

(und die Literatur im Allgemeinen) diesem Geschichtsverständnis beizutragen vermögen, ist nicht nur eine Verlebendigung, sondern auch eine Kommentierung, Ergänzung und Differenzierung solcher Generationenmodelle.

#### 7.4. Schweigen in der Erzählstruktur

Schweigen und gestörte Kommunikation zwischen den Generationen sind aber nicht nur auf der Handlungsebene des Romans anzutreffen, sondern sie sind auch der Form und dem zentralen Kommunikationsakt des Romans eingeschrieben. Dies soll hier kurz an einigen erzähltechnischen Besonderheiten des Romans, wie etwa Aporien zwischen der Rahmen- und Binnenerzählung und in paratextuellen Elementen, gezeigt werden.

Beispielsweise wird von den Misshandlungen und Demütigungen in Paulas Kindheit nicht in der ersten, sondern in eigenen Kapiteln in der dritten Person berichtet. Akzeptiert man Paula als Autorin der gesamten Binnenerzählung des Romans einschließlich dieser personal erzählten Kapitel – was nicht unbestreitbar ist, worauf im Folgenden noch einmal einzugehen sein wird – könnte dieser Wechsel von der Ich- zur Sie-Erzählerin als die Suche Paulas nach einer Form aufgefasst werden, in der lange Verschwiegene und kaum oder nur schmerzhaft Aussprechbares endlich erzählt werden kann. Diese Verfremdungsstrategie kann entweder als psychische Schutzreaktion, sprich als Dissoziation verstanden werden, oder als die (natürlich illusorische) Versuch, das rückblickend erzählende Ich vorübergehend auszuschalten zugunsten des erlebenden Ich – der Versuch, mit Uwe Johnson gesprochen, »darinnen noch einmal zu sein, dort noch einmal einzutreten«. <sup>17</sup> Auch im *Fremden Freund* wird die Schilderung von Traumata in der Kindheit erzähltechnisch vom Rest des Erzählten abgesetzt; dies erfolgt allerdings in der frühen Novelle durch den wiederholten Wechsel ins Präsens, also durch einen Tempuswechsel statt einen Wechsel der Erzählperson.

Für eine Lesart von Paula als Autorin sowohl der homodiegetisch erzählten als auch der personal erzählten Kapitel des Romans sprechen vor allem paratextuelle und sprachliche Indizien. Erstens werden die Kapitel mit Er- (bzw. Sie-)Bezug von den übrigen Kapiteln weder typographisch noch etwa durch besondere Überschriften oder eine Unterbrechung der Kapitelnummerierung gesondert markiert, sodass Lesende von einem zusammenhängenden Manuskript ausgehen dürften. Zweitens fällt in den personalen Erzählpassagen der gelegentliche Gebrauch von Verwandtschaftsbezeichnungen ohne jeglichen Artikel (z.B. »Vater« statt »ihr Vater« o.ä.) auf; wie oben in dieser Studie bereits vermerkt, ist der artikellose Gebrauch von »Mutter« und »Vater« quasi als Eigennamen nach dem *Duden* ein Merkmal der »Kindersprache« <sup>18</sup> und weist hier, wenn nicht unbe-

---

Memory«, in: *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, hg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning, Berlin/New York: de Gruyter 2008, S. 119–125; hier: S. 119.

17 Uwe Johnson: *Jahrestage*. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 63.

18 *Duden*redaktion: *Richtiges und gutes Deutsch*, S. 977.

dingt eindeutig auf die Autorschaft Paulas, dann zumindest auf die stellenweise Übernahme der figuralen sprachlichen Perspektive durch den Erzähler hin.<sup>19</sup>

Allerdings wurde bereits zu Beginn des Romans – wenn man ihn sorgfältig liest – diese vielleicht schlüssig erscheinende Zuschreibung des Binnentextes an Paula Trousseau in Frage gestellt. In der Rahmenerzählung, die mit der Benachrichtigung Sebastian Glieses, eines ehemaligen Freundes von Paula, über deren Selbstmord in Südfrankreich beginnt, werden Leser\*innen anscheinend darüber aufgeklärt, wie es dazu kam, dass er den daran anschließenden Lebensbericht Paulas in die Hände bekommen hat. Paula stirbt, vermacht ihren zwei Kindern ihren ganzen Besitz inklusive aller Gemälde und Skizzen, die laut ihrem Wunsch Sebastian Gliese verwalten und veräußern soll. Unter der Hinterlassenschaft ist auch ein Manuskript, das für Paulas Tochter Cordula bestimmt war, aber nicht von ihr angenommen wird und sich jetzt im Besitz von Michael Trousseau, Paulas Sohn, befindet, der Sebastian Gliese aufsucht, um ihm den Auftrag der verstorbenen Mutter zu übertragen. Der Verdacht liegt also nah, dass es sich bei dieser Rahmenerzählung um eine klassische Manuskript- bzw. Herausgeberfiktion handelt: Gliese wird wohl auf diese Weise in Besitz des Manuskripts kommen, das er dann in Form des vorliegenden Romans veröffentlicht – so dürften Lesende schlussfolgern. Genauso verstehen auch berufliche Leser\*innen diese Rahmung, d.h. als Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte des Textes, aus dem die Binnenerzählung besteht. Zum Beispiel schreibt Carola Wiemers in ihrer Rezension im Deutschlandfunk: »Während in den genannten Büchern [*Horns Ende* und *Der fremde Freund* – R.S.] die jeweils Überlebenden den Toten nachdenken, hinterlässt die Malerin Paula Trousseau [...] ihren eigenen Erinnerungstext.«<sup>20</sup> Ähnlich umreißt Paul Michael Lützeler die Ausgangssituation des Romans im Tagesspiegel: »Vor dem Suizid hat Paula ihr Leben aufgezeichnet. Die Autobiographie – von einem Freund zugänglich gemacht – ist in der Ichform erzählt [...].«<sup>21</sup>

So naheliegend diese Lesart auch sein mag, zumindest noch am Anfang der Rahmenerzählung, es trägt der Schein: Wie bereits erwähnt, nimmt Cordula, Paulas Tochter, das für sie bestimmte Manuskript nicht an, denn der damalige Verzicht der Mutter auf ihr Kind stellt für Cordula einen unverzeihlichen Verrat und endgültigen Bruch dar, und auch nach dem Tod ihrer Mutter verspürt die entfremdete Tochter keinen Gesprächsbedarf; auch Paulas Sohn Michael weigert sich, das Manuskript zu lesen, da es nicht für ihn bestimmt war und er deshalb nicht weiß, ob es seiner Mutter recht wäre (*FPT* 19); und schließlich nimmt auch Sebastian Gliese weder das Manuskript an, noch erfüllt er seinen treuhänderischen Auftrag mit Paulas Bildern. Paulas Manuskript bleibt also von allen Figuren ungelesen, die gemäß den Erwartungen an eine Herausgeberfiktion für seine Erhaltung und Verbreitung auserkoren wären; das Manuskript kann nicht auf diese Weise unter die Augen der Lesenden gelangt sein, bzw. es scheint mehr als fraglich, dass die den Leser\*innen vorliegende Biographie und Paulas Manuskript ein und derselbe Text

19 Vgl. Schmid: *Elemente der Narratologie*, S. 138.

20 Carola Wiemers: »Ein autoritäres Elternhaus und die Folgen«, Deutschlandfunk Kultur 02.04.2007; [https://www.deutschlandfunkkultur.de/ein-autoritaeres-elternhaus-und-die-folgen.950.de.htm?dram:article\\_id=134937](https://www.deutschlandfunkkultur.de/ein-autoritaeres-elternhaus-und-die-folgen.950.de.htm?dram:article_id=134937) (06.09.2023).

21 Lützeler: »Weiß ist meine Sehnsucht«.

sind. Trotz dieser eindeutigen Signale in der Rahmenerzählung hat in der Sekundärliteratur bislang nur Kathrin Max eine mögliche Nicht-Identität der Texte angesprochen (aber nicht weiter problematisiert).<sup>22</sup>

Die gesamte Rahmenerzählung erklärt also keineswegs den Ursprung des Erinnerungstextes, sondern scheint einzig und allein der Schilderung eines unvollständigen Kommunikationsakts und der Etablierung der versäumten Kommunikation als Thema des Romans zu dienen. Überdies und vielleicht noch wichtiger: Sie verschleiert die gesamte Kommunikationssituation des Romans und wirft die Frage auf, wer hier eigentlich als fiktive Autorin bzw. als fiktiver Autor des Textes fungiert. Paula Trousseau wird zwar im Großteil des Romans als Erzählerin inszeniert, doch die oben angedeutete Nicht-Identität der Binnenerzählung mit dem Manuskript Paulas eröffnet die Möglichkeit, dass es sich hier um eine fiktionale Autobiographie handle – wohlge­merkt: nicht bloß eine fiktive Autobiographie, etwa in dem Sinne, dass keine reale Person für die Figur Paula Pate stand, sondern fiktional, in dem Sinne, dass der Lebensbericht Paulas von einem anderen fiktiven Autor geschrieben worden ist und das Autobiographische an sich hier eine Fiktion innerhalb der Fiktion ist. Für diese Lesart spricht auch die Tatsache, dass die Rahmenerzählung – wie auch oben für die personal erzählten Kapitel gezeigt wurde – in keiner Weise von den übrigen Kapiteln der Binnenerzählung typographisch abgesetzt wird oder in der Nummerierung bzw. Überschriftung vom Rest des Buches abweicht.<sup>23</sup> Stattdessen steht die Rahmenerzählung unter der Überschrift »Erstes Buch« und der Nummer »1.«, der Auftakt der ich-erzählten Binnenerzählung wiederum unter der Nummer »2.« – es fehlt also jegliche Markierung eines Übergangs zwischen den Erzählebenen.

Ein letztes irritierendes Erzählmerkmal, das es kurz anzusprechen gilt, stellt eine Widmung auf der Versoseite zwischen Titelblatt und dem ersten Kapitel des Romans dar. Dort ist nämlich zu lesen: »für Paula T« (Kursivierung im Original). Hein selbst bezeichnete in einem Interview diese Widmung, wie auch vergleichbare paratextuelle Strategien in anderen seiner Texte, als eine Art Kunstgriff:

»[...] das ist ein Trick, um etwas zu erreichen, was im achtzehnten Jahrhundert noch ganz leicht möglich war. Im achtzehnten Jahrhundert konnte man, damit die Bücher sich gut verkaufen, darüber schreiben ›Eine wahre Geschichte‹. Das geht heute nicht mehr, das glauben die Leute nicht mehr, also muss ich andere Tricks machen, indem ich zum Beispiel... in einem Roman habe ich eine Widmung reingeschrieben ›für‹ und

22 »Ebenso können diejenigen Kapitel, in den Paula als Ich-Erzählerin fungiert, nicht zweifelsfrei mit dem im ersten Kapitel erwähnten Manuskript Paulas an ihre Tochter gleichgesetzt werden«; Max: *Bürgerlichkeit*, S. 428. Auch die Studie von Blankenship muss erwähnt werden, in der die Autorschaft der Binnenerzählung zwar nicht explizit thematisiert, jedoch implizit eher Sebastian Gliese als Paula zugeschrieben wird: »In a way, it can be seen as a mystery novel in that the friend [Gliese – R.S.] spends much of the novel trying to figure out why Paula killed herself«; Blankenship: *Suicide in East German Literature*, S. 135.

23 Zum Vergleich werden Rahmungen in anderen Hein-Texten kursiv (z.B. *Der fremde Freund*) oder in einer kleineren Schriftgröße (z.B. *Horns Ende*) gesetzt, oder sie befinden sich außerhalb der Kapitelnummerierung bzw. -überschriftung (z.B. *Trutz, Landnahme*).

dann den Namen der Hauptheldin hingeschrieben, sodass man glaubt, der ist der Hauptheldin gewidmet.«<sup>24</sup>

Was allerdings an der Oberfläche als Authentizitätsbekundung verstanden werden könnte (und vielleicht so verstanden werden will), wirkt hier vielmehr als ein Fiktions-signal oder gar ein metafiktionaler Hinweis an Lesende, d.h. es legt die Fiktionalität des Textes offen. Dies ist der Fall, nicht nur weil – der Feststellung Aleida Assmanns zufolge – »bereits die allzu explizite Wahrheitsbeteuerung zum Signal für Fiktionsverdacht werden kann«,<sup>25</sup> sondern auch weil die Vorstellung von Paula Trousseau als Autorin von und gleichzeitig als Adressatin einer Widmung in der eigenen Autobiographie ja sehr paradox vorkommt.

## 7.5. Fazit

Zum Schluss stellt sich die Frage, was für einen interpretatorischen Mehrwert eine Auslegung von Paulas Erinnerungstext als der Schöpfung eines anderen, ihr vielleicht befreundeten fiktiven Autors bringen würde. Dies würde meines Erachtens zu Heins Verständnis von der Rolle der Literatur und speziell der Fiktion im kollektiven Erinnern und zu seinem Selbstverständnis als Chronist passen, der »mit literarischen Mitteln«<sup>26</sup>, d.h. »eingreifend und realistisch und magisch und phantastisch«<sup>27</sup>, die kleinen Geschichten vor dem Hintergrund der großen Geschichte erzählt. Wie Hein auch in anderen Texten, vor allem zuletzt in *Trutz* (2017), darlegt: Die Fiktion schreitet da erfinderisch ein, wo Menschen selber nicht mehr reden können oder einander nicht mehr zuhören wollen, sie kann mögliche aber unverbindliche Schließungsspielarten für die Lücken im kollektiven Gedächtnis anbieten; die Fiktion kann Geschichten erzählen, die sonst unerzählt geblieben wären. Somit kann sie vielleicht auch einen Beitrag zur Behebung der gestörten Kommunikation im intergenerationellen sowie im deutsch-deutschen Diskurs leisten.

24 Ernst A. Grandits: »Interview mit Christoph Hein auf der Leipziger Buchmesse 2017«, <http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=65532> (06.09.2023); offenbar halb im Scherz fügte Hein hinzu: »Alles erstunken und erlogen.«

25 Aleida Assmann: »Fiktion als Differenz«, in: *Poetica* 21.3-4 (1989), S. 239–260; hier: S. 254.

26 Hein: »Ich bin ein Schreiber von Chroniken«, S. 193.

27 Hein: »Die Zensur ist überlebt«, S. 95.