

**VERONIKA LEINER**

## Fakten und Fiktionen bei der „Herstellung“ von Lebensgeschichten.

Erstpublikation in: Norbert Gstrein. Hrsg. von Kurt Bartsch und Gerhard Fuchs. Graz, Wien: Droschl 2006 (=Dossier. 26.) S. 108-133.

Online:

Veronika Leiner: Fakten und Fiktion bei der „Herstellung“ von Lebensgeschichten.

Online in: Dossier - NEU GELESEN

URL: <http://www.literaturhaus-graz.at/108-veronika-leiner-fakten-und-fiktionen-bei-der-herstellung-von-lebensgeschichten/> (24.8.2015)

In der [Reihe DOSSIER](#) sind bis zu ihrer Einstellung im Jahr 2011 insgesamt [36 Materialienbände](#) zu österreichischen AutorInnen erschienen. Das Redaktionsteam der Gesamtreihe bestand aus Kurt Bartsch, Gerhard Fuchs, Günter Höfler und Gerhard Melzer.

Im Rahmen der Literaturhaus-Plattform [Dossier online](#) werden einzelne Publikationen aus der Reihe DOSSIER seit dem Herbst 2015 als [Dossier - NEU GELESEN](#) im Netz frei zugänglich gemacht.

Impressum:

Franz-Nabl-Institut für Literaturforschung

Elisabethstraße 30/I

8010 Graz

<http://franz-nabl-institut.uni-graz.at/>

## Fakten und Fiktionen bei der „Herstellung“ von Lebensgeschichten

Ich habe darüber nachgedacht, ob Erkenntnis (cognition) und Imagination einander nicht nur widersprechen, sondern einander ausschließen. Oder ob Erkenntnis ohne Imagination unmöglich ist. Das hoffe ich zu ergründen, obgleich ich vielleicht gar nicht weiß, was Erkenntnis ist. Ist es der Akt des Erkennens oder sein Resultat?<sup>1</sup>

Gegen Ende der 1990er Jahre erschienen mehrere deutschsprachige Romane, die sich kritisch an der als standardisiert empfundenen Auseinandersetzung mit Geschichte – insbesondere an der des Nationalsozialismus und seiner Opfer – in den vorangegangenen Jahrzehnten abarbeiten. Marlene Streeruwitz' Roman *Nachwelt*<sup>2</sup>, Anna Mitgutschs *Haus der Kindheit*<sup>3</sup> oder Lilian Faschingers *Wiener Passion*<sup>4</sup> versuchen jeweils, sich aus einer neuen Perspektive mit Holocaust, Vertreibung und der kollektiven wie persönlichen Erinnerung daran auseinanderzusetzen: Diese Romane verbindet das vorsichtige Herantasten an Opfer und Täter und ihre Erinnerungen bzw. Erzählungen, sie vermeiden eindeutige Urteile oder Beurteilungen, sondern versuchen insbesondere die Opfer als vielschichtige Persönlichkeiten darzustellen. Auch Norbert Gstreins Roman *Die englischen Jahre* läßt sich hier einreihen: Er ist der Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung von (jüdischen) ExilantInnen durch nachgeborene ÖsterreicherInnen (und Deutsche) gewidmet. Ausgangs- und Kritikpunkt dieser Romane und insbesondere von Gstrein ist die bei literarischen Bearbeitungen häufig anzutreffende Tendenz, vereinfachend klar zwischen Gut und Böse zu unterscheiden und damit der Komplexität des Themas nicht gerecht zu werden: Norbert Gstrein wirft in diesem Zusammenhang Schriftstellern und Essayisten unreflektierten „Philosemitismus“ vor, eine pauschale Stilisierung der im Nationalsozialismus Vertriebenen zu den „guten“ Anderen. Die Gefahr von immer wieder pflichtschuldigst absolviertem Erschrecken angesichts der Greuel der Massenvernichtung und von mit allzu viel Pathos versehenem Mitgefühl mit Überlebenden und Vertriebenen besteht für Gstrein vor allem

darin, „daß durch den häufigen Gebrauch die Fakten solange abgeschliffen werden, bis nichts mehr von ihnen übrig ist“<sup>5</sup>.

Komplexitätsreduktion der Sujets und Plots sorgt für politische und didaktische Korrektheit. Wo die Literatur statt Entlastung den Weg einer historischen und emotionalen Dekonstruktion, eines offenen Resonanzraums wählt, kommen die Fragen so schnell an kein Ende.<sup>6</sup>

Norbert Gstrein geht es in seinem Erzählen um genau dieses Offenlassen von Fragen, um unbedingte Reflexion von Wahrnehmung und deren Verwandlung in Fiktion, er hat „kein Vertrauen in ein unreflektiertes Erzählen, kein Vertrauen in ein Erzählen, das nicht seine eigenen Bedingungen befragt“<sup>7</sup>. Komplexitätsreduktion ist seine Sache nicht, weder in der Auseinandersetzung mit Nationalsozialismus und Exil, noch in der Darstellung der Kriege in Ex-Jugoslawien und ihrer Wahrnehmung im nahen Rest von Europa, die von Unverständnis, Entsetzen und distanzierendem Mitleid weichzeichnend umnebelt ist. Mithin geht es Gstrein in seinen explizit konstruierten Romanen um genau diese De-Konstruktion eingefahrener gesellschaftlich, medial, literarisch vermittelter Wahrnehmungsmuster im Erzählen und durch das Erzählen. Dem eigenen – als fiktiv markierten – Erzählen in seinen Romanen begegnet er folgerichtig mit derselben grundlegenden Skepsis. Er verhandelt explizit, wie undeutlich vielfach die Abgrenzung zwischen Realität und Fiktionalisierung dieser Realität sowohl in der Literatur als auch im Alltag ausfällt.

Umso mehr trifft Gstrein auch die oft mangelhafte Unterscheidungsfähigkeit zwischen Fiktion und Realität selbst bei denen, die es besser wissen müßten: die zweifelhaften Angriffe seitens Literaturkritik und -wissenschaft angesichts seines Umgangs mit der Thematik „jüdisches Exil“ in *Die englischen Jahre*<sup>8</sup> einerseits; und andererseits die – durchaus heftig ausgefallene – Polemik um Gstreins angebliche „Leichenschänderei“ an dem 1999 im Kosovo erschossenen Journalisten Gabriel Grüner in *Das Handwerk des Tötens*, dem der Satz vorangestellt ist: *zur Erinnerung an Gabriel Grüner (1963-1999), über dessen Leben und dessen Tod ich zu wenig weiß, als daß ich davon erzählen könnte*<sup>9</sup>. Eine „vorsichtig distanzierende Respektsbezeugung“, wie Gstrein in seinem Essay *Wem gehört eine Geschichte?* betont, in der „ich nur meine grundsätzliche Skepsis zum Ausdruck brachte, die mein Schreiben vorantreibt

und gleichzeitig behindert, [...] ich mich zu der Aussage verstieg, daß dahinter in kürzester Form meine Poetik stecke, [...] den Satz von Uwe Johnson zitier[end], ‚Wo die Realität nur ungenau bekannt ist, würde ich nicht versuchen, sie bekannter darzustellen‘ [...]“<sup>10</sup>.

In *Die englischen Jahre* steht ein vermeintlich jüdischer Schriftsteller im englischen Exil im Mittelpunkt, dessen Identität sich als gefälschte, angemäßte herausstellt. Gstrein verhandelt in seinem Roman unter anderem die Wahrnehmung der Opfer durch österreichische bzw. deutsche „Nachgeborene“:

Denn oft haben die Fiktionalisierungen von nicht direkt Betroffenen etwas allzu Glattes, allzu Routiniertes, sind [...] manchmal nicht mehr als die Wiederholung der Tautologie, daß die Guten gut und die Bösen böse [sind ... Das] macht aus den vielen Geschichten individuellen Leids konsumierbare Geschichtchen, über die man folgenlos Rotz und Wasser heulen kann, es macht aus der Geschichte ein Spektakel, das allein deshalb nicht auf Anhub auch als solches erkennbar wird, weil es ein so schreckliches Spektakel ist. Es braucht offenbar stets eine Reflexionsstufe mehr als man vielleicht vermutet, will man nicht den gängigsten Klischees aufsitzen [...].<sup>11</sup>

Hier setzt auch der vorliegende Text<sup>12</sup> an, der sich vorwiegend mit diesem 1999 erschienenen Roman auseinandersetzt: Eine dieser Reflexionsstufen ist die schonungslose Auseinandersetzung mit der Konstruiertheit biographischen Erzählens. Es geht davon aus, daß im Leben eines Menschen sozusagen das eine folgerichtig zum anderen führt, Kausalketten bildet, die völlig außer acht lassen, daß bewußte Entscheidungen genauso wie zufällige Geschehnisse ein Leben zu dem machen, was es aus der Rückschau schließlich ist, oder auch wie Max Frisch es formuliert: „Als ob tausend Bilder, die einer fürchtet oder hofft, und all die Taten, die ungeschehen bleiben in unserem Leben, nicht auch zur Wahrheit unseres Lebens gehörten...“<sup>13</sup>.

### Wirklichkeitsraum und biographischer Möglichkeitsraum

*Die englischen Jahre* erzählen vom (vergeblichen) Versuch der biographischen Erfassung einer Person, es geht es um die „Differenz“, darum, „die Risse zwischen Fiktion und Wirklichkeit sichtbar zu machen“<sup>14</sup>. Der Roman ist ein Versuch, allgemein akzeptierter biographischer Folgerich-

tigkeit andere Perspektiven entgegenzusetzen, die Bilder als solche bloßzustellen, „ohne daß man an den historischen Fakten herumdeutet“. Es geht um die „Auflösung von Festgelegtheiten“:

[...] also wie entsteht Biographie, wie entsteht das Bild einer Person, das Bild einer Figur, und man kann ja fast alles zertrümmern und zertrümmert ja fast alles mit Recht, weil fast alles, auch was man von sich selbst weiß oder zu wissen glaubt, auch woran man sich in seiner eigenen Biographie erinnert, im Grunde auch Fiktion [ist]. Es gibt nichts, es gibt keine Wahrheiten, es gibt Interpretationen, es gibt Umschichtungen, es gibt natürlich ein paar feste Punkte, die man einmal so einmal so verbindet, im Alter vielleicht anders als in der Jugend, um mit den jeweiligen Nicht-Kontinuitäten leben zu können, also man macht Kontinuitäten, obwohl alles gar nicht kontinuierlich abläuft.<sup>15</sup>

Eine Erzählerin begibt sich auf die Suche nach den Spuren des verstorbenen Exilschriftstellers Hirschfelder, diese Suche bringt aber nicht die erwarteten Bestätigungen seines von ihrem Ex-Mann Max und der österreichischen Literaturkritik konstruierten Mythos: Es gelingt ihr nicht, die Person biographisch faßbar zu machen bzw. Widersprüchlichkeiten und Unvereinbarkeiten in das konsistente Bild eines Menschen „aus Fleisch und Blut“ zu integrieren, sondern es wird eine Figur zutage gefördert, deren disparate Konturen hinter einer „gestohlenen“, angemäßen Identität lediglich schemenhaft erkennbar werden. Offenbar hatte besagter Schriftsteller, ab 1938 im englischen Exil, während der Internierung 1940/41 auf der Isle of Man<sup>16</sup> seine ursprüngliche Identität – „Harrasser“ – mit der des jüdischen Flüchtlings „Gabriel Hirschfelder“ getauscht. Dieser ursprüngliche Träger des Namens war bei der Deportation nach Kanada ums Leben gekommen, als das Deportationsschiff von einem deutschen U-Boot beschossen wurde. Parallel zu ihrer scheiternden Biographie gelingt es der Erzählerin in ihrer Imagination aber, eine Figur zu erschaffen, deren Persönlichkeit, Gefühle und Erfahrungen unmittelbar nachvollziehbar und „miterlebbar“ werden, die gleichzeitig dem ursprünglichen Bild des feingeistigen Literaten verhaftet bleibt und den „biographischen Möglichkeitsraum“<sup>17</sup> des Phantasmas „Gabriel Hirschfelder“, dessen Namen und Geschichte sich Hirschfelder angeeignet hatte, auslotet. „Gabriel“ bezeichnet dabei eine von der Erzählerin imaginierte Figur – den jüdischen Flüchtling aus Wien, dem sie bestimmte Erinnerungen,

Reflexionen und Erlebnisse zuschreibt. „Hirschfelder“ ist dagegen der aus dem Salzkammergut stammende Harrasser, der sich nach der Internierung und dem Tod eines jüdischen Flüchtlings namens „Gabriel Hirschfelder“ dessen Vergangenheit und offizieller Identität bemächtigt. Die Figur „Gabriel Hirschfelder“ als Ausgangspunkt für die Imaginationen der Erzählerin und die neue Identität Harrassers ist demnach im Roman allenfalls als Phantom, als Abwesender vorhanden.

In diesem Wechsel zwischen realer Unfaßbarkeit der Person „Hirschfelder“ in den der Recherche gewidmeten Kapiteln und imaginiertes Nähe zur fiktiven Figur „Gabriel“ in den Imaginations-Kapiteln bildet Gstrein das Spannungsfeld zwischen „Vorstellungskraft“ und „Einbildungskraft“<sup>18</sup> beim Schreiben (und Lesen) einer Biographie ab.

Traditionelle biographische wie autobiographische Texte sind auf die „Herstellung von Lebensgeschichten“ gerichtet, stets bemüht, das Leben als eine Ganzheit darzustellen, als „kohärente und gerichtete Gesamtheit, die als einheitlicher Ausdruck einer subjektiven und objektiven ‚Intention‘, eines Projekts aufgefaßt werden kann und soll“<sup>19</sup>. Die Erzählinstanz einer Lebensgeschichte organisiert die Erzählung nach bestimmten Regeln der Konstruktion einer konsequenten kausalen Entwicklung hin zu dem Status, der das Objekt der Biographie schließlich „biographiewürdig“ macht, alle Erfahrungen und Ereignisse auf diesen Zielpunkt hin organisiert und so den „Sinn der erzählten Existenz“ postuliert. Bourdieu spricht von einer „natürliche[n] Komplizenschaft des Biographen“ mit dem biographischen Objekt, der die „künstliche Sinnschöpfung“ durch Selbstaussagen hinnimmt bzw. weiter betreibt.<sup>20</sup>

Nicht wenige literarische Texte in den letzten Jahrzehnten widmen sich allerdings umgekehrt der Dekonstruktion der Gattung Biographie: Hier wird biographische Rekonstruktion als (Wieder-)Herstellung eines einheitlichen Sinnzusammenhangs, einer einheitlichen Person mit deutlichen Charaktereigenschaften und Motivationen unmöglich. Was dagegen – etwa Wolfgang Hildesheimer – gelingt, ist die Konstruktion der Biographie einer Person, die es nie gegeben hat<sup>21</sup>: Was an der traditionellen Biographie stört, ist die Vorspiegelung, etwas Letztgültiges über einen anderen (toten) Menschen aussagen zu können, die Person, so wie sie „an und für sich war“ wiedererstehen lassen zu können. Umgekehrt ist die Konstruktion einer völlig fiktiven Biographie als kreativer Prozeß

ein erkenntnisreiches Spiel mit Fiktion und Realität. Auch das Bild von Hirschfelder in *Die englischen Jahre* ist am Ende der Recherche „un-  
kenntlich“ geworden.<sup>22</sup> Parallel zu dieser Dekonstruktion biographischer  
Vereinheitlichung konstruiert Gstrein jedoch die Biographie einer auch  
innerhalb des Romans fiktiven Figur, die in ihrer Gefühls-, Gedanken- und  
Erinnerungswelt für die Erzählerin ebenso wie für die LeserInnen faßbar,  
vorstellbar wird, weil „man wirkliche Biographien nur schreiben kann  
über jemanden, der nicht existiert hat“<sup>23</sup>.

„Objektive“ Annäherung an ein biographisches Objekt ist unmöglich,  
vorgefertigte Muster der Annäherung, bestehende Bilder und Mythen  
und die Wirkung, die neue Erkenntnisse und Informationen immer auch  
auf die Phantasie des Biographen/der Biographin haben, müssen im bio-  
graphischen Text selbst problematisiert werden. „Zwischen belegbaren  
Fakten und Spekulation, zwischen Vermutung und Wissen, zwischen  
Überzeugung und Zweifel“<sup>24</sup> muß immer deutlich und streng unterschieden  
werden, eine Biographie ist immer „Resultat der *Vorstellungskraft*,  
nicht zu verwechseln mit *Einbildungskraft*“<sup>25</sup>. Daß das Resultat der  
„Vorstellungskraft“ ein letztlich unbefriedigendes, weil nicht faßbares ist,  
erfährt Gstreins Biographin/Erzählerin durch ihre Recherche. Dagegen  
gelingt ihr mit dem Parallelwerk, der „fiktiven Biographie“ Gabriels, mit  
ihrer „Einbildungskraft“ also, eine „authentische“ Darstellung der Figu-  
ren. Produktiv ist folglich der „biografische Möglichkeitsraum“, nicht der  
„Wirklichkeitsraum“<sup>26</sup>.

### Unschärfen und Differenz

Gstrein verfolgt sowohl die Reflexion über die „Gemachtheit“ von Erinne-  
rung als auch die Formen der Verarbeitung von „Realität“ in „Fiktion“ bis  
in die Struktur des Romans hinein: Innerhalb der fiktiven Welt des Ro-  
mans stellen jene – mit den Namen von (Hirschfelders Ehe-) Frauen beti-  
telten – Kapitel, in denen die Erzählerin als „Biographin“ ihre Nachfor-  
schungen beschreibt, die Wirklichkeit des Romans dar; die Gabriel-Kapi-  
tel sind im Text als fiktiv, als imaginiert gekennzeichnet. Recherche und  
Imagination wechseln sich viermal ab, wobei die Erzählabfolge grund-  
sätzlich chronologisch bleibt. *Catherine* und *Clara*<sup>27</sup> sind die beiden  
Frauen, die bereits vor der Internierung zu Hirschfelder bzw. Gabriel Kon-

takt hatten, sie stehen am Anfang und am Ende der zentralen Imaginations-Kapitel, die auf der Isle of Man spielen. *Margaret* und *Madeleine* – beide Frauen haben Hirschfelder erst nach dem Krieg, also nach dem Identitätstausch, kennengelernt –, bilden Ausgangs- bzw. Endpunkt der Recherche der Erzählerin. Sie spiegeln auch ihren Bewußtwerdungsprozeß wider: Während Margaret in naiver Loyalität ihrem verstorbenen Mann gegenüber als unkritische Hüterin seines Erbes auftritt und an seinem Mythos nur sehr vorsichtig kratzt, enthüllt Madeleine die „Wahrheit“ und zerstört den Mythos letzten Endes.

Die Spannung des Romans ergibt sich wesentlich aus der Diskrepanz zwischen in den Hirschfelder-Kapiteln noch nicht Bekanntem und in den Gabriel-Kapiteln bereits Angedeutetem: Obwohl die Erzählerin retrospektiv schreibt und während des Schreibens bereits mit dem gesamten Wissen um Hirschfelders tatsächliche Identität ausgestattet ist, hält sie – und mit ihr die Irritationen konsequent ignorierenden LeserInnen – in ihren Imaginationen an dem „Gabriel Hirschfelder“ fest, der ganz am Anfang ihrer Nachforschungen stand: am Mythos vom sensiblen „Feingeist“. Die „nachträglich“ imaginierte Persönlichkeit bleibt also, unbeschadet der Ergebnisse der Recherchen, dieselbe, für die LeserInnen trennt sie sich aber erst nach und nach von dem Hirschfelder, dessen Persönlichkeit durch die Nachforschungen zum Vorschein kommt. *Madeleine* markiert zuletzt die deutliche Trennung zwischen der Fiktion der imaginierten Biographie Gabriels und der Realität einer angemäßen Identität Hirschfelders.

[...] das Konstruktionsprinzip meines Romans stand für mich fest, als ich mir sagte, daß es grundsätzlich um die Differenz gehen müßte zwischen dem, was sie herausfindet, und den Vorstellungen, die sie hat, ihren Erwartungen dazu.

[...] die Unschärfen zwischen den beiden Strängen sollten gering genug sein, daß man sie zur Deckung bringen kann, allerdings mit dem ständigen Unbehagen, daß irgend etwas nicht stimmt. Nach der Auflösung, zu der sie am Ende gelangt, würden sich die zwei Erzählebenen auch unabhängig voneinander betrachten lassen, gradeso, als hätte man es von Anfang an mit zwei Biographien zu tun, und man hat es ja auch damit zu tun.<sup>28</sup>



## Biographisches Erzählen als De-Konstruktion

Die Erzählerin spaltet ihr Bewußtsein analog in zwei Ebenen auf, in eine „reale“ Ebene der Fakten, „authentischen“ Aussagen und Quellen, und in eine fiktive Ebene, in der die Ergebnisse dieser Recherche – scheinbar willkürlich – als „biographischer Möglichkeitsraum“ das imaginierte Geschehen während der Internierung und die Reflexionen Gabriels ergeben. Die verschwommene Identität Hirschfelders wird innerhalb des Romans diskursiv, in Gesprächen, Tagebuchaufzeichnungen und Mythen, vermittelt durch die Person der Erzählerin geschaffen; eben diese Instanz der Erzählerin wird aber am Ende des Romans selbst in Frage gestellt: Es kommt zu einem „Identitätstausch auch auf der Ebene der Metafiktion“<sup>29</sup>. Die „Abschneidung“ der Geschichte an Max am Ende legt die Annahme einer sozusagen „übergeordneten“ Erzählerfigur Max nahe, der Roman, den Max aus der Geschichte der Erzählerin machen will, beginnt allerdings nicht mit dem ersten Satz von *Die englischen Jahre*, sondern vielmehr mit dem ersten Satz von Norbert Gstreins Erzählung *Selbstportrait mit einer Toten* („Ich wünsche Ihnen viel Glück mit ihrem neuen Roman.“<sup>30</sup>) Indem die ErzählerInfigur fragwürdig wird, wird die Aufmerksamkeit der LeserInnen auf die Narration selbst gelenkt, auf die Fiktionalität und „Gemachtheit“ dessen, was sie liest: Die dominante Problematik des Romans besteht in der Frage nach dem „Wie?“ der Konstruktion einer Person bzw. einer Figur.

An den Tatsachen änderte sich nichts, und das beruhigte mich und beunruhigte mich zugleich, wenn ich daran dachte, was für ein unzuverlässiger Zeitgenosse er [Max] war.<sup>31</sup>

Biographisches Erzählen ist immer ein nachträgliches Erzählen, es hat „einen faktischen Zielpunkt, der als das Resultat der gesamten Biographie anzusehen ist. Das biographische Erzählen strukturiert die Sachverhalte also von ihrem Resultat her“<sup>32</sup>. Schon die biographische Recherche orientiert sich, so ist anzunehmen, an diesem zu erreichenden Ziel, an der Bestätigung des Ausgangspunktes. Auch die Daten und Fakten von Hirschfelders Lebensgeschichte stehen scheinbar fest, das Resultat ist in seinem Fall durch seinen Tod, die „Erfüllung“ seines Lebens, definiert. Zugleich wird das Interesse für die Biographie dieser Person auch durch

die Postulierung seiner „Biographiewürdigkeit“ gerechtfertigt: Hirschfelder ist ein zwar weitgehend vergessener, aber dennoch anerkannter jüdischer Exilschriftsteller, das – vermeintliche – Manuskript eines im Entstehen begriffenen Romans manifestiert seine Existenz- und damit Mystifikations-Berechtigung als Schriftsteller. „Fakten“ und (Selbst-)Stilisierungen zum Mythos sind die Bausteine, aus denen sich das Bild Hirschfelders zusammensetzt, von dem die Erzählerin ausgeht – und mit denen sich die Erzählerin als „unfreundliche und bekümmerte Biographin“ bald nicht mehr zufrieden gibt:

Wäre ich Schriftsteller und tot, wie sehr würde ich mich freuen, wenn mein Leben sich dank eines freundlichen und unbekümmerten Biographen auf ein paar Details, einige Vorlieben und Neigungen, sagen wir auf „Biographeme“, reduzieren würde, deren Besonderheit und Mobilität außerhalb jeden Schicksals stünden und wie die epikuräischen Atome irgendeinen zukünftigen und der gleichen Auflösung bestimmten Körper berührten; ein durchlöchertes Leben [...].<sup>33</sup>

Aus einer solchen Ansammlung von verstreuten Details hatten Exilliteraturforscher, Literaturkritiker und nicht zuletzt Max, den – weitgehend – konsistenten Mythos des jüdischen Vertriebenen konstruiert, der seine unerschütterliche Würde während im englischen Exil ausharrte und an einem Meisterwerk schrieb. Aus dem Überlebenden, Vertriebenen wurde eine beliebig beschreibbare Folie, die Platz bietet für Phantasmen, an denen sich das schlechte Gewissen „politisch korrekter“ ÖsterreicherInnen abarbeiten kann, die

[...] imaginäre nochmalige Anverwandlung des Opfers, um eine eigene Stimme zu erlangen. [...] Gstrein gelingt es, jene bewußt verwischte Grenze zwischen Schuld und Unschuld, zwischen Einverständnis und Aufbegehren, zwischen Nazisympathisantentum und Widerständlerbewußtsein zu beleuchten, wie sie für die gesellschaftlichen Verhältnisse gerade im Nachkriegsdeutschland und -österreich kennzeichnend gewesen sind.<sup>34</sup>

Die Dekonstruktion des Mythos Hirschfelder erfolgt stufenweise, parallel dazu entwickelt die Erzählerin das Bewußtsein der Fragwürdigkeit biographischer Konstruktionen: Während ihrer Nachforschungen treten zu

**VERONIKA LEINER**

## Fakten und Fiktionen bei der „Herstellung“ von Lebensgeschichten.

Erstpublikation in: Norbert Gstrein. Hrsg. von Kurt Bartsch und Gerhard Fuchs. Graz, Wien: Droschl 2006 (=Dossier. 26.) S. 108-133.

Online:

Veronika Leiner: Fakten und Fiktion bei der „Herstellung“ von Lebensgeschichten.

Online in: Dossier - NEU GELESEN

URL: <http://www.literaturhaus-graz.at/108-veronika-leiner-fakten-und-fiktionen-bei-der-herstellung-von-lebensgeschichten/> (24.8.2015)

In der [Reihe DOSSIER](#) sind bis zu ihrer Einstellung im Jahr 2011 insgesamt [36 Materialienbände](#) zu österreichischen AutorInnen erschienen. Das Redaktionsteam der Gesamtreihe bestand aus Kurt Bartsch, Gerhard Fuchs, Günter Höfler und Gerhard Melzer.

Im Rahmen der Literaturhaus-Plattform [Dossier online](#) werden einzelne Publikationen aus der Reihe DOSSIER seit dem Herbst 2015 als [Dossier - NEU GELESEN](#) im Netz frei zugänglich gemacht.

Impressum:

Franz-Nabl-Institut für Literaturforschung

Elisabethstraße 30/I

8010 Graz

<http://franz-nabl-institut.uni-graz.at/>

den ursprünglich bekannten Biographemen nach und nach neue hinzu, die jenen teilweise so eklatant widersprechen, daß sie die ursprüngliche Version gänzlich aufgeben muß, andere sind zwar widersprüchlich, lassen sich aber mit Mühe in das – äußerst zählebige – Bild integrieren. Gleich zu Anfang kommt der potenziellen Biographin, der „sinnstiftenden Instanz“, jedoch der sinnstiftende End- und Kulminationspunkt ihrer potenziellen Biographie abhanden, statt des Meisterwerks findet sie lediglich „merkwürdige Aufzeichnungen“<sup>35</sup> alltäglicher Naturerscheinungen. Von dieser ersten Irritation ausgehend geht der Roman konsequent den Rück-Weg biographischer De-Konstruktion, läßt aber die LeserInnen immer wieder im unklaren darüber, ob die gewohnte Konstruktion nicht doch noch zustande kommen könnte.

Die Icherzählerin übernimmt die Rolle der Biographin, es gelingt ihr aber nicht, mehr als ihre Recherche darzustellen: Die „Person“ Hirschfelder entzieht sich ihr umso mehr, je mehr sie über sie erfährt. Die sich zum Teil widersprechenden Versionen seiner drei Ehefrauen machen sein Bild nur unschärfer, die Persönlichkeit, die sich in seinen Tagebuchaufzeichnungen präsentiert, widerspricht dem Bild vom sensiblen, feingeistigen Literaten, von dem sie ausgegangen war, in einer Weise, die es nicht zuläßt, „Realität“ und Vorstellung zur Deckung zu bringen. Im Gegensatz zu traditionellen Biographen macht sie diese Verunsicherung zum Thema ihres Erzählens, sie gesteht sich und ihren LeserInnen ein, daß ihr das Objekt ihrer Recherche immer mehr entgleitet. Ihre Position ist die der kommentierenden, reflektierenden und imaginierenden Beobachterin, die sich der Perspektivität jeder Wahrnehmung und jeder Erzählung bewußt ist, sie erhebt nicht den Anspruch, über eine wie auch immer geartete „Wahrheit“ zu verfügen.

### Erinnerung und Authentizität

Das immer wieder In-Zweifel-Ziehen ihrer eigenen wie der Erinnerung ihrer Gesprächspartnerinnen ist ein konstituierender Bestandteil des Erzählvorgangs. Die drei Frauen stellen die Person Hirschfelder in Zweiergesprächen mit der Erzählerin dar, wie sie sie in Erinnerung haben, die „Wirklichkeit“ dieser Gespräche stellt sich aber als mehrfach vermittelt dar: Sehr selten und bruchstückhaft sind direkte Dialoge mit den Frauen, zumeist gibt die Erzählerin die Schilderungen der Frauen wieder, als dop-

pelt und dreifach vermittelte Erinnerungen: Seine Ehefrauen rekonstruieren ihre Vergangenheit mit Hirschfelder oder ihre Erinnerungen an Hirschfelders Erzählungen, die Erzählerin wiederum rekonstruiert in ihrer eigenen Erinnerung diese Rekonstruktionen – und kommentiert sie gleichzeitig:

Ich erinnere mich noch, daß sie mit ihrer Antwort zögerte, als hätte sie Angst, etwas preiszugeben, was man besser für sich behielt.<sup>36</sup>

Das Erzählen bewegt sich in einer Spirale von absoluter Bestimmtheit über zunehmende Verunsicherung bis zum vollständigen In-Frage-Stellen der eigenen Erinnerungsfähigkeit und wieder zurück: So entsteht ein verschachteltes System von vielfach vermittelten Erinnerungen, deren „Authentizität“ immer zweifelhafter wird. Alle diese Erinnerungen verbinden sich in der Phantasie der Erzählerin zu Bildern, sie macht sich „ein Bild“ von dem, was sie über Hirschfelders Leben erfährt.

[...] und wenn ich mich anstrengte, sehe ich ihn noch an seinem wie von der Gischt verschmierten Fenster stehen, ich stelle mir vor, er war länger geblieben und schaute jetzt über die grotesk in die Dunkelheit ragenden Gestänge des Vergnügungsparks auf die unruhigen Lichter in der Themsemündung [...].<sup>37</sup>

Die Erkenntnis der Fragwürdigkeit subjektiver Erinnerungen und Darstellungen motiviert den Schauplatzwechsel auf die Isle of Man, wo sie durch so genannte authentische Zeugnisse glaubt, Hirschfelders Biographie ein festes Fundament unterschieben zu können; die unterstreichen aber lediglich die Fragwürdigkeit der Interpretation dieser anscheinend ursprünglichen bzw. objektivierten Zeugnisse. Die Isle of Man selbst wird der Ort, der durch seine Brüchigkeit die Unmöglichkeit der biographischen Erfassung einer Person versinnbildlicht. Hier liest die Erzählerin denn auch Bruchstücke eines Tagebuchs von Hirschfelder aus der Internierungszeit: Der unmittelbare Effekt dieser Tagebucheintragen ist aber nicht der Eindruck eines Mehr an faktischem Wissen, an Faßbarkeit der „Person“ Hirschfelder, sondern aus der Beschäftigung damit ergibt sich zunächst ein Mehr an Identifikation und Imagination:

Es begann mit dem Vermerk Überfahrt von Liverpool, mehr nicht, aber als ich es las, genügte es, daß ich am selben Ort war wie er damals, ich stand an Deck, schaute auf die stillgelegten Docks und versuchte, mir vorzustellen, wie anders wohl der Blick gewesen war, den Hirschfelder gehabt hatte, ein Blick auf das gleiche Gewirr von Schloten, Ladekränen und riesigen Tanks [...]. Während das Festland sich langsam in der Ferne verlor, sagte ich mir, er mußte erleichtert gewesen sein, wegzukommen, nach den Tagen in dem Übergangslager, über das er sich später beklagte, mußte schon eine Ahnung davon gehabt haben, was ihn erwartete, und wenn ich mich bemühte, sah ich ihn, sah Hirschfelder an der Reling lehnen, offensichtlich besorgt über den eingeschlagenen Zickzackkurs, sah ihn, wie er auf das Wasser starrte, ohne auf die Wachen zu achten, die mit den unvermeidlichen Bajonetten hinter ihm in Stellung gingen, als könnte er jeden Augenblick von Bord springen.<sup>38</sup>

Schon an dieser Stelle ist erkennbar, wie sehr die Interpretation der Tagebucheintragung vom Bewußtsein der Erzählerin geprägt ist, wie sehr sich die Phantasie der LeserInnen des Tagebuchs verselbständigt und jede noch so heftig angestrebte Objektivität kapitulieren muß. Bei näherer Beschäftigung mit dem Tagebuch, das nicht direkt zitiert, sondern lediglich kommentierend paraphrasiert wird, ergeben sich, ausgehend von den Erwartungen der Erzählerin, „geradezu unheimliche Lücken“<sup>39</sup>. Immer noch versucht sie, die „Biographeme“, die einmal als Einheiten von Hirschfelders Lebensgeschichte definiert wurden, zu bestätigen bzw. eine Begründung für ihr Fehlen zu finden, weicht Widersprüchen aus, indem sie Kausalzusammenhänge und Begründungsmuster entwirft, die Unklarheiten in das „sinnvolle Ganze“ eines einheitlichen Bildes integrieren könnten – gelingen kann dies der skeptischen, reflektierten Erzählerin der *Englischen Jahre* natürlich nicht: „und wenn ich mir vorzustellen versuche, wie er dastand [...] schwimmt mir sein Bild einmal mehr vor Augen“<sup>40</sup>. Vor allem die Gegensätzlichkeit seiner Aussagen und das offensichtliche Fehlen einiger Details seiner Lebensgeschichte lassen die Erzählerin am Ende resignieren. Der Text bewegt sich so auf zwei Ebenen: einerseits wird die Nicht-Identität Hirschfelders mit seiner Vergangenheit, als Folge der Identitätsvertauschung, als irritierende Brüchigkeit dargestellt, andererseits wird auch die Nicht-Identität der Person mit sich selbst vorgeführt. Die Einheit der Person ohne Widersprüchlichkeiten, Brüche und unüberbrückbare Leerstellen ist nicht mehr her- bzw. darstellbar.

## Erinnerung und Identität

Manifest wird die Unmöglichkeit der „Herstellung einer Lebensgeschichte“ durch die Grabinschriften auf dem Friedhof der Insel: Die Biographien der Toten sind auf ihren „Namen und Todestag“ zusammengeschrumpft, die „Grabinschrift mit den Lebensdaten, [die] Minimalbiographie“<sup>41</sup> ist gleichzeitig die „Maximalbiographie“, das Maximum, was an faktischer, authentischer Darstellung eines Lebens möglich ist, und zeigt die Vergeblichkeit des Unternehmens, Leben, Erfahren und Fühlen eines Toten nachzuvollziehen. Auf sprachlicher Ebene „verschmieren“ die leeren Lebensdaten noch mehr, die Leerstellen der Biographie multiplizieren sich, sobald versucht wird, sie in einer Narration zu überbrücken. Zumal in Hirschfelders Fall selbst die Namensidentität – ein integraler Bestandteil dieser „Minimalbiographie“ – in Frage steht: Er habe sich auf Reisen immer „Smith“ genannt, erzählt Margaret, Hirschfelders Witwe, für die er aber trotzdem „immer der gewesen“ ist, „der er war.“

„Ich habe ihn unter seinem richtigen Namen kennengelernt“, war ihre Antwort. „Es ist klar, daß er damals wie ein Stempel gewesen sein muß.“ Das betonte sie, als ginge es nicht um ein und dieselbe Person [...].<sup>42</sup>

Die Biographeme, die den vermeintlichen Juden Hirschfelder definieren, werden allesamt unter dem Eigennamen „Hirschfelder“ versammelt, der als Kurzform dieser Biographeme dient.<sup>43</sup> Diese Verwendung des Namens suggeriert, daß der Name all das bedeutet, was ihm an Eigenschaften, Erlebnissen und Erfahrungen zugeschrieben wird. Passagen wie diese sind Widerhaken, die Gewißheiten und Rezeptionsgewohnheiten zumindest potentiell in Frage stellen: Es wird viel über die „wahre Identität Hirschfelders“ und die Art und Weise ihrer Verschleierung enthüllt, ohne daß die LeserInnen das an dieser Stelle bereits erkennen könnten. In allen Gesprächen über Hirschfelder geht es immer „um ein und dieselbe Person“ und zugleich um eine andere; Hirschfelder als Person besteht aus Hirschfelder genauso wie aus Harrasser. Individualität entsteht unter anderem durch eine persönliche Geschichte des Individuums, Erinnerungen versichern der Person ihre scheinbare Einheit und Einzigartigkeit. Gebündelt wird diese Individualität wiederum im Eigennamen, doch für Harrasser/Hirschfelder bedeutet „Hirschfelder“ nicht Identität sondern

Nicht-Identität.<sup>44</sup> Harrasser muß, um Hirschfelder zu werden, nicht nur diesen Namen annehmen, sondern sich auch dessen Vergangenheit aneignen; indem er den Namen Harrasser aufgibt, gibt er auch seine Vergangenheit, sein bisher gelebtes Leben auf, macht es zur reinen Fiktion. Als Hirschfelder nimmt er folgerichtig mit der einzigen Person Kontakt auf, die ihn mit seiner eigenen Vergangenheit verbindet, ohne ihn verraten zu können: mit Catherine, die er wenige Tage vor der Internierung kennen gelernt hatte.

Drei Frauen, und sie war die erste von ihnen, seine Liebe zu ihr ein ganz und gar unwahrscheinliches Unterfangen, ein einziges Treffen, und dann über ein Jahr lang nur seine Briefe [...] er habe immer ihre erste Nacht beschworen, machte daraus ein Ereignis von geradezu mystischer Bedeutung, wiederholte in einem fort, daß sie füreinander bestimmt wären, und nannte sie in einer schwachen Stunde seinen Schatz [...].<sup>45</sup>

Diese Nacht hat tatsächlich „mystische Bedeutung“, sie ist die einzige Erinnerung, die Harrasser in seine „geklauten“ Erinnerungen als Hirschfelder übernehmen kann. Daß Catherine sich erinnert, sie habe den Eindruck gehabt, „ein Fremder“, „ein Unbekannter“ sei aus der Internierung zurückgekehrt, liegt daran, daß sie Hirschfelder kennen gelernt hatte, als er noch Harrasser hieß, also buchstäblich „ein anderer“ geworden war, jemand mit uneigentlichen, unglaubwürdigen Erinnerungen.

[...] sie habe immer den Eindruck gehabt, er hätte seine Erinnerungen mit ihren ganzen Ungereimtheiten versiegelt, hätte sie mit einer Plombe versehen, er hätte ihnen alles Leben entzogen, und übriggeblieben war eine eingefrorene Version, die ihm nichts anhaben konnte, ein präpariertes Ausstellungsstück.<sup>46</sup>

Der Name „Harrasser“ ist, wo er im Text auftaucht, stets von diesem irritierenden Geheimnis umgeben, der „wirkliche“ Name des vermeintlichen Hirschfelder bleibt auch im Text das, was die Erzählerin gegen Ende des Romans als sein Merkmal konstatiert: „ein Phantom“, ebenso wie der „reale“ Gabriel Hirschfelder, der unerreichbar verschwunden ist und so eine völlig leere Projektions- und Imaginations-Fläche bildet. Der ambivalente Umgang mit der Zuschreibung von Identität, nicht nur auf der Ebene der Namensidentität, und deren unablässigem Infragestellen wird



auf der Ebene der Hirschfelder-Erzählung sukzessive eingeführt, um Irritationen bei den LeserInnen auszulösen und aufrecht zu erhalten.

Die Darstellungen der Ehefrauen, die ihre Erinnerung und ihr Bild von Hirschfelder wiedergeben, erweisen sich als ebenso uneinheitlich, zum Teil unglaubwürdig und konstruiert wie die Überzeugungen, die Max' Vorstellung von Hirschfelder bestimmt hatten. Sukzessive werden die Äußerungen, die über Hirschfelder gemacht werden, skeptischer, seine Glaubwürdigkeit und Authentizität immer mehr in Frage gestellt. Die Zeugin, von der die Erzählerin authentische Informationen erwartet, die der Person Hirschfelder Kontur geben sollen, erweist sich als Dekonstrukteurin seiner Erinnerung und ZerstörerIn eines festgefügt Portraits. Die Erzählerin erkennt, daß es eine nicht vermittelte Erkenntnis nicht geben kann und daß sich gleichzeitig die Bilder und Darstellungen in ihrer Phantasie zu verselbständigen beginnen, sie sich diese Geschichten einverleibt, aneignet, „wie selbstgerecht, und tatsächlich, wer war ich, mich über Dinge auszulassen, von denen ich kaum etwas wußte, [...] wer war ich, die Erinnerung an Hirschfelder auf eine so zweifelhafte Art in Anspruch zu nehmen“<sup>47</sup>.

Neben ihrem radikalen Hinterfragen möglicher Verklärungen, Verfälschungen, Erinnerungs-Konstrukte, ist ihr Erzählen aber sprunghaft und assoziativ, sie umkreist „Kleinigkeiten“, indem sie versucht, sie sich bildlich vorzustellen, dieses „ich versuchte, mir vorzustellen“ bestimmt nachhaltig die Rhythmik des Textes. Unmittelbares aufmerksames Zuhören geht in eine Bilderwelt über, in den scheiternden Versuch, sich Hirschfelder als Person vorzustellen:

Es schien wie in Malbüchern von Kindern zu sein, wo man mit Zahlen versehene Punkte verbinden mußte, und ich konnte nur immer wieder von vorn anfangen, in der Hoffnung, daß ich ihn irgendwann doch noch erwischte und daß nicht ein eckiger Clown mit Knollennase zum Vorschein kam, eine mühsam dahinwatschelnde Ente oder ein Pferd, in gestrecktem Galopp erstarrt.<sup>48</sup>

Gelingen kann dieser Versuch, sich eine abwesende Person vorzustellen, nur für die imaginierte Figur Gabriel, nicht aber für den „realen“ Gabriel Hirschfelder.

Ein wiederkehrendes Motiv, das sowohl reale Unfaßbarkeit als auch imaginative Aneignung der Figur „Gabriel Hirschfelder“ beinhaltet, ist das

Photo Hirschfelders, „das ihn unmittelbar vor seiner Ausreise zeigt, als Achtzehnjährigen, einen Koffer neben sich auf dem Boden, in der Hand eine Tasche mit einer unlesbaren Aufschrift“. Dieses Bild, das während des gesamten Erzählvorgangs über dem Schreibtisch der Erzählerin hängt, verliert nach und nach jeden Realitätsgehalt, und scheint schließlich

wie hundertmal übermalt, als müßten darunter alte Schichten erscheinen, wenn ich daran kratzte, als würde unter Hirschfelders Gesicht nicht nur das des anderen Mannes auftauchen, sondern immer ein neues. [...] so abstrus es vielleicht erscheinen mag, ich brachte es immer mit Wien in Verbindung, seit ich dort lebte, konnte es nicht ansehen, ohne daran zu denken, daß die Mauern der Stadt Abwesenheit und Verschwinden geradezu ausatmeten.<sup>49</sup>

Die zahllosen verschiedenen Versionen der Gestalt Hirschfelder haben seine Photographie unkenntlich gemacht, die Erzählerin ist als Biographin auch Restaurateurin, die die Mythen-Schichten mühsam abkratzt, bis sie zur „Wahrheit“ seines Lebens durchdringt. Dennoch überlagern die verschiedenen Komponenten dieser Wahrheit einander wieder, auch die Entstehung der Photographie wird als quasi-authentisches Zeugnis der Flucht aus Wien wiederum Teil der Imagination: Das Vorher und das Nachher des Augenblicks, den die Photographie festgehalten hat, wird imaginierend hinzugefügt.<sup>50</sup> Am Ausgangspunkt der Nachforschungen, einer Photo-Ausstellung von EmigrantInnen in London, fehlt die Photographie am Ende, sie ist nur mehr ein „blinder Fleck“, der an die Stelle des Mythos Hirschfelder getreten ist. Aus der Leerstelle, die zunächst der „echte“ Gabriel Hirschfelder als Vertriebener in Wien hinterlassen hatte, wird die Leerstelle, die Hirschfelder/Harrasser nach dem Identitätstausch letztlich nur ungenügend ausfüllen konnte.

Es war gleich ein mehrfaches Verschwinden, sein Verschwinden vor der irischen Küste, sein Verschwinden in Claras Erinnerung und sein Verschwinden in der mutmaßlichen Autobiographie, sofern sie überhaupt einmal existiert hatte, und darum herum rankten sich Geschichten, die um so mehr Eigenleben bekamen, je bekannter Hirschfelder wurde.<sup>51</sup>

Vom persönlichen Schicksal Gabriel Hirschfelders führt diese Leerstelle zur globaleren Problematik des Umgangs mit Exil und Holocaust in Österreich, besonders in Wien:

Es erinnerte mich daran, wie Max immer gesagt hatte, er hätte nirgends auf der Welt bei so vielen Leuten, die etwas erreicht hatte, das Gefühl, sie hätten ihre Positionen zu Unrecht erlangt, [...] der Platz, den sie einnahmen, wäre zu groß für sie, [...] wäre nicht ihrer, sie wären nur Stellvertreter und müßten sich deshalb abwechselnd aufplustern [...], damit sie die Leerstellen überhaupt aushielten, die riesigen Löcher, die sich vor ihnen auftaten, und der Charme, der ihnen nachgesagt wurde, wäre nur die Mischung aus der Unverschämtheit, mit der sie sich behaupteten, und dem schon halbvergessenen Wissen darum.<sup>52</sup>

### Eine Figur der Einbildungskraft

Die Imaginationen der Erzählerin werden als klassischer Bewußtseinsstrom dargestellt, mit dem Unterschied, daß die Reflektorfigur, der imaginierte Gabriel, mit „du“ angesprochen wird. Die Erzählerin diktiert der Figur damit Beobachtungen, Erinnerungen, Gefühle und Erfahrungen, sie wendet sich mit *ihrem* imaginierten Bewußtseinsstrom scheinbar direkt an diese imaginierte Figur. Die Tatsache der Imagination und die Erzählerin als solche bleiben somit stets präsent, gleichzeitig treten sie aber durch die Intensität der „Einführung“ in die Figur in den Hintergrund. So entsteht paradoxerweise die am ausgeprägtesten mit einer Biographie und einem Bewußtsein ausgestattete Figur des Romans lediglich in der Einbildung einer phantasiebegabten Erzählerin: die Gefühlswelt eines sensiblen, zurückhaltenden Beobachters, dessen Leiden unter den Exil- und Internierungsbedingungen ihm seine Bewegungs- und Handlungsfähigkeit nehmen und ihn zunehmend erstarren lassen. Die „Person“, die hier vorgeführt wird, steht in immer krasserem Gegensatz zur Persönlichkeit Hirschfelders, die durch die Recherche zum Vorschein kommt. Beobachtungen werden in den – im Gegensatz zur Auffächerung der Zeitebenen innerhalb der Kapitel exakt und chronologisch datierten Kapiteln – von kurzen, bruchstückhaften Dialogen abgelöst, die wiederum Assoziationen und Erinnerungen auslösen. Vergangenheit und Gegenwart vermischen sich und verdeutlichen die gleichzeitige Präsenz verschiedener Bewußtseinsebenen in der Reflexion. Die LeserInnen befin-

den sich durch diese „Close-up-Technik“<sup>53</sup> in der ambivalenten Situation, EmpfängerInnen von Zuschreibungen und Zuschreibende zugleich zu sein: Indem sich die Erzählerin an ein „Du“ wendet, bildet sie eine unmittelbare Kommunikationssituation ab, die LeserInnen fühlen sich direkt angesprochen. Tatsächlich wendet sich dieses „du“ jedoch an jemanden, der eigentlich außerhalb der Fiktion des Romans steht, an das Phantasma „Gabriel Hirschfelder“, „den Verschwundenen [...], der meine Phantasie mehr beschäftigte als er [Hirschfelder]“<sup>54</sup> und dem eine Geschichte, Gefühle, Beobachtungen und Beziehungen zugeschrieben werden.

Du hast die beiden Posten lachen gehört, hast gehört, wie sie an ihren Gewehren herumhantierten, wie sie damit spielten, das satte, ölige Geräusch, wenn sie ihre Magazine einrasten ließen, das helle Klicken der Schlösser, den ausbleibenden Knall, hast gehört, wie der Blase etwas Unverständliches murmelte, und der mit der Narbe schwieg wieder, hast gehört wie der Wind in die Bäume hinter der Begrenzungsmauer fiel, das Rieseln der Blätter und die Stille der Nacht, in der längst kein Auto mehr fuhr, und auf einmal war es die gleiche wohlige Wärme, die dich als Kind auch im Zeltlager immer eingelullt hatte, die Gewißheit, du würdest nicht mehr aufstehen müssen, würdest liegenbleiben, und die Gespenstergeschichten, die ihr euch vor dem Einschlafen erzählt hattet, wären kein Grund, sich zu fürchten, bis ihr, vom Rauch des Feuers ins Freie getrieben, mitten im Wald in der Dunkelheit gestanden seid und zugehört habt, wie ein auf der Haut sich klebrig anfühlender Nebel aus dem Boden aufgestiegen ist.<sup>55</sup>

Diese Dialog-Form impliziert jeweils die Zustimmung des „Du“, die (imaginäre) Antwort auf die Zuschreibungen von Erinnerungen, Beobachtungen, Erfahrungen und Gefühlen würde „ja, so war es“ lauten. Trotzdem *kann* es so nicht gewesen sein – Authentizität wird hier nur simuliert, die Konstruktion authentischer Erfahrung vorgeführt, „wahr“, „real“ ist das alles nicht, nichts davon ist tatsächlich so passiert. Obwohl sie als Äußerungsursprung immer präsent bleibt, rückt die Stimme der Erzählerin in den Hintergrund, die LeserInnen identifizieren sich mit dem imaginierten Gabriel, nicht mit der Erzählerin als Ursprung dieser Imagination.

Dabei ist beinahe jedes Detail dessen, was die Erzählerin Gabriel an Erlebnissen zuschreibt, Ergebnis ihrer Recherche, Teil eines kollektiven Gedächtnisses oder anhand historischer Daten und Fakten nachvollziehbar:

Denn das Entscheidende bei Recherchen ist, daß man das meiste davon wieder vergißt, oder vielleicht nicht vergißt, aber daß man sich jedenfalls hütet, alles auszulaudern und statt dessen versucht, ein Destillat daraus zu gewinnen.<sup>56</sup>

Gstrein zeigt damit, wie Informationen, Erfahrungen, Erinnerungen sich in unserer Phantasie zu Bildern und Geschichten formen, und gleichzeitig, wie der kreative Prozeß des Erzählens sich vollzieht. Was etwa die Erzählerin über den „wirklichen“ Gabriel Hirschfelder erfährt, ist relativ wenig, diesen Mangel an Fakten gleicht sie durch eine Art „Recycling“ der Informationen aus, die sie während ihrer Recherche gesammelt hat. Ob sie nun die imaginierte Vergangenheit Hirschfelder/Harrassers oder die des verschwundenen „Anderen“ betreffen – die Imaginationen bleiben im wesentlichen die selben, neue Informationen werden integriert und verursachen eine Bedeutungsverschiebung – zumeist zwischen „Gabriel“ und „dem Neuen“ Harrasser –, nicht aber eine grundlegende Revidierung der imaginierten Szene an sich. Die LeserInnen können aber den Informationsvorsprung, den sie durch die diskontinuierlich auftretende Verdoppelung von Hirschfelder-Biographemen auf der Gabriel-Ebene erhalten, nicht nutzen, weil sie sich von der Gleichsetzung „Gabriel = Hirschfelder“ aufgrund eingefahrener Rezeptionsmuster nicht trennen können. Sie versuchen automatisch, die irritierende Plazierung solcher lebensgeschichtlicher Details zu erklären, sie in einen einheitlichen Kausalzusammenhang zu bringen – und erfüllen so unbewußt die traditionelle Aufgabe der Biographin. Gstrein geht dabei sehr behutsam vor, die Irritationen steigern sich schrittweise, lediglich an kleinen Details läßt sich die Verstreuung von einander widersprechenden bzw. nicht zueinander passenden Biographemen erkennen, die die Konstruktion einer konsistenten Person „Gabriel Hirschfelder“ durch die LeserInnen unterwandern. Die Übertragung von Eigenschaften, Tätigkeiten und Erfahrungen von „realen“ auf imaginierte Figuren und die diskontinuierliche,

willkürlich erscheinende Verteilung dieser Details bewirkt letztlich, daß auch den LeserInnen mehr und mehr „der Boden“ eindeutig fixierbarer Wahrheiten „unter den Füßen weggezogen wird“. Diese Methode verweist beständig darauf, daß es sich um einen kreativen, *fiktiven* Prozeß der Konstruktion von Figuren sowohl auf der textinternen Ebene der Erzählung als auch auf den textexternen Ebenen des realen Autors Norbert Gstrein und der realen LeserInnen handelt.

Das Spannungsverhältnis innerhalb der Gabriel-Ebene ist vor allem dadurch bestimmt, daß die Erzählperspektive die absolute Fiktivität des Erzählten deutlich macht, gleichzeitig ist diese Fiktion aber in die Realgeschichte eingewoben bzw. vice versa. Am Ende läßt sich Gabriels Exil- und Internierungsgeschichte anhand historischer Fakten lückenlos nachvollziehen. Im Gegensatz dazu ist weder genau feststellbar, wann Harrasser Österreich verlassen hat, noch wo er sich zwischen seiner Ankunft in Großbritannien und der Internierung aufgehalten hat: Die imaginierte Figur ist sozusagen „beobachtbar“, „überwachbar“, bei der „realen“ Figur, deren „reale“ Wege erst rekonstruiert werden müssen, ist das nicht möglich. Gleichzeitig wird diese imaginierte Figur mit einer überzeugenden Gefühlswelt und genau registrierender Wahrnehmung ausgestattet, die sie sehr nahe an die LeserInnen heranführt und es ihnen ermöglicht, in diese beobachtende, sich erinnernde und reflektierende Figur regelrecht „hineinzuschlüpfen“.

Während Hirschfelder seine individuelle Subjektivität zum Großteil nicht auf seine eigenen Erlebnisse, Erfahrungen und Erinnerungen beziehen kann, sondern die eines anderen übernimmt, werden Gabriel „seine eigenen“ Erinnerungen zugeschrieben, er wird sozusagen beim Prozeß des Erinnerns beobachtet: Sein Erinnern erfolgt assoziativ, ist Teil eines pausenlos fließenden Bewußtseinsstroms, in dem Sinneswahrnehmungen, Reflexionen und Erinnerungen ständig ineinander übergehen bzw. auseinander hervorgehen. Gstrein bildet auf der Gabriel-Ebene die Gleichzeitigkeit verschiedener Bewußtseinsebenen ab, der sprunghafte Wechsel zwischen Gegenwart und unterschiedlichen Vergangenheitsstufen läßt die LeserInnen diesen Assoziationsvorgang unmittelbar „miterleben“, übt einen starken Identifikations-Sog aus. Die Fragmente, aus denen Hirschfelders Erinnerung besteht, werden mit „Gehalt“ gefüllt, mit Gefüh-

len versehen, die für die LeserInnen das Erleben und Erleiden von Verfolgung, Exil und Internierung nachvollziehbar machen. Durch die Imagination und die Narration lebendig gemachte Erinnerung trifft auf die „Distanziertheit“ und „Kälte“ Hirschfelders angesichts seiner Erinnerung, die wirkt, „als weigerte er sich, einen Zusammenhang herzustellen, eine Kette, wenn auch eine zerrissene, deren letztes Glied er selbst war“<sup>57</sup>.

Tatsächlich hatte er nur immer neue Geschichten erfunden, weil er sich selbst dahinter verbarg, hatte aus schlechtem Gewissen seine Lügengebilde errichtet, weil der andere, für den er sich ausgab, an seiner Stelle umgekommen war, bis ihn allein schon die Notwendigkeit, Unzulänglichkeiten in seiner Darstellung zu kaschieren, dazu zwang, sich wenigstens in der Wechselhaftigkeit seiner Hirngespinnste treu zu bleiben.<sup>58</sup>

Die sukzessive im Reflexionsprozeß hinzukommenden Fragmente von Gabriels Erinnerung ergeben dagegen schließlich insgesamt eine konsistente Lebensgeschichte, in der er selbst genauso wie die Figuren um ihn herum zu einer „Person“ wird. Der Eindruck dieser Konsistenz bleibt *innerhalb* der Gabriel-Ebene lange Zeit aufrecht, Irritationen ergeben sich ausschließlich im Vergleich mit der Hirschfelder-Ebene. Erst in Gabriels letztem Kapitel, *S.S. Arandora Star, Nordatlantik, 2. Juli 1940*, als sein Tod eigentlich schon feststeht, tauchen plötzlich Erinnerungen an die Zeit vor seiner Flucht auf, die innerhalb der Lebensgeschichte, die die LeserInnen kennen, unmöglich sind. Diese Erinnerungsversionen sind ebenfalls in der Imagination der Erzählerin entstanden, sie verdeutlichen aber die Fiktivität dieser Lebensgeschichte, indem sie darauf verweisen, daß „Gabriel Hirschfelders“ „reales“ Leben ganz anders gewesen sein muß –, „denn im Gegensatz zu dem Wort ‚Realität‘ schließt das Wort ‚Wirklichkeit‘ auch das Mögliche ein, und möglich wäre die Existenz meines Helden gewesen“<sup>59</sup>. Trotz aller Irritation erzeugen aber auch diese Erinnerungsversionen die bekannte authentische, „wirkliche“ Wirkung: Gabriels Angst vor einem Auseinanderbrechen seiner Welt, die durch die nationalsozialistische Machtergreifung droht, wird selten so eindringlich dargestellt wie gerade in diesen Passagen.

Norbert Gstrein erhebt nicht den Anspruch, für die Frage nach der Erzählbarkeit der Wirklichkeit und nach dem fragilen Verhältnis zwischen Realität und Fiktion mit der dargestellten Verquickung von Realität und Imagination abschließende Antworten zu liefern: An seinem Roman *Die englischen Jahre* kann abgelesen werden, wie Gstrein standardisierte Wahrnehmungsweisen thematisiert, diese einerseits nachvollzieht und gleichzeitig ihre von Emotionalisierung und Fiktionalisierung geprägte Gemachtheit bloßlegt. Auch in dem 2003 erschienenen Roman *Das Handwerk des Tötens* steht die Skepsis dem eigenen Erzählen gegenüber und die Frage, wie das Erzählen zur Abbildung der Wirklichkeit geeignet sei, im Vordergrund. Der Journalist Paul scheitert darin ebenfalls an dem Versuch, über einen Toten, den im Kosovo erschossenen Journalisten Christian Allmayer, zu schreiben. Sein Scheitern resultiert im Unterschied zu Hirschfelders Biographin aber nicht aus der Reflexion und Problematisierung des eigenen Erzählens, sondern daran, daß er die Unterscheidung zwischen Realität und Fiktion zugunsten seiner Jagd nach dem „Plot“ völlig aufgibt, nach spektakulären Einstellungen und – wie er sie nennt – „ergiebigen“ Todesarten für seine Figuren. Paul gelingt es schließlich nicht mehr, zwischen Wirklichkeit und Imagination zu unterscheiden, das Verhältnis zwischen beiden zu reflektieren und eine Sprache zu finden für die Bilder, die er imaginiert. Am Ende zerbricht er an einem Zuviel der „Hyäne“ Fiktion, für die die Wirklichkeit nur mehr als „Aas“ zu gebrauchen ist. Allmayer dagegen, der jahrelang als vermeintlich unbeteiligter Beobachter die Grausamkeiten des Krieges im zerbrechenden Jugoslawien miterlebt und journalistisch wiederzugeben versucht hat, geht an diesem Zuviel an Realität zugrunde. Er habe „am Ende die Parallelwelten einfach nicht mehr ausgehalten. ‚Er hat gesagt, entweder man ist ganz im Krieg oder gar nicht‘.“<sup>60</sup>

Norbert Gstrein serviert keine Lösungen, sondern stellt vor allem Fragen, immer bleibt dabei ein Reflexionsraum offen, werden Eindeutigkeit oder abschließende Antworten vermieden. Seine Texte behaupten nicht zu wissen, wie das Erzählen von Lebensgeschichten oder das Schreiben über den Krieg gelingen könnte. Es geht vielmehr darum, die Toten und die Opfer nicht mit den Mitteln der Sprache und der Literatur hinter weiteren Bildern verschwinden zu lassen: Sie bleiben sichtbar durch die Beobachtungen und Reflexionen aufmerksamer und bewußter Erzähl-Fig-



ren, durch die explizite Konstruiertheit der Texte, die der Emotionalisierung in medial vermittelter Wahrnehmung Fiktionalisierung und Distanzierung entgegensetzen.

Die Erfindung und Ausarbeitung einer Sprache für den Verlust und das Verschwinden scheint mir die erste und ernsteste Aufgabe zu sein, die Norbert Gstrein gewählt hat.<sup>61</sup>

#### Anmerkungen:

- <sup>1</sup> Wolfgang Hildesheimer: *Marbot*. In: W. H.: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. v. Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle. Bd. 4: *Biographische Prosa*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 65.
- <sup>2</sup> Marlene Streeruwitz: *Nachwelt*. Ein Reisebericht. Roman. Frankfurt/Main: Fischer 1999.
- <sup>3</sup> Anna Mitgutsch: *Haus der Kindheit*. Roman. München: Luchterhand 2000.
- <sup>4</sup> Lilian Faschinger: *Wiener Passion*. Roman. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1999.
- <sup>5</sup> Norbert Gstrein: *Die Differenz*. Fakten, Fiktionen und Kitsch beim Schreiben über ein historisches Thema. Rede, gehalten auf einer Tagung der Erich-Fried-Gesellschaft Anfang Dezember 1999 in Wien. In: Büchner. Literatur. Kunst. Kultur (Frankfurt/M.) (2000), S. 10. Gstrein kritisiert hier insbesondere den Schriftsteller und Literaturkritiker Karl-Markus Gauß.
- <sup>6</sup> Guido Graf: „*Was ist die Luft unserer Luft?*“ Die Gegenwart der Vergangenheit in neuen deutschen Romanen. In: *Der deutsche Roman der Gegenwart*. Hrsg. v. Wieland u. Winfried Freund. München: Fink 2001, S. 17.
- <sup>7</sup> Norbert Gstrein in: Peter Blaha: *Auf der Suche nach Heimat*. Interview mit Norbert Gstrein. In: *Bühne* (2001), H. 2, S. 25.
- <sup>8</sup> Norbert Gstrein: *Die englischen Jahre*. Roman. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999. Im Folgenden zitiert als: DeJ.
- <sup>9</sup> Norbert Gstrein: *Das Handwerk des Tötens*. Roman. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003, o.S.
- <sup>10</sup> Norbert Gstrein: *Wem gehört eine Geschichte?* Fakten, Fiktionen und ein Beweismittel gegen alle Wahrscheinlichkeit des wirklichen Lebens. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2004, S. 11.

- <sup>11</sup> Gstrein, *Die Differenz*, S. 7.
- <sup>12</sup> Der vorliegende Text beruht auf: Veronika Leiner: „*Die Geschichte, die aus einem Pappkameraden einen wirklichen Menschen macht*“. Biographische De-Konstruktion in Norbert Gstreins Roman *Die englischen Jahre*. Salzburg, Dipl.arb. 2001.
- <sup>13</sup> Max Frisch: *Rip van Winkle*. Hörspiel. In: M. F.: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Bd. 3: 1949-1956. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986. (= suhrkamp taschenbuch. 1403.) S. 813.
- <sup>14</sup> Gstrein, *Die Differenz*, S. 8.
- <sup>15</sup> Norbert Gstrein: *Die englischen Jahre. Selbstportrait mit einer Toten*. Lesung und Gespräch. Unveröffentlichte Tonaufnahme aus dem „Literaturhaus Salzburg“ v. 25.5.2000.
- <sup>16</sup> Trotz der vergleichsweise großzügigen Haltung der britischen Behörden gegenüber Flüchtlingen aus dem „Deutschen Reich“ wurden 1940/41 (ab dem Kriegseintritt Großbritanniens) „enemy aliens“ – sowohl jüdische Flüchtlinge, als auch NS-Sympathisanten – zumindest für einige Wochen interniert, viele nach Kanada, Neuseeland etc. deportiert. Vgl. u.a. Leni u. Peter Gillman: *‘Collar the Lot!’ How Britain interned and expelled its wartime refugees*. London: Quartet Books 1980.
- <sup>17</sup> Klaus Nüchtern: *Versuch, ein Mann zu sein*. [Interview]. In: Falter (Wien) v. 30.7.1999, Nr. 30, S. 48.
- <sup>18</sup> Vgl. Hildesheimer, *Marbot*, S. 469f.
- <sup>19</sup> Pierre Bourdieu: *Die Illusion der Biographie*. Über die Herstellung von Lebensgeschichten. Aus dem Französischen von Friedrich Balke. In: *Neue Rundschau* 102 (1991), H. 3, S. 109.
- <sup>20</sup> Ebda, S. 110.
- <sup>21</sup> Wolfgang Hildesheimer hat dies anhand seines „Buches“ *Mozart und der – vollständig fiktiven – „Biographie“ Marbot* exemplarisch vorgeführt.
- <sup>22</sup> DeJ, S. 384.
- <sup>23</sup> In: Wolfgang Hildesheimer: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. v. Christiaan Lucas Hart Nibbrig und Volker Jehle. Bd. 4: *Biographische Prosa*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 288.
- <sup>24</sup> Ebda, S. 262.
- <sup>25</sup> Ebda, S. 469f.
- <sup>26</sup> Nüchtern, *Versuch, ein Mann zu sein*, S. 48.

- <sup>27</sup> Vgl. Klaus Zeyringer: *Der Romanschriftsteller als unzuverlässige Gestalt*. Zu Norbert Gstreins „Die englischen Jahre“. In: *Literatur und Kritik* (1999), Nr. 339/340, S. 93.
- <sup>28</sup> Gstrein, *Die Differenz*, S. 13f.
- <sup>29</sup> Hubert Winkels: *Original und Fälschung*. Norbert Gstrein spielt dem Leser einen Streich. In: *Die Zeit* v. 14.10.1999, Nr. 42.
- <sup>30</sup> DeJ, S. 387.
- <sup>31</sup> DeJ, S. 389.
- <sup>32</sup> Jochen Rehbein: *Biographisches Erzählen*. In: *Erzählforschung*. Ein Symposium. Hrsg. v. Eberhart Lämmert. Stuttgart: Metzler 1982. (= Germanistische Symposien. Berichtsbände. 4.) S. 54.
- <sup>33</sup> Roland Barthes, zit. nach: Ulrich Raulff: „*Wäre ich Schriftsteller und tot...*“ Vorläufige Gedanken über Biographik und Existenz. In: *Literatur und Kulturwissenschaften*. Positionen, Theorien, Modelle. Hrsg. v. Hartmut Böhme u. Klaus R. Scherpe. Reinbek: Rowohlt 1996. (= rowohlt enzyklopädie. 575.) S. 189.
- <sup>34</sup> Claudia Kramatschek: *Norbert Gstrein*. In: *Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur (KLG)*. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. 65. Nlfg. München: edition text + kritik 2000, S. 9.
- <sup>35</sup> DeJ, S. 38.
- <sup>36</sup> DeJ, S. 39.
- <sup>37</sup> DeJ, S. 24f.
- <sup>38</sup> DeJ, S. 159f.
- <sup>39</sup> DeJ, S. 264.
- <sup>40</sup> DeJ, S. 266.
- <sup>41</sup> Vgl. Neva Šlibar: *Biographie, Autobiographie*. Annäherungen, Abgrenzungen. In: *Geschriebenes Leben*. Autobiographik von Frauen. Hrsg. v. Michaela Holdenried. Berlin: E. Schmidt 1995, S. 397.
- <sup>42</sup> DeJ, S. 32f.
- <sup>43</sup> Edgar Schneider: *Eigennamen*. Eine sprachphilosophische Untersuchung. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994. (= Epistemata. Reihe Philosophie. 160.) S. 9ff.
- <sup>44</sup> „Bin ich der, der W.B. heißt, oder heiße ich bloß einfach W.B.? [...] Der Habitus eines gelebten Lebens: das ist es, was der Name aufbewahrt, aber auch vorzeichnet.“ Walter Benjamin, zit. nach: Bernd Stiegler: *Die Aufgabe des Na-*

*mens*. Untersuchungen zur Funktion der Eigennamen in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. München: Wilhelm Fink 1994, S. 20.

<sup>45</sup> DeJ, S. 123.

<sup>46</sup> DeJ, S. 136f.

<sup>47</sup> DeJ, S. 159.

<sup>48</sup> DeJ, S. 131.

<sup>49</sup> DeJ, S. 382f.

<sup>50</sup> Vgl. DeJ, S. 75.

<sup>51</sup> DeJ, S. 371.

<sup>52</sup> DeJ, S. 383.

<sup>53</sup> Winkels, *Original und Fälschung*.

<sup>54</sup> DeJ, S. 371.

<sup>55</sup> DeJ, S. 70.

<sup>56</sup> Gstrein, *Die Differenz*, S. 14.

<sup>57</sup> DeJ, S. 70.

<sup>58</sup> DeJ, S. 345.

<sup>59</sup> Hildesheimer, *Marbot*, S. 255.

<sup>60</sup> Gstrein, *Das Handwerk des Tötens*, S. 234.

<sup>61</sup> Jorge Semprun: *Wovon man nicht sprechen kann*. In: Norbert Gstrein u. J. S.: *Was war und was ist*. Reden zur Verleihung des Literaturpreises der Konrad-Adenauer-Stiftung am 13. Mai 2001 in Weimar. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 12.