roche wollen, gleich welchen Rang sie erreichen, Kunst herstellen – das Reality-TV will Authentizität.

Philippe Lejeune hat in seiner berühmten Studie „Der autobiografische Pakt“ den Vertragsschluss zwischen Leser und Text über die Identität von Autor, Erzähler und Figur als Kriterium autobiografischen Schreibens definiert. Das reicht wohl nicht mehr aus. Denn der Reiz von Kermani, Roche oder Maxim Biller, der in „Esra“ als Rächer einer verlorenen Liebe operiert, liegt gerade darin, dass sie nicht eins zu eins gelesen werden wollen. Sie spielen mit der Grenzüberschreitung, ohne dass der Text selbst diese Grenze definieren würde. Die Logik ihrer Konstruktion entsteht nicht durch die psychologische Stimmigkeit der im Text entworfenen Figuren allein. Sie basiert darauf, dass der Leser über ein Nebenwissen verfügt, das ihm zusätzliche Kriterien zur Verfügung stellt. Keines dieser Bücher erklärt sich ganz aus sich selbst heraus. Man weiß im besten Fall, dass der Erzähler gelegentlich schwindelt, aber nicht wo.

Bis vor kurzem standen Informationen über Ähnlichkeiten mit lebenden oder toten Personen im Buch selbst. Der heutige Begleittext ist medial und setzt die Inszenierung an einer Stelle fort, die das Verhältnis von Faktenrealismus und Wahrhaftigkeit nur anders, nicht notwendig klarer formuliert. Ruges Roman funktioniert zwar selbstständig, aber zu wissen, dass sich in Kurt der Vater des Autors, der Historiker Wolfgang Ruge, spiegelt, verleiht ihm gleich ein größeres Gewicht. Roches Roman dagegen wird, ohne sich damit abzuschaffen, vom medialen Paratext sogar überlagert.

Dieses Reflektieren des Texts außerhalb seiner selbst mag mit ein Grund für den auffälligen Hang zu konventionellen Formen sein: Die Unsichtbarkeit des Bruchs zwischen Erlebtem und Erfundenem im Text erspart den betreffenden Autoren das Nachdenken über Zugänglichkeit und Unzugänglichkeit des eigenen Lebensstoffs, das Autofiktionsgenies wie J. M. Coetzee oder Alain Robbe-Grillet sehr wohl leisten. Die Konventionalität wiederum stellt eine Nähe zu einem therapeutischen Erzählen her, das im Autobiografischen, wie Gudula Ritz-Schulte und Alfons Hucklebrink in ihrem Buch „Autor des eigenen Lebens werden“ (Kohlhammer), eine reine „Anleitung zur Selbstentwicklung“ sieht.

Sich im Licht der eigenen Entwicklung als autonom handelnd zu begreifen, ist eine Herausforderung an jedes Leben. Literatur jenseits der Lebenshilfe hat aber auch die Aufgabe, den inneren und äußeren Mächten nachzugehen, die verhindern, dass man sich in vollkommener Transparenz ergreift. Manfred Schneider hat in seiner Studie „Die erkaltete Herzensschrift“ als verbindendes Moment autobiografischer Schlüsseltexte von Benjamin, Proust und Sartre eine „Leidenschaft des Inauthentischen“ ausgemacht, die sich von der trügerischen Wahrheit des unvermittelten Blicks ins Innere löst und die Künstlichkeit des Sicherschaffens im Text anerkennt. Dahin muss man erst einmal wieder kommen. Denn sich inauthentisch zu fühlen, wenn man es denn tut, ist nicht schwer. Es ist nur allzu leicht, sich darüber wahnsinnig authentisch zu äußern.