

XVIII. Wende zum fraktalen Erzählen – Reinhard Jirgl's Roman *Abschied von den Feinden*

Hängen die Spielarten der komplexen Erzählung in den bisher behandelten Beispielen mit bestimmten Mustern auf der Ebene der Darstellung des erzählten Geschehens zusammen, so betreffen diese Besonderheiten der Struktur im Fall von Reinhard Jirgl zudem die basalere Ebene des alphanumerischen Codes, aus dem sich seine Texte, verstanden im Sinn einer *Matrix*, zusammensetzen. Wohl nicht zufällig ist es, dass auch das Repertoire der Zeichen mit dem die meisten Programmiersprachen arbeiten alphanumerisch ist.¹ Damit wäre also auch der Zeichensatz konnotiert, mit dem Programmierer Programmroutinen schreiben, die dann in den Binärkode der Maschinensprache übersetzt die digitale Simulation für den Benutzer, Virilios Terminal-Bürger, erzeugen. So nähert sich die Untersuchung abermals, scheint es, dem Szenario des Ich-Erzählers und Programmierers Alban Herbst an, mit dem Unterschied jedoch, dass die Benutzeroberfläche diesmal wieder ein analoger, deswegen nur bedingt als kybernetisch zu verstehender Text ist. Dennoch deutet dies tendenziell auf ein Jenseits der geschriebenen bzw. gedruckten Schrift im Universum der technisch erzeugten Bilder und damit der digitalen Simulation voraus.²

1 Damit wird abermals die Nähe zwischen literarischem Text und der Programmierung von Algorithmen evoziert. Das wiederum rückt die Möglichkeit in den Fokus, »*Texte als Programme, Narrative als Algorithmen, Erzählungen als Berechnungen aufzufassen* [Herv. i.O.]«, wie Sven Kosub schreibt. S. Kosub: »Textuelle Berechenbarkeit«, in: Koschorke (Hg.), *Komplexität und Einfachheit* (2017), S. 240.

2 Vgl. dazu V. Flusser: *Die Schrift*, S. 23. Flusser spricht auch davon, dass die Schrift »durch geeignetere Codes« (ebd., S. 13) überholt werden könnte und dadurch die mit dem

Jirgel hat in dem Essay *Das poetische Vermögen des alphanumerischen Codes in der Prosa* bis ins Einzelne die von der gewöhnlichen Orthografie abweichende Verwendung der beiden Konjunktionen »und« bzw. »oder« sowie der Numera-
 le erläutert, die in seinen Texten, je nach Schreibweise, unterschiedliche
 Bedeutung haben.³ In diesem Zusammenhang weist der Autor auch darauf
 hin, dass »es sich keineswegs um eine starre festgezurte Systematik« handle,
 sondern vielmehr der »unmittelbare Kontextbezug«⁴ für das Verständnis aus-
 schlaggebend sei. Auch für die Interpunktion, besonders für die Setzung von
 Frage- und Ausrufezeichen, die bei Jirgl nicht am Ende, sondern am Anfang
 der entsprechenden Sätze stehen und gewissermaßen als »Notenschlüssel«⁵
 wirken sollen, ist die Abbildung »des realen Sprech-Verhaltens von Menschen
 im Alltag«⁶ ausschlaggebend. Es geht ihm dabei in erster Linie darum, dass
 »es sich bei Textgebilden (auch) um die Darstellung von Sprach-Gesten und
 -Gebärden in deren körperlicher Entsprechung handelt [...]«. ⁷ Er macht so-
 mit an vielen Stellen die sprachliche Konvention rückgängig und ersetzt sie
 durch einen alternativen, autorspezifischen Kode, der die bewusste Erwei-
 terung der Kontextsensitivität des sprachlichen Materials zum Ziel hat. Dies

Schreiben verbundenen Formen des Lebens und des Bewusstseins als historische ob-
 solet würden. Vgl. ebd., S. 7 f. und 13.

- 3 Die unterschiedlichen Schreibweisen stehen für zeitliche Aufeinanderfolge (und),
 Gleichzeitigkeit (u), Verflechtung von Gegensatzpaaren (u:), Indikation für Geschäft-
 liches (⌘), Verwendung in Traumtexten (+) bzw. Variantenvergleich mit ungleicher
 (oder) und gleicher Wahrscheinlichkeit (od) sowie den Hinweis auf die wahrschein-
 lichere Variante (od:). Vgl. Reinhard Jirgl: »Das poetische Vermögen des alphanume-
 rischen Codes in der Prosa«, in: Ders., Gewitterlicht. Erzählung, 5. Aufl., Hannover:
 Revonnah 2003, S. 50-77, hier S. 68 f. Ähnliches gilt für die Verwendung der Ziffern
 als Numerale (»1«) oder als ausgeschriebenes Wort (»ein«, »eine«, »eines«), wobei je
 nach Schreibweise entweder die Knappheit des zeitlichen Bezugs von Vorgängen oder
 im Gegenteil ihre Langsamkeit und Dauerhaftigkeit gemeint sind (vgl. ebd., 70-73).
 Weiterhin auch die Charakterisierung von Menschen und Dingen in ihrer optischen
 Erscheinung und ihrem Habitus als »hager«, »dürr«, »flink«, »beweglich« bzw. »fra-
 gil«, »kalt«, »spitz«, »hart« (ebd., S. 71), sowie in ihrer gegenteiligen Bedeutung als
 »wohl proportioniert«, »genussfreudig«, »gesellig« bzw. »robust, gedrungen«, »warm«,
 »rundlich«. Ebd., S. 72. Dabei sind die Bedeutungen, ihre Varianten und Oppositionen
 im Einzelnen noch weitaus differenzierter, als es hier zusammenfassend dargestellt
 werden kann.
- 4 Ebd., S. 70.
- 5 Ebd., S. 74.
- 6 Ebd., S. 73.
- 7 Ebd., S. 74.

jedoch nicht als Selbstzweck, sondern mit der Absicht, die real gegebene Komplexität verbalen wie non-verbalen menschlichen Verhaltens, die in wesentlichen Hinsichten von der konventionellen Orthografie nicht erfasst wird, zu versprachlichen.

Diese phonetische Schreibweise verschiebt den Text in Richtung Lautmaterial und bedeutet zugleich eine »Entscheidung gegen den Vortrags- und für den Lese-Text.«⁸ Der Schritt vom Kode der orthografischen Norm zur Materialität der gesprochenen Sprache bringt an vielen Stellen eine Entregelung bzw. Neuanpassung mit sich, die es dem Autor gestattet, die Sprechweisen von Menschen, die regional spezifisch und zugleich Ausdruck gesellschaftlich wie historisch bedingter, psychosozialer Mentalitäten ist, mimetisch präziser dazustellen, als dies durch die orthografische Norm möglich wäre. Die damit erreichte Nähe zur Wirklichkeit bedeutet anders herum für den Leser und sein Verstehen die Überwindung eines Widerstands, die den Umstellungen und Umformungen durch ein Schreiben, so wie man spricht, gegenüber dem normierten Schriftbild geschuldet sind.

Jirgl arbeitet sich als Autor folglich an neuen Möglichkeiten der narrativen Signifikation ab, die sich, wie im Zusammenhang des emergenten Hervorbringens durch Akte der Versprachlichung (Koschorke) gezeigt, im Sinne einer Rückkopplung zwischen der Sphäre des Bezeichneten und dem bezeichnenden Subjekt (empirischer Autor) beschreiben lässt. Angesprochen wird damit auf die Fähigkeit des literarischen Textes »in mannigfaltigen Bereichen der Wirklichkeit sich ansiedeln und somit immer neue Signifikanten entdecken zu lassen [...]«. ⁹ Dabei verknüpft der alphanumerische Kode zwei Weisen der Darstellung von Wirklichkeit, die lineare der Buchstabenwörter und die »insulär[e]«¹⁰ der Ziffern. Die Fusion der beiden Wirklichkeiten bzw. ihrer Darstellungsweisen findet also primär, anders als bisher gedacht, nicht auf der Ebene der im literarischen Text erzählten Welt(en) statt, sondern setzt darunter auf der Ebene des Kodes an, in dem diese Welt(en) transportiert werden.¹¹

8 Ebd., S. 69.

9 Ebd., S. 62.

10 Ebd., S. 55.

11 Jirgl begründet dies mit folgendem Argument aus der Neuropsychologie: »Man hat in der Hirnforschung erkannt, daß beispielsweise das Lesen eines von links nach rechts zu einem Satzende hin geradlinig verlaufenden, alphabetischen Textes andere neuropsychologische Vorgänge auslöst, als das Lesen (Entziffern – Erkennen) einer beliebigen mathematischen Formel. Bereits die einzelne Ziffer inmitten eines alphabeti-

Jirgl trägt damit einer Tendenz Rechnung, die sich etwa seit einem halben Jahrhundert in der medientechnischen Entwicklung einer »Rückkehr zum Bild (von den Piktogrammen bis zu den Computeranimationen der virtual reality)« und dem gleichzeitigen »Vorausschritt zu den Zahlen (denn Computer waren und sind bloße Rechenmaschinen)«¹² manifestiert. Die Technik der numerischen Computation ermöglicht dabei sogar die Reversibilität beider Darstellungsformen ineinander. Ein Bild oder auch Musik kann in binär kodierte Ziffernkolonnen rückübersetzt werden und umgekehrt. Dies sind die beiden Ebenen, Imagination und Kalkulation, die in der besonderen Typografie des Schriftbilds ihren Ausdruck finden.¹³ Dadurch, dass der Text einen anderen Zeichenkörper erhält, wird zum einen die in den Buchstaben und Ziffern ursprünglich »geborgene Physis«,¹⁴ ihr bildhafter Charakter, erneut evoziert, zum anderen die zeitliche Dimension anders artikuliert als durch syntaktische Relationen, temporale Konjunktionen und verbale Beugungsformen, nämlich etwa durch »u« anstelle von »und« bei Gleichzeitigkeit oder der Verwendung von Ziffern, etwa der »1«, allgemein bei Betonung der Eile bzw. der zeitlich knappen Bemessung von Vorgängen.¹⁵

Textbedeutung wird somit nicht nur auf der Ebene der inhaltlichen Darstellung transportiert, sondern durch die Einführung neuer Zeichenebenen in den Text. Wie Jirgl erläutert, besteht die Motivation für eine solche innovative Umformung des typografischen Erscheinungsbildes der Schrift in dem, was er den »Pathos des Körpers«¹⁶ nennt. Dessen ganzheitliche Vorstellung werde im Prozess des Schreibens zerstört und durch eine libidinöse Besetzung des Schriftkörpers, »die mimetisch veränderte Schriftformen hervorbringt«, die Rede ist auch von »Mutationen«, auf den als »erotischen Körper«¹⁷ begriffenen Text übertragen. Wenngleich mit dem Körper-Term, auch dem des erotischen Körpers, in erster Linie die Entität des Textes mit den darin evozierten fiktionalen Figuren und Wirklichkeiten gemeint ist, wird das damit verbundene

schen Testes zwingt den Leser in seiner Lesetätigkeit zum »Umschalten« von der linearen Wirklichkeit der Buchstabenwörter zur »insulären« der Zahlen. Mit einem Satz gesagt: Der alphanumerische Code widerspiegelt die beiden Wirklichkeitsbedürfnisse des auditiv und visuell in der Welt seienden Menschen.« Ebd., S. 57 f.

12 Ebd., S. 63.

13 Vgl. ebd., S. 63 f.

14 Ebd., S. 62.

15 Vgl. ebd., S. 70.

16 Ebd., S. 65.

17 Ebd.

Pathos ganz gewiss über eigene körperliche Erfahrungen und Erlebnisse des empirischen Autors vermittelt sein, denn ohne einen solchen, über den Körper vermittelten Kontakt zur Wirklichkeit wäre es gar nicht denkbar, mit der verwendeten Semantik sinnvoll zu operieren. Erotik kann man sich sozusagen nicht nur vorstellen, man muss sie zuvor auch erlebt haben.

Es muss aus diesem Grund die Kategorie der Nullstelle des Diskurses um einen Aspekt erweitert werden, der mit eben jener Motivation zur Schaffung der spezifischen Typografie und der dazugehörenden Semantik zusammenhängt. Denn anders als in den bisher besprochenen Texten ist diese weder durch eine *Mise-en-abyme*-Struktur, noch durch die Identität eines Eigennamens als solche im Text erkennbar. Zwar finden sich, ähnlich wie in Morshäusers *Berliner Simulation*, zahlreiche Bezüge zur Biografie des empirischen Autors, sofern die in seinen Texten etwa *Abschied von den Feinden* oder *Hundsnächte* verhandelten Schicksale mit den dazugehörenden politisch-gesellschaftlichen Hintergründen und landschaftlich-topografischen Gegebenheiten aus eigenem Erleben stammende Abbilder der DDR-Vergangenheit darstellen.¹⁸ So ließe sich auch mit ANH konstatieren, dass das objektive Geschehen im Leben des Autors zu einem miterzählten Gegenstand seiner literarischen Texte wird, doch bliebe dabei unberücksichtigt, dass die sonst kryptisch wirkenden

18 Den authentischen Bezug der beiden genannten Texte stellt Axel Kahrs, der ehemalige wissenschaftliche und künstlerische Leiter des Künstlerhofs Schreyahn, in seinem Nachwort zu *Gewitterlicht* heraus: »1953 in Ostberlin geboren, kam Jirgl noch im gleichen Jahr zur Großmutter nach Salzwedel. In dieser altmärkischen Stadt, weniger als zehn Kilometer Luftlinie von Schreyahn entfernt und doch durch die Grenze unerreichbar, wuchs er bis zum Umzug nach Ostberlin 1964 auf. In Salzwedel weckte eine Lehrerin sein Interesse für Sprache und Literatur, aufmerksame Leser finden in Jirgls Texten immer wieder Bruchstücke der Erinnerung aus der Stadt an der Jeetze. Die Bombardierung eines Zuges mit KZ-Häftlingen am Kriegsende, für Salzwedel historisch belegt, durchzieht als ›Großer Dunkler Zug‹ den Roman ›Hundsnächte‹ (1997), und auch ein weiteres Motiv stammt aus der Region: Ein sterbender Mann in einem Haus, das vom Abrissbagger bedroht wird. Jirgl verarbeitet hier die im DDR-Sperrgebiet gängige Praxis der Grenztruppen, zu nahe am Zaun gelegene Dörfer vollständig abzureißen, die Bewohner wurden zwangsumgesiedelt. Wer im Grenzgebiet zwischen der Altmark und dem Wendland unterwegs ist, findet auf den Grundstücksflächen der ehemaligen Dörfer Groß-Grabenstedt, Stresow oder Jahrsau (das Jirgl vor Augen stand), Spuren dieser ›Grenzsicherung‹, Gedenksteine und Mahnmale versuchen die Erinnerung an eine politische Gewaltmaßnahme wachzuhalten, die Jirgl schon in seinem Roman ›Abschied von den Feinden‹ (1995) thematisiert hatte.« Ebd., S. 80 f.

Formen des typografischen Schriftbilds, wie erläutert, mehr mit den Umständen ihrer Entstehung zu tun haben, als man denken würde. So ist nicht nur das libidinöse Begehren des Autors, wie er selbst erläutert, darüber vermittelt und in einem energetischen Sinn, »im Wiedererscheinen des Körpers (der Lust) als Text«,¹⁹ im Sinn eines Antriebs für das Schreiben in diesen übertragen, und damit eine Bedingung *sine qua non* seiner Entstehung. Hinzu kommt ein moralischer Impuls, der sich mit dieser »größtmöglichen Subjektivität des Textes, sowohl dem Inhalt als auch der Form (Erlebnis- und Ereignissubjektivität) gemäß«,²⁰ verbindet.

Es geht dabei, wie in folgendem Zitat deutlich wird, um den Zusammenhang von authentischer, lebensnaher Darstellung und der Evokation gesellschaftlichen Unrechts, von dem angenommen werden kann, dass die besondere Eigenart von Jirgels Texten sich darin wesentlich begründet:

»Durch Zeichenebenen im Text schaffe ich die Nähe und die Intensität zu meinen Figuren und ihren Wirklichkeiten, die ich, so genau wie möglich, in der Verschriftlichung suche. Nähe und Genauigkeit sind, wie man weiß, Synonyme. Eindeutigkeit der Lebenskonturen, so weit zugespitzte Situationen, um Entscheidungen zu ermöglichen – das sind wichtige Kriterien für meine Arbeit. [...] Ich suche mit meiner Sprache und meiner Text-Machart nach einer Ausdrucksmöglichkeit, das in den sozialen und mentalen Wirklichkeiten bestehende Unrecht zu benennen, zuzuspitzen, um es zu verneinen!«²¹

Musterhaft findet sich diese Intention in dem Nachwende-Roman *Abschied von den Feinden* am Beispiel eines Bruderpaares realisiert, dessen Lebensgeschichten aus je wechselnder Perspektivik bis in die Zeit nach dem Mauerfall erzählt werden. Es kommt dabei all das zur Sprache, was durch den Anschluss der untergegangenen DDR an die gesellschaftliche Ordnung der Bundesrepublik an geschichtlichen Altlasten und ungelebten persönlichen Utopien in den Köpfen der Menschen durch die Konfrontation mit einer in kurzer Zeit völlig veränderten politischen und ökonomischen Wirklichkeit plötzlich zutage tritt. Dies reicht von der erotischen Konkurrenz der um die gleiche Frau rivalisierenden Brüder, die, wie alle Figuren des Textes namenlos bleibt, und als »Frau mit dem Gesicht einer weißen Füchsin«²² beschrieben wird, bis hin

19 Ebd., S. 62.

20 Ebd., S. 66.

21 Ebd., S. 65 f.

22 Reinhard Jirgl: *Abschied von den Feinden*, München: dtv 1998, S. 32 und passim.

zur gesellschaftlichen Benachteiligung unangepasster, ihre individuellen Ziele verfolgender Menschen durch den allgegenwärtigen Staat. Es setzt sich fort mit der Vertreibungsgeschichte von Flüchtlingen aus den ehemaligen deutschen Ostgebieten und dem Verfall der durch Umsiedlung entvölkerten Ortschaften im Sperrgebiet der DDR-Grenze zur BRD.

All das wird unter Verzicht auf eine zentrale Instanz aus wechselnden Perspektiven (des jüngeren und des älteren Bruders sowie des kollektiven Wir einer Kleinstadt in Mecklenburg, in dem die Adoptiveltern des Brüderpaars, Flüchtlinge aus dem Sudetenland, gelebt haben) berichtet. Es entsteht auf diese Weise ein Kontinuum, das aus fraktal ineinander geschobenen Schauplätzen mit den dazugehörigen Erzählperspektiven besteht, sich in Analogie zur Chaostheorie gewissermaßen an den Instabilitätspunkten verzweigt und mit einer übergangslosen Transition in einen anderen Phasenraum des Erzählens eintritt. Erzeugt wird so ein Bewusstseinsraum, der vor allem zum Ende des Textes in den Projektionen der Figur des älteren Bruders – dieser war noch vor dem Mauerfall in den Westen ausgereist und befindet sich nun auf der Suche nach seiner Vergangenheit in Person »der Frau mit dem spitzen Füchsinnengesicht«²³ in einem auf freier Strecke stehendem Zug – mit schneller werdendem Rhythmus Orte und Zeiten des Erinnerns wechselt. In dem das physikalische Raum-Zeit-Kontinuum erzählerisch »gelöchert« wird, stellt die Literatur – dieses Mal wieder auf der Ebene der erzählten Welt(en) – erneut ihre Fähigkeit zur Schaffung bisher nicht gesehener, welterzeugender Zusammenhänge unter Beweis. Der Leser erfährt auf diese Weise nicht nur vom Schicksal der Frau, ihrer Ehe mit dem reichen Chefarzt einer Berliner Klinik,²⁴ der zugleich Stasiärzte ausbildet, ihrem Studium der Geschichte von ihm protegiert, der traumatischen Flucht von der Beerdigung ihres Vaters,²⁵

23 Ebd., S. 15 und passim.

24 Vgl. ebd., S. 184.

25 Vgl. S. 60 f. und 239. Dies ist zugleich ein Beispiel für eine Mehrfacherzählung, bei der eine Episode, die dadurch eine besondere Bedeutung bekommt, wiederholt erzählt wird. Gleiches gilt auch für die Szenen der Misshandlung der Mutter, den Sturz des jüngeren Bruders von der Klippe, die Rückkehr des älteren Bruders in die Kleinstadt u.a. mehr. Vgl. zum Begriff der Mehrfacherzählung Sabine Sistig: Wandel der Ich-Identität in der Postmoderne. Zeit und Erzählen in Wolfgang Hilbigs »Ich« und Peter Kurzecks »Keiner stirbt«, Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 49. Mehrfacherzählungen sind nicht nur typisch für Reinhard Jirgels Schreiben, sondern auch charakteristisch für das Werk von Wolfgang Hilbig, Peter Kurzeck und Thomas Melle. Es kommt darin das Zeiterleben des erzählenden Subjekts zum Ausdruck, das eine

der späteren Einweisung in die Psychiatrie,²⁶ sondern auch von der merkwürdigen Koinzidenz, die sie durch Vermittlung ihres Ehemannes in die gleiche Kleinstadt führt, in der auch die Adoptiveltern der beiden Brüder gelebt hatten.²⁷ Dies kann als Beispiel dafür verstanden werden, wie die herkömmliche erzählerische Kontinuität fraktal gebrochen, die Kohärenz in der Folge an vielen Stellen durch Mehrfacherzählungen und seltsame Verdoppelungen von Identität zunächst unterhöhlt, damit in Frage gestellt,²⁸ aber dann wiederum bestätigt wird, indem gerade dieser Effekt als Ausdruck einer erlebten Wirklichkeit fungiert, die sich ihrerseits eben nicht, wie vom Staat propagiert, als einheitlich, sondern als multipel und vielgestaltig erweist.

Der Wunsch nach der Offenheit von Möglichkeiten anstelle des einen zu erreichenden Ziels, das stellvertretend auch für die Geschichtsutopie des marxistisch-leninistischen Denkens steht, wird dem älteren Bruder vom jüngeren an einer Textstelle anlässlich einer erinnerten Reise sogar explizit zugeschrieben. Dort heißt es:

»Über lange Jahre hinweg weiß ich einen Wunsch in ihm: Während einer Reise aus dem Zug, dessen Fahrt auf der Strecke ins Stocken geriet, einfach auszusteigen – an beliebigen Orten, irgendwo dort, wo das Halten grad geschah. Das 1, festgelegte & geplante Ziel wäre aufgegeben zugunsten der Möglichkeiten von vielerlei Wegen.«²⁹

Schon darin scheint, hier übertragen auf ein mögliches Handeln, das Programm systemischer Komplexität auf, wie es etwa in der Chaosforschung entwickelt wurde und sich, wie gezeigt, auch in der sprachlichen Gestaltung

Identitätsdiffusion durchmacht und die Zeit nicht linear-chronologisch (historisches Bewusstsein), sondern zyklisch (erlebte Erinnerungsstruktur) erlebt. Dadurch, dass die Episoden in variierenden Kontexten wiedererzählt werden, lässt sich, wie in Kap. VIII erläutert, auch von einer nachträglichen Bearbeitung eines bereits Erlebten sprechen, das jeweils neu getriggert bzw. rückgekoppelt wird.

26 Vgl. R. Jirgl: Abschied von den Feinden, S. 250 f.

27 Vgl. ebd., S. 264 f.

28 Dies betrifft etwa einen Doppelgänger des jüngeren Bruders, der in der Küstenstadt im Norden der Republik, nachdem er vergeblich versucht hat, die Beziehung zu der Frau mit dem Gesicht einer Füchsin zu erneuern, einen ähnlichen Unfall erleidet wie dieser: »Übrigens lag er damals nicht weit von der Stelle an der Sie von der Steilküste-oben abgestürzt sind & Wir sie gefunden haben ??! Ist solch 1 Zufall nicht wirklich komisch....«. Ebd., S. 270.

29 Ebd., S. 260.

des Romantextes niederschlägt. Man darf annehmen, dass dieser theoretische Hintergrund dem empirischen Autor, der von Beruf studierter Elektroingenieur ist, zur Zeit der Niederschrift des Romans bekannt gewesen sein dürfte. So verwendet er auch den Begriff der »Fraktale[...]«³⁰ bei der Beschreibung einer Wagenspur im Sand, auf die der ältere Bruder nach dem Ausstieg aus dem stillstehenden Zug im ehemaligen Grenzgebiet trifft.

Doch ist es nicht nur dieses Detail, das als Synekdoche für die Anlage des gesamten Romans stehen mag, durch den sich in vielfältiger Weise die Spur der Erinnerung zieht, die nicht zur Ruhe kommen will, das Vergangene nicht gewesen sein lässt, sondern in schockartigen Bildern immer von neuem evoziert. Dieser Prozess beginnt mit einer frühen Kindheitserinnerung, in der die Mutter im Beisein der beiden Brüder von Stasischergen in der Berliner Wohnung der Familie misshandelt und in der Psychiatrie interniert wird, nachdem ihr Mann zum Klassenfeind in den Westen übergelaufen ist.³¹ Jene Episode, die sich mit anderen Erinnerungen an die Wohnung der Adoptiveltern überlagert, und vom jüngeren Bruder als Erzähler dem älteren als dessen eigene Erinnerung zugeschrieben wird, fungiert dabei als Urszene für das, was später von der Stimme des toten Vaters als »Explosion der Erinnerung«³² bezeichnet wird. Die damit gemeinte, ungezügeltere Proliferation vergangenen Erlebens, die das Bewusstsein überschwemmt und sich dabei assoziativ mit den Komponenten der erzählten Gegenwart verknüpft, führt dazu, dass sich die Erzählsprache monologisierend verselbstständigt und dabei als an- und abschwelliger Strom von Bildern und Szenen (Satzkaskaden) den Leser, mitunter über ganze Seiten hinweg, bis an die Grenzen seines tropologischen und konkatenativen Vorstellungsvermögens treibt. Die Kaskaden von Möglichkeiten, die durch die Migration der Nullstelle in den Diskurs ausgelöst werden, erscheinen hier nicht als Potenz, die, wie im Fall der alternativen Chronologien, erst in der Interaktion zwischen Text und Leser manifest wird, sondern in den bizarren Wort- und Satzkaskaden, d.h. in der Materialität ihrer textuellen Entfaltung selbst. Dabei erweist sich auf Ebene der Diegese der jüngere Bruder als Quelle der Erzählung, sodass selbst die Episoden, in denen der ältere Bruder spricht und handelt, in der Fantasie des jüngeren ihren

30 Ebd.

31 Vgl. ebd., S. 47–52.

32 Ebd., S. 99.

Ort haben und von dort diesem zugeschrieben werden.³³ Damit wird offensichtlich, dass es sich bei dem erzählten Geschehen nicht um Wirklichkeit im Sinn gegebener Realität handelt, die dann nur mimetisch abzubilden wäre. Vielmehr geht es, wie hier deutlich wird, um die Darstellung innerer Wahrnehmungen – Träumen, Fantasien und Erinnerungen –, von denen man sich zuvor noch fragen konnte, wie es dem Autor gelingt, dieser inneren Welt den gleichen oder gar einen höheren Stellenwert einzuräumen als der Außenwelt, die sich als Umgebung objektiv zwischen die Menschen schiebt.

Erzähltheoretisch handelt es sich dabei um eine weitere Komplexitätsform der Metalepse, die Unlogische Heterarchie (verwickelte Hierarchie), bei der, wie Sonja Klimek schreibt, »eine Figur auf einer bestimmten narrativen Ebene [...] durch einen Darstellungsprozess (z.B. durch das Schreiben eines Romans) Macht über Figuren ihrer eigenen diegetischen Ebene aus[übt].«³⁴ In Jirgels *Abschied von den Feinden* ist es der jüngere Bruder, der durch die Darstellung seiner inneren Wahrnehmungen gewissermaßen Kontrolle über eine andere, präexistente Figur seiner eigenen diegetischen Ebene, in diesem Fall seinen älteren Bruder, erlangt. Dadurch, dass der jüngere Bruder sich in seiner Rolle als Urheber des Erzählvorgangs zu erkennen gibt, kommt es zwar, ähnlich wie bei der Möbiusband-Erzählung, der anderen komplexen Form der Metalepse, zu einer illusionsbrechenden Wirkung, die allerdings durch den fraktalen Perspektivwechsel des Erzählschauplatzes und der grammatischen Person, bei dem auch der ältere Bruder in der Ich-Form zu Wort kommt, nicht dauernd aufrechterhalten wird und deswegen zeitweise aus dem Bewusstsein des Rezipienten verschwindet. Diese Konstruktion ist deswegen paradoxal, weil jene Differenz, die durch die Markierung des Erzähllakts formal eingeführt wird, im Erzählprozess selbst zu einer Durchdringung der Erzählebenen führt, die eine klare Identifikation der je mit dem Erzählen verbundenen Identität sehr erschwert. So wird der Unfall des jüngeren Bruders – der Sturz

33 Dies zeigt sich im 4. Kapitel des Romans, wo der jüngere Bruder erklärt: »1. Maßnahme. Halten auf freier Strecke. Erst langsam registrierte das ans Tempo des Zuges gewöhnte Gehirn diese Veränderung, den Stillstand des Zuges. In den vom Dröhnen des Fahrtwindes hypnotisierten Kopf kehrte plötzlich Stille ein. [...] Lasse ich die Schritte seiner Gedanken beginnen, die Leere des Augenblicks betreten.« Ebd., S. 31. Die Rückkehr des älteren Bruders, das Halten des Zuges auf freier Strecke mit allem, was sich daran anschließt, bis hin zu seinen Gedanken, erweist sich somit als Fantasieproduktion des jüngeren.

34 S. Klimek: *Paradoxes Erzählen*, S. 70. Gemäß der Typologie bei Klimek ist dies eine Metalepse des Typs 3b. Vgl. ebd. sowie ebd., S. 382-385.

von einer Klippe – und sein Verbleib im Krankenhaus besagter Kleinstadt (als Ort seines Sprechens) zunächst einführend von einem anonym bleibenden Ich-Erzähler berichtet,³⁵ was der These vom jüngeren Bruder als Urheber der innerdiegetischen Erzählung(en) zu widersprechen scheint. Dies geschieht jedoch mit den gleichen Mitteln des metaleptischen Hervorbringens und der Distanzierung einer von der erzählenden Instanz verschiedenen Figur, mit denen im weiteren Verlauf der jüngere Bruder die Figur des älteren aus sich erzeugt (»Ich lasse ihn [...]«),³⁶ sodass man von einer Verdoppelung, tendenziell gar Vervielfältigung dieser Aussagestruktur bzw. einer Reversibilität der damit verbundenen (Sprecher-)Perspektivik ausgehen kann,³⁷ wie sie auch in den miteinander rückgekoppelten Beobachtungskaskaden des Romans *Buenos Aires. Anderswelt* vorliegt. Später erweist sich dann eben auch genau dies, als der jüngere Bruder im Krankenhaus fantasierend umgekehrt den älteren als seinen Erzeuger konstruiert.³⁸

Nun lässt sich diese Konstellation des Erzählens mit einem Paradoxon aus der Hirnforschung in Zusammenhang bringen, dessen Entfaltung die daraus entstehende Verwirrung erklären kann. Es handelt sich dabei um das Paradox der verschwundenen Welt (1) sowie einer zweiten damit zusammenhängenden Antinomie, die als sogenanntes Homunkulus-Problem (2) in der Neurobiologie bekannt ist:³⁹ Wenn all das, was ich denke, wahrnehme, mir vorstelle, wie die Neurobiologen glauben, vom Gehirn erzeugt wird, wo ist dann der epistemische Ort dieser inneren Wirklichkeit bzw. der mit diesen Wahrnehmungen und Vorstellungen korrespondierenden Außenwelt? Wenn

35 Vgl. R. Jirgl: Abschied von den Feinden, S. 15 f.

36 Ebd. und passim.

37 Vgl. dazu meine Ausführungen zur Konvertibilität der Sprecherperspektive (*veritative Symmetrie*) in den Erzählungen von Wolfgang Hilbig, in: A. Steiner: Das narrative Selbst, S. 52–54.

38 Dies wird an folgender Stelle deutlich, wo der jüngere Bruder das eigene Sprechen als Falle empfindet: »Jetzt beginne ich zu sprechen. Beginne meine Falle zu stellen für seinen Irrtum. Er hat mich aus seinen Wörtern entworfen. Mich in die Wörter geworfen. Hinabgestürzt diese 1 Klippe. Bis auf den Grund. Mich hineingestellt in die grenzenlosen Gefilde des Raunens + die Maßlosigkeit der Verlockungen seiner Wörter. Die er als die seinen nicht wiedererkennt. Zu einem Double von sich selbst. Blind. Stumm. Unfähig sich zu bewegen. Allein. Zum Hören verdammt. Er wollte durch mich die Frau erfahren. Meine Wörter, aus seinem Sprechen, sollten Das Geheimnis sprechen. Für ihn. Das sie, die Wörter erfahren mußten.« R. Jirgl: Abschied von den Feinden, S. 227.

39 Vgl. G. Roth: Das Gehirn und seine Wirklichkeit, S. 21 f. sowie meinen Aufsatz »Eine andere Gegenwart?«, in: Revista de Filologia Alemana 22(2014), S. 14–16.

es zwei Welten gibt, eine Außenwelt der Gegenstände und eine zweite Welt der Wahrnehmung in meinem Gehirn, so entspricht dies jedoch überhaupt nicht meinem Erleben. Die Gegenstände sind sozusagen nicht in meinem Gehirn, sondern ich sehe sie draußen, um mich herum wie den Großteil meines Körpers. Entweder ist also die Annahme falsch, dass unsere Wahrnehmung im Gehirn entsteht oder es gibt da draußen gar keine Welt der Gegenstände, die von uns wahrgenommen und erlebt wird (1). Nimmt man nun an, dass unsere Erlebniswirklichkeit tatsächlich im Gehirn entsteht, so müsste aus neurobiologischer Sicht die Wahrnehmung der räumlichen Umgebung mit den Gegenständen und meinem Körper darin sich zugleich als Szene in meinem Gehirn abspielen, das sich in meinem Kopf befindet, der wiederum als Teil meines Körpers in diesem Raum anwesend ist, was wiederum, diesmal als verdoppeltes Szenario, von meinem Gehirn erzeugt wird. Wie kann aber das Gehirn, das unsere Wirklichkeit hervorbringt, zugleich ein Teil der Welt sein, aus der diese Wirklichkeit besteht (2)?

Wie man sieht, berührt sich die Vervielfältigung des Wahrnehmungsszenarios, die nie aus dem geschlossenen, selbstreferenziellen Zirkel der Homunkulus-Struktur entkommt und folglich nie zu einer wahrnehmungsunabhängig bestehenden, sozusagen objektiven Wirklichkeit aufschließt, mit dem Erleben des Erzählers im Roman *Herr Gustafsson persönlich*. Wie ein mittelalterlicher Homunkulus findet auch dieser keinen Zugang zur Wirklichkeit, bis er den Moment des Wahrgenommenwerdens durch die Philosophie-Dozentin Johanna Becker erlebt. Der glückliche Zufall dieser Begegnung eröffnet einen Weg, um der infiniten Vervielfältigung des Beobachterszenarios, wie sie im Homunkulus-Problem auftritt, zu entgehen – nämlich durch rückgekoppelte Interaktion im Sinne allgemeiner Rekursion. In *Abschied von den Feinden* wird nun die epistemische Differenz zwischen selbst- und fremdreferenziellem Bezug des Erzählens durch entsprechende Einschübe des jüngeren Bruders (»Ich lasse ihn ...«) zwar markiert, doch kommt es, anders als in Gustafssons Roman, nicht zu einer kommunikativen Zuwendung, die den Zustand des Abgetrenntseins tendenziell aufhebt und es dem Erzähler ermöglicht, in eine mit anderen geteilte Welt einzutreten. Stattdessen steht das Bewusstsein von Tod und Zerfall, für das auch das wiederkehrende Motiv der Fliegenschwärme steht,⁴⁰ bereits am Anfang der Erzählung und zieht sich als bestimmendes Sujet durch den gesamten Text.

40 Vgl. R. Jirgl: *Abschied von den Feinden*, S. 7, 37 und passim.

Dies betrifft sowohl den Tod der Frau mit dem Gesicht einer weißen Füchsin, die unter ungeklärten Umständen ums Leben kommt,⁴¹ als auch den Verlust der Adoptiveltern und der Mutter, der jeweils schon länger zurückliegt. Es ist daher nur folgerichtig, wenn der jüngere Bruder als Erzähler des älteren diesen bei seiner Rückkehr in die Kleinstadt im Norden nie ans Ziel gelangen, sondern ihn aus dem stehenden Zug vorzeitig aussteigen lässt,⁴² denn das Motiv seiner Reise, ein Wiedersehen mit der bereits toten Frau, ist damit ja hinfällig. Auf seinem weiteren Weg zu Fuß stößt er dann auf ein zurückgelassenes Dorf, in dem er die zwangsgeräumte und dem Verfall preisgegebene Ortschaft wiedererkennt, wo einst die Adoptiveltern nach ihrer Flucht aus Schlesien bei einem Bauern untergekommen waren, wenngleich es nicht der identische Ort ist. Die damals beschlossenen staatlichen Maßnahmen im Grenzgebiet wirkten sich in ihrer Konsequenz eben flächendeckend aus und waren nicht auf einzelne Ortschaften beschränkt. Damit wird zudem eine textuelle Ebene angesprochen, die in Form von Auszügen aus einem Buch über die spanische Conquista im heutigen Mexiko der Erzählung einen weiteren Schauplatz hinzufügt. In diesem Buch, das die beiden Brüder in ihrer Jugendzeit viel gelesen hatten und in dem der ältere Bruder während der Zugfahrt nun wieder liest, wird geschildert, wie einer der Anführer der Konquistadoren auf dem Feldzug gegen die Azteken von Indios auf grausame Weise zu Tode gemartert wird.⁴³ Dabei erscheinen der politische Anschluss und die Übernahme der untergegangenen DDR-Wirtschaft durch westdeutsche Investoren als Replik auf die kolonialistische Landnahme der spanischen Konquistadoren.⁴⁴

Es liegt schließlich nahe, den Tod der erotisch begehrten Person, der Frau mit dem spitzen Füchsinnengesicht, und die dadurch hervorgerufenen Erinnerungskaskaden und Fantasien, welche die genannten Komponenten miteinander verbinden, als Initial bzw. auslösendes Moment des Erzählens zu begreifen.⁴⁵ Dabei wirkt sich die Modalität rückläufiger Kausalität in der Weise auf das Erzählen aus, dass ein bereits stattgefundenes Geschehen (Tod der Frau, Ende der DDR als staatliches Gebilde) nachträglich die Darstellung der

41 Vgl. ebd., S. 19 und passim.

42 Vgl. ebd., S. 236 f.

43 Vgl. ebd., Kap. 14, S. 206-223.

44 Vgl. ebd., Kap. 5, S. 35-40.

45 Vgl. »Bericht vom Sprechen«, ebd., S. 224-229, hier S. 225 unten.

erzählerischen Gegenwart beeinflusst (Abbruch der Zugfahrt des älteren Bruders, Vorwegnahme des eigenen Todes durch diesen als Mörder, Schilderung der Nachwende-Realität vor dem Hintergrund der Geschichte des Konquistadors). Zugleich kommt durch die Vielzahl der beteiligten Komponenten die Mehrstelligkeit des Diskurses zum Ausdruck. Es zeigt sich damit wiederum, dass Erinnerung, Fantasie und gegenwärtige Wahrnehmung auf der Ebene der Diegese über die Produktion des Textes, verstanden als Sprechen des jüngeren Bruders, im Sinne der retroaktiven, unabschließbaren Besetzung des entzogenen Grundes der ursprünglichen Wirklichkeit (Iser) komplex miteinander rückgekoppelt sind. Das Paradox der verschwundenen Welt betrifft somit nicht nur die gegenwärtige Wahrnehmung, sondern vielmehr auch die mit dem Erinnern verbundenen Eindrücke, die ja selbst dann noch da sind, wenn sich die Welt so sehr verändert hat, dass den Eindrücken in der Wirklichkeit nichts bzw. kaum noch etwas entspricht.

All dies kann als Ausdruck von textueller Komplexität verstanden werden, die sich, wie gezeigt, bereits auf der Ebene der zeichenhaften Materialität des Erzähldiskurses manifestiert und, anders als bei den bisher behandelten Beispielen für komplexes Erzählen, nicht erst in der Interaktion zwischen Textinhalt und Leser entsteht. Es kommt allerdings ein Aspekt hinzu, der mit der selbstreferenziellen Verdoppelung bzw. iterativen Vervielfältigung des Szenarios zu tun hat, wie sie in der Homunkulus-Struktur zutage tritt, und neben der übergangslosen Transition zwischen den Schauplätzen dazu berechtigt, hier vom fraktalen Erzählen zu sprechen. Dies bedeutet umgekehrt für die Rezeption, dass es durch die aus dem Homunkulus-Problem resultierende, verwirrende Frage, wer im Erzählen wen hervorbringt, jeweils darauf ankommt, was das kognitive System des Lesers im Prozess der Textwahrnehmung ergänzt bzw. weglässt. Denn dieses arbeitet selektiv und ist weder für die Erfassung/Vergegenwärtigung einer Vielzahl möglicher Konstellationen noch eines hochgradig parallel verlaufenden Gesamtgeschehens ausgelegt. In einem etwas anderen Sinn, als zuvor im Zusammenhang der Unschärferelation dargestellt,⁴⁶ erweist sich wieder, dass die Beobachtung/Wahrnehmung ihren Gegenstand, hier den literarischen Text, beeinflusst, was bei streng deterministischer Betrachtungsweise zu den *Wicked problems* führt, auf die im folgenden Abschnitt noch zurückzukommen sein wird.

46 Vgl. Kap. XIII.