

ler*innen, den eindeutig fiktionalen Text *Von allem Anfang an* schlicht als Autobiographie zu lesen.²⁰ Ähnlich verhält es sich offenbar mit den zwei neueren Romanen. Wie unten gezeigt wird, berufen sich Rezensent*innen von *Glückskind mit Vater* wiederholt auf eine der Erzählung vorangestellte, umgekehrte Fiktionalitätsklausel, um zu schlussfolgern, dass der Roman auf wahren Begebenheiten basiere. Bei *Trutz* ist es die einleitende Rahmenhandlung, die viele Kritiker*innen zu einem solchen Trugschluss verleitet; darauf stützt sich zum Beispiel die bejahende Antwort Claus-Ulrich Bielefelds auf die Frage einer RBB-Moderatorin, ob »denn diese erfundene Geschichte von Christoph Hein auf wahren Geschichten« beruhe.²¹ Auf beide scheinbaren Wahrheitsbeteuerungen, d.h. auf die Inschrift in *Glückskind* sowie die Rahmenhandlung von *Trutz*, wird im Folgenden an passender Stelle eingehend zurückgekommen.

Gleichwohl kann es hier selbstverständlich nicht nur um die triviale und eigentlich überflüssige Beweisführung gehen, dass es bei den besprochenen Texten um Werke der Fiktion handelt. Vielmehr wird argumentiert, dass in beiden Romanen auch innerhalb der Fiktion die Fiktionalität des Erzählten immer wieder bloßgelegt wird. Mit anderen Worten: Nicht nur der reale Autor legt hier fiktionale Erzählungen vor, sondern auch die weitgehend als faktuales Erzählen inszenierte Darstellung des jeweiligen fiktiven Erzählers wird durch bestimmte Erzählstrategien als Fiktion entlarvt.

Unten kommt den zwei Romanen unterschiedlich große Aufmerksamkeit zu. Nach einer vergleichsweise kurz gehaltenen Analyse von *Glückskind mit Vater* rückt der im Hinblick auf unser Untersuchungsziel ergiebigere *Trutz* in den Fokus. Da aus den obigen, einleitenden Bemerkungen zu den zwei Romanen und den folgenden Analysen ein ungefähres Bild der noch recht übersichtlichen feuilletonistischen Rezeption der Romane – literaturwissenschaftliche Besprechungen standen zum Zeitpunkt der Niederschrift der vorliegenden Studie noch aus – ergibt, wird an dieser Stelle auf einen Rezeptionsüberblick verzichtet.

8.2. Inszenierte Authentizität in *Glückskind mit Vater*

8.2.1. Einleitung

Nach einer fast fünfjährigen Pause nach dem mit dem Uwe-Johnson-Preis ausgezeichneten *Weiskerns Nachlass* kehrte Christoph Hein 2016 mit *Glückskind mit Vater* zum Romanformat²² und – nach einer noch längeren Unterbrechung – zum retrospektiven Er-

20 Siehe oben, Kapitel 5.2.3.

21 In Gänze lautet Bielefelds Antwort: »Ja, man kann davon ausgehen: Der Roman beginnt mit einem kleinen selbstreferentiellen Spiel, könnte man sagen, der Ich-Erzähler geht in die Räume der Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur in Dahlem, er recherchiert über ein Buch, das sich leicht entziffern lässt als das Buch *In seiner frühen Kindheit ein Garten* von Christoph Hein [...]«. Zudem verwechselt Bielefeld hier offenbar das Bundesarchiv in Dahlem mit der Bundesstiftung in der Kronenstraße; RBB Kulturradio: »Lesestoff. Christoph Hein. *Trutz*«; die Sendung ist im Internet nicht mehr verfügbar; der Verfasser verfügt über einen Mitschnitt.

22 2013 erschien der Erzählband *Vor der Zeit*, in dem griechische Mythen umgedichtet werden.

zählen bzw. zu einer sogenannten »fiction of memory« zurück.²³ Erzählt wird in *Glückskind* der Lebenslauf des mit seiner Frau Marianne in der sachsen-anhaltinischen Provinz lebenden, pensionierten Lehrers Konstantin Boggosch aka Müller. Animiert durch den Besuch einer Journalistin, die für die Lokalzeitung an einer Feature über das Gymnasium, an dem Boggosch für eine kurze Zeit Schuldirektor war, schreibt, sowie durch einen an »Konstantin Müller« adressierten Briefes vom Finanzamt, lässt er die sieben Jahrzehnte seines Lebens seit der Geburt unmittelbar nach Kriegsende Revue passieren. Konstantin und sein Bruder werden von ihrer Mutter, einer studierten Fremdsprachenlehrerin, allein großgezogen und in jungem Alter unter dem mütterlichen Mädchennamen ins Register eingetragen. Der nie gekannte Vater, Gerhard Müller, war Industrieller, SS-Brigadeführer, Erbauer eines werkseigenen Konzentrationslagers und Verantwortlicher für Kriegsverbrechen in Polen und der Sowjetunion, wofür er kurz vor Kriegsende im befreiten Polen standrechtlich gehängt wird. Konstantin erfährt erst im Alter von zehn Jahren von den Gräueltaten seines Vaters und versucht für den Rest seines Lebens – vergeblich –, den Schatten der Vergangenheit zu entkommen. Als noch Heranwachsender flieht er, da er wegen seiner familiären Herkunft nicht auf die Oberschule darf, aus der noch jüngeren DDR, zuerst (nach kurzen Aufenthalten in den Aufnahmelagern Marienfelde und Sandbostel) zu dem ungeliebten Onkel Richard in München, und dann nach Marseilles, wo er, von einer Gruppe ehemaliger Widerstandskämpfer und KZ-Überlebender befreundet und gefördert, zwei Jahre als Fremdsprachenkorrespondent arbeitet und die Abendschule besucht. Aus Angst- und Schuldgefühlen, sich bei seinen Freunden als Sohn eines Kriegsverbrechers entlarven zu müssen, kehrt Konstantin in seine Heimat zurück – ausgerechnet am Tag des Mauerbaus. Es folgen ein Studium der Pädagogik (sein erstes Wunschfach Film bleibt ihm verwehrt), die erste Ehe, der Tod der Frau und des neugeborenen Kindes, die zweite Ehe und etliche berufliche Stationen inklusive aller Rückschläge und Intrigen, die ihn immer wieder an sein verdrängt gewöhntes Familiengeheimnis erinnern.

Glückskind fand einen weitgehend positiven Widerhall bei Rezensent*innen, verbrachte einundzwanzig Wochen auf der Spiegel-Bestseller-Liste²⁴ und wurde beginnend noch vor Erscheinung des Buches in fünfzehn Fortsetzungen im Mitteldeutschen Rundfunk vom Schauspieler Ulrich Matthes vorgelesen. Wie oben bereits angedeutet, wurde das Buch in diversen Zeitungen und Zeitschriften mit einer sich oft gegenseitig wiederholenden Wortwahl als ein »großer deutscher Roman«²⁵ bzw. ein »neuer großer

23 Diesen Begriff prägte Birgit Neumann in ihrer Studie *Erinnerung – Identität – Narration*. Die Frage, ob *Glückskind mit Vater* nach Neumanns Kategorien eher zur Gattung des »Erinnerungsromans« oder zu der des »Gedächtnisromans« sei vorerst dahingestellt. Der letzte retrospektiv erzählte Hein-Roman vor *Glückskind* war *Frau Paula Trousseau* aus dem Jahr 2007. Das Handlungsgeschehen in *Weiskerns Nachlass* (2011) spielt nicht nur in der Gegenwart, sondern es wird im Roman auch durchgehend im Präsens erzählt.

24 Spiegel-Bestseller, Hardcover, Belletristik, Top-50; *Glückskind* genoss somit den längsten Aufenthalt und die höchste Platzierung (Rang 11) eines Hein-Werks in der Bestsellerliste seit *Landnahme* (2004); <https://www.buchreport.de/bestseller/buch/isbn/9783518425176.htm> (06.09.2023).

25 Christian Buß: »Mein Vater, das Gespenst«, in: Spiegel Online 07.03.2016; <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/christoph-hein-glueckskind-mit-vater-mein-vater-das-gespenst-a-1079585.html> (06.09.2023).

Deutschlandroman«²⁶ gefeiert. Viele Besprechungen attestieren dem Roman eine Einfachheit und Schlichtheit des Erzählens,²⁷ und es ist Frank Quilitzsch ohne Abstriche zuzustimmen, wenn er befindet: »Wie schon in seinem anderen Deutschlandroman ›Landnahme‹ (2004) vertraut Hein voll und ganz auf die Kraft des linearen Erzählens.«²⁸

Weniger beipflichten lässt sich allerdings einer weiteren, oberflächlich zwar stichhaltig erscheinenden Behauptung Quilitzschs, nämlich folgender: »Literarische Experimente – wie etwa ›Der fremde Freund‹ (1982) oder ›Horns Ende‹ (1985) – liegen weit zurück.«²⁹ In der Tat fehlen im *Glückskind mit Vater* so offensichtlich experimentelle Techniken wie etwa die komplexe Zeitstruktur in dem Kritiker erstgenannten oder die Multiperspektivität in dem zweitgenannten Frühwerk, und doch werden einige durchaus unkonventionelle Strategien im neueren Roman eingesetzt, die den Blick des Lesers immer wieder von der »histoire« auf den »discours« lenken. Diese befinden sich zwar vor allem außerhalb der Hauptdiegese des Romans, nicht nur im rahmenden Traumprolog und in der Rahmenerzählung sondern auch im Paratext, weshalb sich die folgende Analyse des Romans in erster Linie auf diese Textteile konzentriert. Doch zusätzlich wird argumentiert, dass eben auch und nicht zuletzt die radikale Linearität und Detailfülle der intradiegetischen Handlung des Romans – es wird über fast fünfhundert Seiten hin in einem Fluss, d.h. ohne Zwischentitel oder jegliche erkennbare Kapiteltrennung erzählt – zu seinen Fiktionalität signalisierenden bzw. antimimetischen Elementen zu zählen sind.

8.2.2. Der umgekehrte Fiktionsvertrag im Paratext

Noch vor dem Erzählaufakt von *Glückskind mit Vater* werden Lesende mit einer aus dem Vorspann von Filmen, zunehmend aber auch in der erzählenden Literatur vertrauten Formulierung konfrontiert, wobei allerdings ein entscheidender Unterschied zum Gewohnten auffällt: »Der hier erzählten Geschichte liegen authentische Vorkommnisse zugrunde, die Personen der Handlung sind nicht frei erfunden«. Es handelt sich um die eindeutige Anspielung auf eine sogenannte Fiktionalitätsklausel, wie sie sich übrigens auf den Anfangsseiten von *In seiner frühen Kindheit ein Garten* finden lässt und die den Status des darauffolgenden Textes als Werk der Fiktion klarstellen und etwaigen Verleumdungsanklagen zuvorkommen soll. Während aber im Falle des früheren Romans vor einer Rezeptionshaltung gewarnt wird, nach der die erzählerische Bearbeitung des unverkennbar aus der Realität entlehnten Stoffs³⁰ womöglich als Tatsachenbericht betrachtet wer-

26 Vgl. Heike Kunert: »Die Schuld und die Scham«, in: Lesart 1 (2016), S. 26–27; hier: S. 26.

27 Vgl. etwa Judith von Sternburg: »Glück muss man haben«, in: Frankfurter Rundschau vom 10.04.2016; <http://www.fr.de/kultur/literatur/christoph-hein-glueckskind-mit-vater-glueck-muss-man-haben-a-362901> (06.09.2023).

28 Frank Quilitzsch: »Auf der Flucht vor dem gehenkten Vater«, in: Thüringsche Landeszeitung vom 09.04.2016; <http://www.tlz.de/web/zgt/kultur/detail/-/specific/Auf-der-Flucht-vor-dem-gehenkten-Vater-681445198> (06.09.2023).

29 Ebd.

30 Die Handlung von *In seiner frühen Kindheit ein Garten* weist direkte Parallelen mit dem Leben und Tod des gewaltsam zu Tode gekommenen RAF-Terroristen Wolfgang Grams auf; siehe oben, Kapitel 4.1.3.

den könnte, wird hier eben die Nicht-Fiktivität des Dargestellten beteuert. Auf den ersten Blick scheint dieser Verweis auf authentische Vorkommnisse und nicht frei erfundene Personen einen – besonders für Hein-Texte – ungewöhnlich direkten Faktualitätsanspruch darzustellen. Auch Interview-Äußerungen des Autors untermauern anscheinend die beanspruchte historische Wahrheit der Geschichte, wenn auch darin gleichzeitig deutlich erkennbar wird, wie wenig er von der behaupteten lebenden Vorlage für die Figur Boggosch direkt erfahren haben konnte:

»Das ist schon so, wie dieser Satz sagt. Ich habe diesen Menschen, dieses Glückskind kennen gelernt, ganz wenig – erzählt hat er mir noch weniger. Dann habe ich ihn halt auch mit all dem anderen, das ich gesehen, erlebt, erfahren habe, auch ganz viel mit meiner Biographie angereichert. [...] Er hat ähnlich wie dieser Held in dem Roman, er hat nicht darüber gesprochen, er hat dies verschwiegen, und ich bin durch Zufall darauf gekommen, er hat mir dann auch das Wesentliche bestätigt aber mir nicht viel davon erzählt.«³¹

Sollten Leser*innen durch solche Beteuerungen tatsächlich von dem Wirklichkeitsgehalt des Erzählten überzeugt werden, dann scheint dies bei einigen Rezensent*innen die erhoffte Wirkung gehabt zu haben. Paul Jandl bemerkt zum Beispiel Folgendes: »Christoph Heins Roman, der auf einem realen Hintergrund beruht, ist ein deutsches Fallbeispiel.«³² Katrin Hillgruber beruft sich in ihrer Übernahme der Behauptung, der Stoff sei dem wahren Leben entnommen, direkt auf die vorangestellte Nicht-Fiktionalitätsklausel: »Ausdrücklich verweist Hein eingangs darauf, dass das Erzählte auf authentischen Vorkommnissen beruhe und die Personen nicht frei erfunden seien.«³³

Was diese Lektüren allerdings übersehen, ist die Tatsache, dass sich diese »Faktizitätsklausel« erst nach dem Titelblatt und daher auch nach der Gattungsbezeichnung »Roman« befindet – dass sie also selbst Bestandteil des Erzähltextes ist und somit bereits auch zur Fiktion gehört. Übrigens schien es dem Autor auf der Buchpremiere für *Glückskind mit Vater* – entgegen seiner Äußerungen im oben zitierten Interview – sehr daran zu liegen, vorwegnehmend auf den Fiktionsstatus dieser Authentizitätsbekundung hinzuweisen.³⁴

Gängige Verweise auf die Fiktionalität eines Textes stehen in der Regel – wie es auch für die bereits erwähnte Formulierung in *In seiner frühen Kindheit ein Garten* der Fall ist –

31 MDR: »Lesezeit«, 29.2.2017; die Sendung ist im Internet nicht mehr verfügbar; der Verfasser verfügt über einen Mitschnitt.

32 Paul Jandl: »Résistance ist zwecklos«, in: Die Welt vom 04.03.2016; https://www.welt.de/print/die_welt/literatur/article152960028/Resistance-ist-zwecklos.html (06.09.2023). Jandls Beurteilung des Romans ist durchaus positiv und er erkennt schon eine fiktive Komponente an; er bezeichnet den Roman weiter als »Eine kalkulierte Mischung aus Wahrheit und Konstruktion, unbeirrbar und grandios.«

33 Katrin Hillgruber: »Fluchtpunkt Marseille«, in: Der Tagesspiegel 20.3.2016; <http://www.tagesspiegel.de/kultur/christoph-heins-roman-glueckskind-mit-vater-fluchtpunkt-marseille/13343868.html> (06.09.2023).

34 Buchpremiere für *Glückskind mit Vater* am 6. März 2016 im Berliner Ensemble; der Verfasser war anwesend.

etwas verborgen im verlegerischen Peritext,³⁵ d.h. auf einer Versoseite umgeben von anderen gesetzlichen Angaben (z.B. Copyright, ISBN-Nummer usw.). In *Glückskind* ist die entsprechende (umgekehrte) Formulierung kursiv und mittig – also allein stehend und unübersehbar – auf einer Rectoseite gesetzt, und ist also nicht etwa der Rechtsabteilung eines Verlags, sondern eindeutig dem Autor, besser: dem Erzähler des Romans zuzuschreiben. Solche auktorialen Anmerkungen zum Erfundensein (bzw. Nicht-Erfundensein) eines Textes, die räumlich näher am Erzählaufakt stehen und die klar über einen rein juristischen Zweck hinausgehen, schlägt Gérard Genette der Paratextsorte des Vorworts zu, und er betont die bewusste Zweideutigkeit derartiger Leserhinweise:

»[Es sind] Bestätigungen oder Dementis, die natürlich mit Vorsicht zu genießen oder *cum grano salis* zu schlucken sind, da die Leugnung »jeder Ähnlichkeit« von Anfang an die doppelte Funktion besitzt, den Autor vor den eventuellen Folgen der »Applizierung« zu schützen und die Leser unweigerlich auf die Suche nach ihnen anzusetzen.«³⁶

Ein bekanntes Beispiel aus der deutschsprachigen Literatur – Genette zitiert ja vorwiegend französischsprachige Texte – für den ironischen Gebrauch einer solchen Vorrede befindet sich zu Beginn von Heinrich Bölls *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*:

»Personen und Handlung dieser Erzählung sind frei erfunden. Sollten sich bei der Schilderung gewisser journalistischer Praktiken Ähnlichkeiten mit den Praktiken der »Bild«-Zeitung ergeben haben, so sind diese Ähnlichkeiten weder beabsichtigt noch zufällig, sondern unvermeidlich.«³⁷

Einen aktuelleren Fall kann mit Thomas Brüssigs Autofiktion *Das gibts in keinem Russenfilm* angeführt werden, in deren Vorbemerkung eine potentielle Unentscheidbarkeit seitens der Leser*innen explizit thematisiert wird:

»Dies ist ein Roman. Zahlreiche Romanfiguren sind mit den Namen realer Menschen bezeichnet. Die Äußerungen und Taten der Romanfiguren mit den bekannt klingenden Namen sind meines Wissens Erfindungen des Autors. Anders gesagt: Wenn Du, lieber Leser, Dich beim Lesen hin und wieder fragst: »Hat der/undder etwa wirklich...?«, dann möge in Deinem Kopf als Echo mit meiner Stimme die Antwort erschallen: »Nö, dis hab ich mir bloß ausgedacht.««³⁸

Im Umkehrschluss kann bei *Glückskind mit Vater* die Abwandlung der (wohl) erwarteten Formulierung zugunsten der Nahelegung einer faktualen Lesart des Romans als eine

35 Vgl. Genette: Paratexte, S. 36f.

36 Ebd., S. 211; Hervorhebung im Original.

37 Heinrich Böll: *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann. Mit Materialien und einem Nachwort des Autors, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1992. Hein hatte bereits in *In seiner frühen Kindheit ein Garten* mit der Figur Katharina Blumenschläger auf Bölls Text angespielt.

38 Thomas Brüssig: *Das gibts in keinem Russenfilm*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2015. Hervorhebung im Original. Eine der Romanfiguren in Brüssigs Buch mit einem »bekannt klingenden Namen« heißt übrigens Christoph Hein (S. 144f.).

Strategie verstanden werden, (auch) die gegenteilige Haltung in Leser*innen zu provozieren, d.h. um Skepsis gegenüber dem Faktizitätsanspruch und eine erhöhte Aufmerksamkeit für Indizien für das Erdichtetsein der Geschichte zu wecken. Für die Möglichkeit einer solchen Wirkung spricht auch die Feststellung Aleida Assmanns, dass »bereits die allzu explizite Wahrheitsbeteuerung zum Signal für Fiktionsverdacht werden kann«.³⁹ Allerdings dürfte in Frage gestellt werden, wie verbreitet und stark diese intendierte Zweideutigkeit bei der Leserschaft tatsächlich ausfällt, auch angesichts eines offenbar dominanten Rezeptionsmodus, der ohnehin dazu tendiert, »wahre Geschichten« zu bevorzugen und diese nicht selten auch hinter fiktionalen Texten (besonders solchen mit einem historischen Stoff) zu wittern.

8.2.3. Die erste Rahmung: Der Traumprolog

Glückskind mit Vater setzt mit einem kurzen Prolog ein, der den Radausflug eines – wie man am Ende der Episode erfährt – jungen Ich-Erzählers in einen Wald wiedergibt. Während anfangs noch durchaus nüchtern berichtet wird, markiert der plötzliche Auftritt einer ganz in weiß uniformierten Gestalt, die »wie ein Märchenprinz [...] aus einer anderen Welt, einer fernen Zauberlandchaft« wirkt (*GmV* 9), den Übergang in ein traum- oder halluzinationsartiges Szenarium.

Die Episode erinnert in verschiedener Hinsicht an den Prolog von *Der fremde Freund*. Schauplatz für die jeweilige Traumsequenz in beiden Texten ist ein Wald. An die Stelle des Zypressengrüns – »ein schmaler Streifen vor kristallen-leuchtender Leere« (*DfF* 5) – in der frühen Novelle tritt im neueren Roman das »aufreizend hell« leuchtende »Weiß der dünnen, verletzlich wirkenden Stämme« von jungen Birken, die von einem als »groß und übermächtig« beschriebenen alten Mischwald »dicht und dunkel« umschlossen werden (*GmV* 7). Beide Traumwälder deuten zudem auf tatsächliche Orte der jeweiligen Diegese der Werke voraus – Wälder, die für die Hauptfiguren verstörende, verdrängte Assoziationen über (vollzogene oder geplante) Gewaltverbrechen männlicher Bezugspersonen bergen: In *Der fremde Freund* wird Claudia nämlich in einem Wald von ihrem Freund Henry vergewaltigt (*DfF* 69–70); der Wald in der Vision Konstantin Boggoschs in *Glückskind mit Vater* ähnelt nicht nur der Beschreibung des abgeholzten und wieder aufgeforsteten »Ranenwäldchens«, wo einst das betriebseigene Konzentrationslager des Vaters entstehen sollte (vgl. *GmV* 66 und 78), sondern wird gegen Ende der Sequenz gar namentlich identifiziert (*GmV* 10). In beiden »Träumen« treten auch uniformierte, auf die Protagonisten unheimlich wirkende männliche Figuren auf. In *Der fremde Freund* sind es fünf in weiß gekleidete Läufer, die sich Claudia mit den »eleganten, regelmäßigen Bewegungen von Maschinen« nähern (*DfF* 6) und deren uhrwerkähnliche, hämmernde Schritte eine brüchige Brücke über einem Abgrund zu zerstören drohen, an der die Hauptfigur und ihr Begleiter sich festklammern. In *Glückskind* vermag es die im weißen Frack gekleidete Gestalt wiederholt mehrere junge Birken mit einem einzigen »unachtsamen, doch gleichzeitig anmutig ausgeführten« Peitschenschlag zu fällen (*GmV* 9). Dies stellt für den Ich-Erzähler eine ebenso große Bedrohung dar als die Läufer es für Claudia sind, denn:

39 Assmann: »Fiktion als Differenz«, S. 254.

Was die uniformierte Figur mit seinen Peitschenhieben freilegt, ist – so können es Lesende im Nachhinein auffassen – das Fundament des vom Vater errichteten, aber nie in Betrieb genommenen Konzentrationslagers. So verhindert dieses Baumfällen, dass »Gras über die Sache wachsen«, d.h., dass vergessen werden kann, und es deutet mithin auf die ständige Heimsuchung Konstantin Boggoschs durch die Gespenster seiner Vergangenheit voraus. Gleichzeitig greift Hein in diesem Prolog zum *Glückskind mit Vater*, soweit man die zerstörerische Figur als stellvertretend nicht nur etwa für die Beständigkeit der Erinnerung, sondern ganz konkret für Konstantins SS-Vater versteht, auch auf den Erzähleingang eines anderen frühen Werkes, *Horns Ende*, zurück: Zum Auftakt beider Romane wird so eine Art Begegnung des jeweiligen in die Kindheit versetzten Erzählers mit einem Toten als Auslöser des erinnernden Erzählens inszeniert.⁴⁰

Ein kurzer Absatz am Schluss des Prologs führt einen abrupten Szenenwechsel weg vom Wald herbei: »Am Abend hatte ich Fieber und bekam Schüttelfrost. Mutter machte mir kalte Wadenwickel und steckte mich ins Bett« (*GmV* 10). Ähnlich wie die einleitende Traumsequenz in *Der fremde Freund*, die mit einem Sprung zu »Später, viel später« zu Ende geht und in der nicht klar ist, ob mit dem »Versuch einer Rekonstruktion« (*DfF* 7) auf die Schilderung des Traums oder auf den Monolog, der daran anschließt und den Hauptteil der Novelle bildet, angespielt wird, kann auch hier nicht mit absoluter Sicherheit entschieden werden, ob das Fieber des Jungen als Resultat eines tatsächlichen Ausflugs in den Wald, oder umgekehrt ob der Traum vom Wald als Begleiterscheinung seines Fiebers aufzufassen sei. Deutlich erkennbar ist jedenfalls die rezeptionslenkende Funktion dieser Rahmung: Wie auch vergleichbare Traumsequenzen in anderen Hein-Werken⁴¹ etabliert sie nämlich den Geisteszustand – die Subjektivität und vor allem die verdrängende Haltung – eines erzählenden bzw. fokalisierenden Protagonisten, und wirft zugleich schwer lösbare Fragen auf, was den jeweiligen Zeitpunkt des Träumens und des Erzählens betrifft. Darüber hinaus könnte der intertextuelle Verweis auf frühere Werke als ein weiteres Fiktionssignal aufgefasst werden; diese Funktion von Intertextualität wird an gegebener Stelle unten in dem Abschnitt zu *Trutz* ausgiebig dargelegt, weswegen hier auf eine nähere Erörterung vorerst verzichtet wird.

8.2.4. Die zweite Rahmung: Die Gegenwartsebene

Eine weitere strukturelle Parallele zu dem Frühwerk *Der fremde Freund* macht sich in *Glückskind mit Vater* in dem Erzählabschnitt, der direkt auf den Prolog folgt, bemerkbar. Indem dieser Abschnitt eine Gegenwartsebene, aus der heraus erinnert und erzählt

40 Übrigens bleibt dies nicht der einzige Verweis auf *Horns Ende* in *Glückskind mit Vater*. Auch in Dr. Spodecks Beziehung zu seinem verstorbenen Vater im früheren Roman sind Parallelen mit der Vater-Sohn-Beziehung in *Glückskind* zu erkennen; in beiden Romanen ist von einem faschistisch gesinnten Vater die Rede, der »zeit seines Lebens« an der eigenen Heimatstadt »gesündigt« hat (*HE* 8), und von einem Sohn, der für diese Sünden büßen muss. Außerdem sei hier auf die klangliche Ähnlichkeit zwischen dem Namen des *Glückskind*-Protagonisten, Konstantin Boggosch, und dem von Spodecks Vater, Konrad Böger, hingewiesen.

41 Zusätzlich zum Prolog des *Fremden Freundes* wären hier vor allem die (Wach-)Träume der Hauptfiguren in *Der Tangospieler* (*TS* 180–181), *Willenbrock* (*W* 7) und *Weiskerns Nachlass* (*WN* 8–11) zu erwähnen. Siehe oben, Kapitel 4.1.2. und 6.3.

wird, inszeniert, entsteht hier – wie auch in der frühen Novelle – in der Kombination und Wechselwirkung mit der Traumsequenz eine Art doppelte Rahmung. Während aber im *Fremden Freund* sowohl der Traum als auch die den Erinnerungskontext thematisierende Gegenwartsebene und die daran anschließende Diegese durchgehend in der ersten Person erzählt werden, gibt es in *Glückskind* einen bemerkenswerten Wechsel vom Ich-Erzähler der Traumsequenz zur unpersönlichen Erzählinstanz in der zweiten, extradiegetischen Rahmung, bevor in der Binnenerzählung (oder besser: kurz vor Einsetzen der Binnenerzählung – siehe unten) dann der autodiegetische Erzähler Boggosch wieder das Wort ergreift.

Nun muss Stimmenwechsel ja nicht gleich Perspektivenwechsel bedeuten, und auch in *Glückskind mit Vater* dient der Protagonist in den meisten der in dritter Person erzählten Passagen klar erkennbar als Fokalisierungsinstanz. So könnte man meinen, dieses Pendeln zwischen Ich und Er sei wenig mehr als ein stilistischer Kunstgriff, der zwar eine gewisse Verfremdung erzeuge, aber letztendlich für die Analyse der Perspektivenstruktur des Textes folgenlos bliebe. Und doch ist die Fokalisierung durch Boggosch in der zweiten Rahmung nicht nur weder streng intern noch durchgehend, sondern es deuten vielmehr vereinzelte Hinweise auf auktoriales Erzählen hin. Beispielsweise wird nach der Wiedergabe eines kurzen Gesprächs zwischen dem Protagonisten und einem seiner ehemaligen Schüler ein weiterer Dialog geschildert, bei dem die mutmaßliche Reflektorfigur Boggosch nicht mehr anwesend ist und von dem sie folglich keine Kenntnis haben könnte:

»Ein Auto hinter ihm hupte zweimal.

Ich muss weiter, Thomas. Ich drück Ihnen die Daumen, aber lassen Sie das Trinken.

Mach ich. Versproch'n. Schönen Tach noch, Herr Direktor.

Der Mann mit der Bierflasche wandte sich an den kleinen Türken im Verkaufswagen. Mein oller Schuldirektor, sagte er und wies mit dem Daumen auf den wegfahrens Wagen, verstehste, Ali. Der war in Ordnung. Guter Mann, auch wenn er ein Pauker war.

Der Türke nickte und hielt ihm lächelnd eine Bierflasche hin: Noch ein Pils, Thomas? Gib her. Diese dünne Plörre schadet keinem. Reich schon rüber.

Als Boggosch an Lindners Blumenladen vorbeifuhr, drosselte er die Geschwindigkeit [...].« (*GmV* 11–12)

Die durch diese frühe Suggestion einer olympischen Sicht genährte Vermutung, es könnte sich in diesem Abschnitt um eine auktoriale oder editoriale Rahmung handeln, erhärtet sich auf der Handlungsebene: Boggosch wird nämlich von einer jungen Journalistin aufgesucht, die ihn um »ein längeres Interview zu seiner Zeit am Gymnasium« bittet, auf welche Anfrage der Pensionär bescheiden, wenn auch nicht wenig herablassend antwortet: »Nun, Fräulein Rösler, das ist alles lange her. Und es interessiert keinen mehr. Ich bin ein alter Mann, und meine Welt ist längst versunken. Das ist vorbei, mein Fräulein. Vergangenheit. Abgeschlossenes Präteritum. Das war in der anderen Zeit« (*GmV* 17). Dass in Leser*innen zumindest noch auf diesen ersten Seiten des Romans die Erwartung geweckt werden könnte, dass die darauffolgenden fünfhundert Seiten die Form einer in die Länge gezogenen Antwort des interviewten Boggosch auf die Fragen

der Journalistin annehmen könnten – dass die junge Frau also quasi als Herausgeberin seiner Lebensgeschichte fungieren wird –, scheint plausibel.

Allerdings erfüllt sich in *Glückskind mit Vater*, wie auch im früheren Roman *Frau Paula Trousseau*, die anfängliche Erwartung nicht, dass es sich bei der Darstellung der Gegenwartsebene um eine editoriale Rahmung handeln könnte: Boggosch gibt nach langer Überlegung schließlich doch kein Interview, genau wie Paulas Manuskript weder von ihren Kindern gelesen noch von Sebastian Giese, in dem Lesende vielleicht kurzzeitig einen Herausgeber vermutet haben, angenommen wird. Auf die erneute Anfrage der Journalistin erteilt der Protagonist von *Glückskind* folgende Absage: »Ich muss Sie enttäuschen, Frau Rösler, erwiderte Boggosch in der Tür stehend, es gibt nichts zu erzählen. Ich habe die Steine um und um gewälzt, es war nichts darunter, das sich lohnt zu erzählen« (*GmV* 38).

Das Bild des Steine-Umdrehens, das Boggosch für sein Erforschen der eigenen Vergangenheit mehrfach in der Rahmenerzählung bemüht,⁴² macht unter anderem deutlich, dass, wenn auch am Ende kein Interview zustande kommt, die Anfrage der Journalistin einen unfreiwilligen und unumkehrbaren Prozess des Erinnerns in Gang gesetzt hat. Aleida Assmann hat auf den verbreiteten Rückgriff auf das Ausgraben als räumliche Gedächtnismetapher u.a. bei Freud, De Quincey und Benjamin hingewiesen.⁴³ Wie in anderen Hein-Werken wird der Weg zum eigentlichen Erzählen der Vergangenheit zuerst mit verweigerter Kommunikation und einer gehörigen Portion Erzählerbescheidenheit bereitet. Die Beteuerung, die Geschichte sei nicht erzählenswert, ist gleichzeitig ein Reflex der Verdrängung, eine Bezeugung der Authentizität und Vertrauenswürdigkeit des Erzählers, und letztendlich auch eine erzählerische Koketterie, die Lesende provoziert, sich dabei das Gegenteil zu denken (vergleichbar mit der Funktion des »Untertexts« in anderen Hein-Texten).

Auch auf der »discours«-Ebene wirkt der Text entgegen den Erwartungen an editoriale Rahmungen und an Rahmenerzählungen im Allgemeinen. Statt des sauberen, nach Nelles für Rahmenerzählungen obligatorischen Wechsels der Erzählebenen (und damit auch der Erzähler) zwischen Rahmen- und Binnenerzählung,⁴⁴ findet in der Rahmenerzählung von *Glückskind* eine zunehmende Verschränkung der Stimmen der heterodiegetischen Erzählinstanz und Konstantins statt. Diese Verschränkung zeigt sich zuerst in Form von erlebter Rede und innerem Monolog, bevor sie im letzten Absatz der Rahmenerzählung, d.h. noch vor dem Erzählaufakt der Intradiegeese,⁴⁵ in einen vorzeitigen Wechsel der Person völlig aufgeht. Noch ungefähr in der Mitte der Rahmenerzählung etwa findet sich ein Beispiel von erlebter Rede; der erste, deskriptive Satz dieser Passage ist eindeutig der narratorialen Perspektive zuzuordnen; in den daran anschließenden Sätzen gewinnt die figurale Perspektive zunehmend Oberhand, sodass lediglich

42 Zum Beispiel und besonders bildhaft in seiner Verarbeitung des ersten Besuchs der Journalistin: »In der Nacht lag er lange wach und grübelte. Er dachte an die junge Frau von der Zeitung und dass er ihr gesagt hatte, er wolle ein paar Steine umdrehen, doch dies hatte er keineswegs vor. Er wollte nichts umwälzen, wollte die Würmer nicht sehen, die dabei ans Tageslicht kommen« (*GmV* 24).

43 Assmann: Erinnerungsräume, S. 162f.

44 Nelles: Frameworks, S. 133f.

45 Genette: Die Erzählung, S. 147f.

der Gebrauch von Personalpronomen und Possessivartikel in dritter Person als Spuren der Erzählerrede übrigbleiben:

»Über den Büchern, in der obersten Reihe, standen die Ordner, sauber beschriftet, in denen jene Schulunterlagen abgeheftet waren, die ihm seinerzeit bedeutsam schienen. Was würde man nach seinem Tod mit diesen alten Ordnern anfangen? Vermutlich kommt alles in eine Mülltonne, ohne dass irgendjemand einen dieser Aktendeckel aufschlägt, deren Inhalt einmal wichtig und vertraulich oder gar streng vertraulich war. Dann könnten sich Schulkinder die Akten aus dem Müll holen und die einmal so geheimen Unterlagen lesen. Aber vermutlich werden nicht einmal gelangweilte Kinder sich dies antun. Ebensogut könnte er heute schon diese Zettelsammlung entsorgen, um Platz zu schaffen. Warum sollte jemand diese alten Akten öffnen?« (*GmV* 23–24)

Im letzten Drittel der Rahmenerzählung gleitet das Erzählen immer tiefer in einen direkten Gedankenbericht, der in seiner Ausführlichkeit und dem plötzlichen Wegfallen der anfangs noch vereinzelt eingeschobenen »verba cogitandi« (»er dachte«, »sagte er sich« usw.) schließlich den Charakter eines inneren Monologs annimmt:

»Was tu ich ihr nur an, dachte er, es ist nicht recht, es ist ihr gegenüber nicht fair, aber ich will diese alten Gespenster nicht wieder aufwecken, sie nicht wieder um mich haben. Ja, Marianne hat recht, sie hat durchaus recht, auch wenn sie nicht weiß, wovon sie redet. Ich bin davon gelaufen, bin mein ganzes Leben lang vor diesem Müller davongelaufen, das ist wahr. Aber was blieb mir anders übrig? Es ist Jahre her, dass ich auch nur einen Gedanken an ihn verschwendet habe. Es gab andere Zeiten, es gab Jahre, in denen ich Tag für Tag mit der Nase auf ihn gestoßen wurde, aber das habe ich überstanden, das ist Vergangenheit. Und dass ausgerechnet die Kirchensteuerfahndung nun wieder dieses Kapitel aufschlägt, ist geradezu lächerlich. Ein arger Witz. Was habe ich mit der Kirche zu tun? Marianne, es tut mir leid, aber ich will nicht darüber reden. Es wäre für mich nicht gut, und warum sollte ich dich mit dieser Vergangenheit belästigen. Lassen wir die Toten ruhen. Die Steuerfahndung hat aus Versehen eine Glocke angeschlagen, die für den Rest meines Lebens verstummt sein sollte. Dieser verfluchte Brief, vergessen wir ihn, meine Liebe. Es ist für mich besser, es ist für dich besser.« (*GmV* 37–38)

Aus dieser Verschränkung der Stimmen wird dann kurz vor dem Ende der Rahmung ein kompletter Stimmen- bzw. Erzählerwechsel: Noch im letzten Absatz der Basiserzählung, also vor dem Kapitelumbruch, den man in der Regel als Markierung eines Wechsels der Erzählebenen erwartet, setzt die Ich-Erzählung bereits ein:

»Am folgenden Tag half er seiner Frau in den Wagen des Fahrdienstes [...]. Ich verschloss hinter meiner Frau die Wagentür und schaute ihr nach, als sie abfuhr. Ich winkte, solange das Auto zu sehen war, und sagte halblaut vor mich hin: Nein, Marianne, ich habe nichts zu sagen. Ich habe dem kleinen Mädchen nichts zu sagen und dir auch nicht. Es gibt einfach nichts in meinem Leben, was sich zu erzählen lohnt. Gar nichts.« (*GmV* 39)

Übrigens hat man es in *Glückskind mit Vater* – anders als in der frühen Novelle *Der fremde Freund* und allen anderen längeren Prosatexten Heins, die Rahmenerzählungen enthalten – mit einem Beispiel einer »echte[n] oder eigentliche[n] Rahmenform« zu tun, d.h. mit einem »vollen Rahmen« inklusive Rahmeneingang und -schluss.⁴⁶ Auf der letzten Seite des Romans werden nach einem letzten Kapitelumbruch – dem ersten seit Beginn der Binnenerzählung fast fünfhundert Seiten früher – in einem kurzen Abschnitt wieder die Gegenwartsebene und der Erinnerungsakt thematisiert. Aber auch hier, im Rahmenschluss, vollzieht sich der Pronomen- und Stimmenwechsel von der unpersönlichen Erzählinstanz zum Ich-Erzähler Boggosch nicht gleich am bzw. mit dem Kapitelanfang, sondern unvermittelt mitten in einem letzten Absatz. Auf diesen Rahmenschluss wird unten noch einmal kurz eingegangen.

8.2.5. Die Intradiegeese

Da sich die vorliegende Analyse in erster Linie die ungewöhnliche Rahmung von *Glückskind mit Vater* und ihre Konsequenzen für die Bestimmung der Kommunikations- und Erzähl-Situation im Roman zum Gegenstand genommen hat, kann hier keine ausführliche Auseinandersetzung mit der Binnenerzählung des Romans stattfinden. So ein Unterfangen würde den Rahmen der Arbeit nicht zuletzt wegen des Umfangs und der inhaltlichen Breite des Romans sprengen. Dennoch soll an dieser Stelle eben diese Weitschweifigkeit kurz thematisiert werden, denn sie bildet in ihrer narrativen Präsentation eine weitere Besonderheit des Romans.

Der Kontrast zwischen der bescheidenen und distanzierten Haltung der Hauptfigur zur eigenen Vergangenheit in der Rahmenerzählung und dem äußerst mitteil samen Erzählgestus in der Binnenerzählung könnte größer kaum sein. Die von Konstantin Boggosch geschilderten Erinnerungen übersteigen in ihrer Detailliertheit, in ihrer anscheinenden Lückenlosigkeit und spontanen Abrufbarkeit über weite Strecken das Menschenmögliche – auf ein denkbares Verständnis von solch einem Gedächtnis als Fiktions signal wurde in dieser Studie bereits hingewiesen.⁴⁷ Diese Artifizialität lässt sich erst recht daran festmachen, dass Boggoschs Erzählen bereits mit der Zeit vor seiner eigenen Geburt einsetzt. Es wird zwar zu Beginn kenntlich gemacht, dass er sein Wissen über das auf den ersten Seiten der Intradiegeese dargestellte Geschehen von seiner Mutter bezieht:

»Der sechste Tag des Friedens war kalt.

Eisig kalt, sagte Mutter Jahre später zu mir, und ich war froh, mit deiner bevorstehenden Geburt einen triftigen Grund zu haben, nicht aus dem Haus gehen zu müssen und stattdessen die Hebamme kommen zu lassen.« (*GmV* 40).

46 Vgl. Jäggi: Die Rahmenerzählung; »Ein voller Rahmen oder geschlossener Rahmen besteht aus mindestens zwei Rahmenteilern, dem Anfangsrahmen, Rahmenbeginn, Rahmeneinführung, Rahmeneingang oder dem Einleitungsteil des Rahmens und dem Endrahmen, Rahmenschluss, Rahmenabschluss, rahmenden Schluß oder Schlußstück des Rahmens. Ein voller Rahmen ist die Voraussetzung für eine echte oder eigentliche Rahmenform« (S. 55).

47 Vgl. Zipfel: »Autofiktion«, S. 291.

Und dies wird dann auch in der Folge durch den Gebrauch von indirekter Rede erneut bekräftigt. Allerdings treten solche Zeichen der Vermitteltheit nicht durchgehend in diesen frühen Passagen auf; zu denen gesellt sich (wie im ersten Satz des obigen Beispiels) häufig der Indikativ, und nicht selten zusammen mit bewertenden Einschüben (z.B. »Der Krieg war *gottlob* überstanden« *GmV* 42; Hervorhebung R.S.). Diese können einerseits realistischerweise nur der Mutter Konstantins zugeschrieben werden; andererseits weisen die eingesetzten sprachlichen Mittel und die detailreichen Erzählerberichte zunehmend auktoriale Züge auf. Ähnlich wie es in der Rahmenerzählung fließende und verschwommene Übergänge zwischen den Stimmen der Erzählinstanz und der erlebenden Figur gab, verschränken sich auch hier zu Beginn der Binnenerzählung oft Konstantins narratoriale Perspektive und die figurale Perspektive seiner Mutter. Aus erzählstrategischer Sicht könnte dies als Offenlegung und gleichzeitige Verschleierung der Vermitteltheit der Erinnerung aufgefasst werden.

Die Wirkung dieser Strategie wird durch eine (oben schon angedeutete) strukturelle Auffälligkeit verstärkt – durch die Tatsache nämlich, dass die gesamte Intradiegeese von *Glückskind mit Vater* in einem Fluss, d.h. ohne Kapitelumbrüche, -nummerierung oder -überschriftung erzählt wird. Das hat es bei Christoph Hein bislang nur in einem weiteren Buch, *Das Napoleon-Spiel* (1993), gegeben; allerdings erklärt sich dies im letzteren Roman damit, dass es bei dieser Ich-Erzählung um einen Brief der inhaftierten Hauptfigur an seinen Strafverteidiger handelt. Auch finden sich in den wiedergegebenen Dialogen in *Glückskind mit Vater* keine Anführungszeichen und nur äußerst selten »verba dicendi«. Somit ist es der erste Hein-Text seit dem Erzählband *Exekution eines Kalbes* (und davor natürlich *Der fremde Freund*), der zitierte Rede nicht mit der üblichen Zeichensetzung versieht. Eine interpretative Signifikanz für diese zwei Besonderheiten lässt sich schwer ausmachen; man könnte zwar hypothesieren, dass damit die Intradiegeese eher den Charakter eines Monologs als den eines Erzählens annehmen soll – das ist ja auch streckenweise die Wirkung derselben Technik im *Fremden Freund*; allerdings verliert diese These an Überzeugungskraft, wenn man berücksichtigt, dass diese typographische Besonderheit auch in der heterodiegetisch bzw. personal erzählten Rahmung herrscht. Sicher scheint aber, dass hierbei zumindest von einer Destabilisierung von Lesererwartungen gesprochen werden kann.

8.2.6. Der Rahmenschluss: alles nur ein Traum? Zum Fehlen einer »realistisch stimmigen Erzähl-Situation«⁴⁸

Genau wie es unklar ist, ob die Szene im Wald im Prolog des Romans als das Produkt oder der Auslöser des Fiebers des jungen Erzählers zu verstehen ist, ist es auch am Ende von *Glückskind mit Vater* alles anders als eindeutig, in welchem Verhältnis der Erzählrahmen zu der Binnenerzählung steht, etwa ob es sich bei den erzählten Erinnerungen um ein bewusstes Erzählen in Form eines Schreibakts bzw. einer mündlichen Mitteilung oder ob nicht die ganze Intradiegeese in einem – gewiss sehr ausführlichen und ausschweifenden – Traummonolog (bzw. in Traummonologen) des erkrankten Protagonisten, Konstantin Boggosch, besteht. Auf der letzten Seite des Romans in einem kurzen Abschnitt,

48 Vgl. Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 140.

der dem zweiten und letzten der Kapitelumbrüche folgt, findet wieder ein Wechsel der Erzählstimme – übrigens auch des Tempus – statt. Zum Beginn des Abschnitts meldet sich die Erzählinstanz in der dritten Person zurück, doch wird diese allmählich und zunächst fast unbemerkt durch die Ich-Perspektive abgelöst:

»In der Nacht bevor Konstantin Boggosch zur Reha-Klinik fuhr, um seine Frau nach Hause zu holen, träumte er wirres Zeug. Er schreckte aus dem Schlaf auf und war sich auf eine seltsam sichere Weise gewiss, dass er nochmals den Traum nach der Narkose im Aufwachraum des Hamburger Klinikums erlebt hatte, den Traum nach seiner Operation.

Erinnerungen kommen und überstürzen sich, Bilder tauchen aus vergessener Tiefe auf, Landschaften, Unwetter, Eisgang, Überschwemmungen, Mädchengesichter, *Beates* runder Bauch, Beate im Hochzeitskleid, die blutleeren Wangen von Beate, *Mutters* Augen, eine Schulklasse, die am Grab eines Mitschülers steht und heult, ein kentern-des Boot, Julianes winzige Finger, ein schwerer Motorradunfall, eine Prügelei, eine wirklich schwere Prügelei, die einen Jungen ein Auge kostet, ein verwirrter Mann, der mit *mir* irgendwie verwandt ist, die Eiseskälte der Tante, der hasserfüllte Blick eines Lehrers, das Ranenwäldchen, der triumphierende Bruder, das qualvolle Sterben einer Katze.« (Hervorhebung R.S.)

An den hervorgehobenen Wörtern, d.h. am Gebrauch von »Mutter« ohne Possessivartikel, vom Vornamen seiner Frau und spätestens am Gebrauch des Pronomens »mir« wird evident, dass Konstantin Boggosch das Erzählen wieder übernommen hat. Soll mit den teilweisen inhaltlichen Überstimmungen zwischen den Traumbildern und dem in der Intradiege erzählten Geschehen wirklich suggeriert werden, dass der gesamte Rückblick im Roman nur im Traum stattfand? Somit wäre die Binnenerzählung als kein Produkt bewussten Erinnerns und der Monolog als kein eigentliches Erzählen einzustufen.⁴⁹ Allerdings hat die Binnenerzählung nichts von dem Stil und Duktus eines Monologs: Informationen über Personen und Situationen werden geliefert, die offenbar nur der Leserorientierung dienen, Dialoge werden (wenn zwar ohne Anführungszeichen) wiedergegeben, kurz gesagt: Es wird *erzählt*.

Wie in nicht wenigen anderen Hein-Texten werden also im Rahmen Lesererwartungen an die Erzählung geweckt, die dann getrotzt oder zumindest destabilisiert werden. Frank Zipfels Beobachtung zu einem anderen Text (Tschingis Aitmatows *Dshamilja*) trifft auch ohne Abstriche für Christoph Heins *Glückskind mit Vater* zu: »Obwohl der Text durch die Beschreibungen des Erzählrahmens eine konkrete Erzähl-Situation zu implizieren scheint, bleibt diese seltsam unvollständig, wenn nicht gar widersprüchlich.«⁵⁰ Diese und die weiteren oben angesprochenen erzähltechnischen Besonderheiten des Textes widerstehen einer erzähllogischen Naturalisierung und sind somit nicht nur als Fiktions-signale zu verstehen, sondern tragen auch der Konstruiertheit und Komplexität von Erinnerung Rechnung.

49 Nach Stanzel wie auch Genette ist Monolog eine nicht-narrative Form; siehe Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 286; Genette: *Die Erzählung*, S. 111–112.

50 Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, S. 140.