

8.3. *Trutz*: »[F]ür die Ewigkeit fixiert, festgehalten bis zum Tod«?

»In much metafiction the reader is left with the impression that, since all fiction is a kind of parody of life, no matter how verisimilar it pretends to be, the most authentic and honest fiction might well be that which most freely acknowledges its fictionality.«
– Linda Hutcheon⁵¹

8.3.1. Einleitung

Christoph Heins 2017 erschienenem Roman *Trutz* verleihen gleich zwei der Hauptfiguren seinen Titel: Erster Namensgeber ist Rainer Trutz, ein angehende(r) Schriftsteller vom vorpommerschen Land, der in den 1920er Jahren sein Glück in der Hauptstadt der instabilen Republik sucht; der zweite ist sein Sohn, Maykl, der seine Kindheit in der Sowjetischen Union verbringt, bevor er als Vollwaise in die DDR übersiedelt und eine Laufbahn als Archivar einschlägt. Was sich zwischen diesen Stationen im jeweiligen Leben der zwei Männer zuträgt, ist eine Geschichte des Leidens unter Repressalien, Verfolgung, Verhaftung und Zwangsarbeit. Der eher apolitische Rainer und seine Frau Gudrun, eine Gewerkschaftsangestellte und »Religiöse Sozialistin«, geraten durch satirischen Roman Rainers zur Zielscheibe zunächst der rechten Presse und dann rechter Schlägertrupps. In ihren Bemühungen, ein Visum für die Auswanderung zu erhalten, von unzähligen Auslandsvertretungen abgewiesen, geht das Paar dank der Freundschaft mit der sowjetischen Kulturfunktionärin Lilija Simonaitis ins Moskauer Exil. Dort wird Rainer dem Bau der U-Bahn zugeteilt, während Gudrun eine Stelle in einer Süßwarenfabrik bekommt. In Moskau lernen die jungen Eheleute Alina und Waldemar Gejm kennen; Letzterer ist ein Professor für Sprachwissenschaften, an dessen Gedächtnisexperimenten Trutzes zusammen mit ihrem Jungen Maykl und Gejms gleichaltrigem Sohn Rem teilnehmen. Nachdem Rainer wegen einer weit zurückliegenden, zweiseitigen Rezension in der *Weltbühne* zu fünf Jahren Gulag verurteilt und – nach dem qualvollen, aber überstandenen Marsch nach Workuta – gleich am Tag seiner Ankunft ermordet wird, gerät auch der inzwischen zwangsemeritierte Waldemar Gejm aufgrund seiner Forschungen zunehmend ins Visier der Staatsmacht. Die Gejms werden zunächst in dieselbe Siedlung wie Gudrun und Maykl Trutz deportiert, bis Waldemar schließlich ebenfalls zu einem Besserungsarbeitslager verurteilt wird, wo der für schwere körperliche Arbeit denkbarst ungeeignete Akademiker innerhalb kürzester Zeit bei einem Arbeitsunfall stirbt. Nach dem Hunger- und Erschöpfungstod seiner Mutter kommt Maykl zuerst in die Obhut der Gejms, dann in ein Waisenhaus nach Moskau und schließlich als junger Mann in die DDR, wo er Geschichte und Archivwesen studiert. Während sich sein eidetisches Gedächtnis anfangs von großem Vorteil für seine Berufswahl erweist, wird es ihm in seinen ersten romantischen Beziehungen und später auch professionell zum Verhängnis. Er ist es, der am Ende seines Lebens dem Erzähler die Geschichte der Familien Trutz und Gejm mitteilt und dem der Erzähler sein Buch widmet. Auf Maykls Beerdigung, mit der die Rahmenhandlung des Romans zu Ende geht, spielt das *Fledermaus*-Couplet: »Glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist«.

51 Hutcheon: Narcissistic Narrative, S. 49.

8.3.2. Fiktionalität (I): Die Rahmenerzählung als inszenierte Herausgeberfiktion

»Obwohl das Machtwort darüber gefällt ist, machen sich viele Personen lächerlich, indem sie einen Schriftsteller zum Komplizen der Gefühle machen, die er seinen Figuren zuschreibt; und wenn er das Ich verwendet, sind fast alle versucht, ihn mit dem Erzähler zu verwechseln.«

– Honoré de Balzac⁵²

»Alle Eigenschaften des Sprechers dem Autor zuzuschreiben ist sicherlich naiv, aber ihm keine zuzuschreiben ist nur mit der Hilfe einer gewaltigen theoretischen Bornierung möglich.«

– Fotis Jannidis⁵³

Wie bereits kurz angedeutet, ist der eigentlichen Diegese von *Trutz*, d.h. den oben abgerissenen Handlungssträngen um die Familien Trutz und Gejm, eine Eingangssequenz von ca. fünfzehn Seiten vorgelagert, die in den frühen 2000er Jahren spielt und die Umstände des Kennenlernens des heterodiegetischen Erzählers mit dem Protagonisten Maykl Trutz schildert. Der erste Satz dieser Sequenz – und damit des Romans – ist einer, der nach dem Urteil mindestens eines Rezensenten »in die Literaturgeschichte eingehen« werde⁵⁴: »In diesen Roman geriet ich aus Versehen oder vielmehr durch eine Bequemlichkeit« (T 7). Anschließend berichtet der anonyme Erzähler, wie es auf einer Veranstaltung der Stiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur zur unverhofften Begegnung mit Trutz und somit zum Stoff für einen Roman kam. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie die Darstellung der Genese dieses Romans in der Rahmenerzählung einerseits eine Illusion der Authentizität erweckt und andererseits die eigene Fiktionalität andeutet, die in der Binnenerzählung dann schließlich offenlegt wird.

Der soeben zitierte Rezensent, Carsten Otte, erläutert nicht genau, was ihn an diesem knappen, eher beiläufig anmutenden Erzählaufakt so begeistert, doch nimmt man den Satz näher unter die Lupe, lassen sich in ihm tatsächlich einige bezeichnende und teils paradoxe Interpretationsimpulse verdichtet ausmachen. Erstens wird, beginnend mit dem Verb »geraten«, das der Duden mit »ohne Absicht, zufällig an eine bestimmte

52 Aus dem Vorwort zu *Le Lys dans la vallée*, zitiert in Genette: Paratexte, S. 210.

53 Jannidis: »Verstehen erklären«, S. 55.

54 Carsten Otte: »Kein Klugscheißer, Mnemotechniker«, in: taz vom 29.6.2017; <http://www.taz.de/!5421540> (06.09.2023). Ähnlich kommentiert Rüdiger Bernhardt: »Die Eröffnung des Romans gehört zu jenen Sätzen, die in Zukunft erinnert werden [...] Es wird in späteren Literaturgeschichtsschreibungen als einer der berühmtesten ersten Sätze bezeichnet werden«, Bernhardt: Der vergessene Mythos, S. 293. Bernhardt verfolgt in seiner 2022 gedruckten Interpretation des Prologs von *Trutz* generell einen ähnlichen Argumentationsaufbau wie in der vorliegenden Analyse der Rahmenerzählung; hiermit wird darauf aufmerksam gemacht, dass die obigen Ausführungen bereits Anfang 2021 vom Verfasser in leicht abgewandelter Form unter folgendem Titel veröffentlicht wurden: »[F]ür die Ewigkeit fixiert, festgehalten bis zum Tod? Zu einem scheinbaren Wandel im Geschichts- und Erinnerungsverständnis von Christoph Hein im Roman *Trutz* (2017)«, in: German as a Foreign Language 1 (2021), S. 43–67; <http://www.gfl-journal.de/1-2021/Slipp.pdf> (06.09.2023).

Stelle, irgendwohin gelangen« definiert,⁵⁵ ein anfängliches Desinteresse des Erzählers gegenüber seinem Erzählprojekt suggeriert. Dieser Eindruck der Passivität wird durch die Substantive »Versehen« und »Bequemlichkeit« weiter verstärkt. Zweitens signalisiert die Erwähnung der literarischen Gattung »Roman« eine gewisse Distanz und Reflexion und lädt zunächst zu der Annahme ein, dass der Erzählauftritt und womöglich der ganze Eröffnungsabschnitt außerhalb der Fiktion zu situieren seien. Denn wenn hier *über* den vorliegenden Roman geredet wird, dann fühlt man sich als Leser – anders als bei einem Einstieg »in medias res« – wohl noch nicht mitten *im* Romangeschehen. So könnte bereits nach dem ersten Satz ein anfänglicher Verdacht entstehen, man habe es hier mit einem editorischen Prolog zu tun, der einer fertigen, vorgefundenen Geschichte vorangestellt wurde. Drittens – und gewissermaßen entgegen den ersteren zwei Beobachtungen – ist der Gebrauch des Präpositionalsatzes »in diesen Roman« auffällig: Der Erzähler erklärt nämlich nicht, wie er zu dem Roman bzw. zum Romanstoff kam, sondern wie er selber *in* einem Roman landete. Während er sich einerseits von der anschließenden Haupthandlung des Romans, deren heterodiegetischer Erzähler er ist, zu distanzieren sucht, thematisiert er gleichzeitig seine Anwesenheit als Romanfigur in der Rahmung und verdeutlicht damit den Status der Rahmung als Teil der Fiktion. Übrigens stellt *Trutz* das bislang einzige Beispiel eines »overt«⁵⁶ oder personalisierten heterodiegetischen Erzählers bei Christoph Hein dar; in allen anderen längeren Prosatexten sind entweder homodiegetische (Ich-)Erzähler⁵⁷ oder nicht personalisierte Erzählinstanzen⁵⁸ am Werk.

Die im ersten Satz des Romans angedeutete »Bequemlichkeit« wird dann vom Erzähler erläutert. Er habe nämlich gehofft, bei dem Vortrag in Berlin-Mitte eine Direktorin des Bundesarchivs ansprechen und sich so den längeren Weg nach Dahlem ersparen zu können (T 7). Dass es dem Erzähler in der Tat ursprünglich um andere Anliegen geht als das, was gleich zum Stoff seines zukünftigen Romans werden sollte, wird er nicht müde zu betonen. Das Thema der Veranstaltung, nämlich »deutsch-russische Verhältnisse im zwanzigsten Jahrhundert«, interessiere ihn »nur am Rande«, und er gesteht ein, schon im Voraus den Vortrag nur »scheinbar interessiert« zuhören zu wollen, denn er sei »mit anderen Dingen beschäftigt« und sein Ziel sei ja lediglich, sich deswegen Zugang zu einer »Person der oberen Etage des Bundesarchivs« zu erschaffen (T 7). Auch im Laufe des Vortrags ändert sich nichts an seiner Unbeeindrucktheit:

»Die neuen Dokumente, die die Archivarin dem Publikum mit Overheadfolien präsentierte, erschienen mir belanglos. Es waren keine sensationellen Erkenntnisse, die eine Neubewertung der geschichtswissenschaftlichen Sicht auf das letzte Jahrhundert er-

55 Dudenredaktion: »geraten«, Duden online; https://www.duden.de/rechtschreibung/geraten_gelingen_hingelangen (06.09.2023).

56 Seymour Chatman: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, NY: Cornell UP 1978, S. 219f.

57 *Der fremde Freund*, *Horns Ende*, *Das Napoleon-Spiel*, *Landnahme*, *Von allem Anfang an*, *Frau Paula Trousseau*, *Glückskind mit Vater* und *Unterm Staub der Zeit*. In *Paula Trousseau und Glückskind* wird streckenweise auch von einer Erzählinstanz in dritter Person erzählt.

58 *Der Tangospieler*, *Willenbrock*, *In seiner frühen Kindheit ein Garten*, *Weiskerns Nachlass*, *Verwirrnis* und *Guldenberg*.

forderlich machten, und was daran unbekannt war, überraschte nicht, sondern blieb im Rahmen des Erwartbaren.« (T 10).

Erst bei der anschließenden Frage-Antwort-Runde wird die Aufmerksamkeit des Erzählers geweckt, als ein älterer Herr durch seine beharrlichen Korrekturen von Fehlern im Vortrag und sein auswendiges Zitieren von Quellen auffällt; die zwei Männer kommen dann nach dem Ende der Veranstaltung ins Gespräch.⁵⁹

Die oben erwähnten »anderen Dinge«, mit denen der Erzähler zu diesem Zeitpunkt beschäftigt sei, seien Recherchen zu einem Rechtsfall mit politischer Brisanz, die er wie folgt darstellt:

»Ich war seit mehr als einem Jahr dabei, die seltsamen Umstände des Todes eines Terroristen zu erhellen, der von einer Hundertschaft Grenzpolizisten ergriffen werden sollte, dabei durch eine Kugel ums Leben kam, doch war trotz mehrerer Prozesse nie aufzuklären, wer den tödlichen Schuss abgegeben hatte, der Gesuchte selbst oder einer der Beamten.« (T 7–8)

Hinter dem nicht näher identifizierten Terroristen lässt sich ohne viel Phantasie Wolfgang Grams erkennen, dessen gewaltsamen Tod auf dem Bahnhof von Bad Kleinen die hier skizzierten Umstände ähneln; es handelt sich also um einen realen, vom wirklichen Autor Hein in seinem Roman *In seiner frühen Kindheit ein Garten* (2005) fiktionalisierten Stoff. Allerdings – obgleich der Erzähler von *Trutz* gegen Ende des Kapitels eine geplante Publikation zum Thema erwähnt (T 18) – identifiziert er sich an keiner Stelle als Schriftsteller und macht auch nicht klar, ob seine Beschäftigung mit dem Fall des Terroristentods literarischer, geschichtswissenschaftlicher oder sonst irgendeiner Natur ist; man erfährt lediglich, dass er ein »Mann ohne jede Amtsgewalt« (T 9) – also wohl selbst kein Anwalt oder Richter – sei.

Wie bereits oben erwähnt, haben sich mehrere Kritiker*innen durch die Rahmenerzählung und insbesondere durch die Anspielung auf den Terroristen-Roman zu Rückschlüssen auf die Wahrheit der erzählten Begebnisse in *Trutz*, sowie auf die Identität zwischen Erzähler und Autor verleiten lassen. Ein dahingehender Kommentar von Claus-Ulrich Bielefeld wurde bereits zitiert;⁶⁰ auf eine ähnliche Weise glaubt auch Jochen Schimmang feststellen zu können: »Der Erzähler dieses Romans ist ein Schriftsteller [...]. Er hält sich weitgehend im Hintergrund und ist namenlos; wir dürfen ihn aber getrost Christoph Hein nennen.«⁶¹ Ebenso scheint Dietmar Jacobsen eine solche Gleichsetzung für eine gegebene Tatsache zu halten: »Es war ein Zufall [...] der Christoph

59 Für das tatsächliche Stattfinden einer Veranstaltung in den frühen 2000er Jahren unter dem Titel »Feindliche Freunde« gibt es übrigens in den Pressemitteilungen und Bekanntmachungen der Bundesstiftung keinen Beleg, wenn auch die Stiftung zum betreffenden Zeitpunkt an einer gemeinsamen Geschichtskommission zu deutsch-russischen Beziehungen beteiligt war. Siehe »Bericht der Bundesregierung zum Stand der Aufarbeitung der SED-Diktatur«, S. 103; Bundesregierung, https://www.bundesregierung.de/Content/DE/_Anlagen/BKM/2013-01-08-bericht-aufarbeitung-sed-diktatur.pdf?__blob=publicationFile (06.09.2023).

60 Siehe oben, Kapitel 8.1.

61 Schimmang: »Als Stalin selbst zur Feder griff«.

Hein zum Stoff für sein neues Buch verhalf. Im Prolog zu *Trutz* gibt uns der Berliner Autor (geb. 1944), [...] Auskunft darüber, wie er an ihn kam«. ⁶² Für Judith von Sternburg in der *Frankfurter Rundschau* lassen sich aufgrund der Anspielung auf den früheren Hein-Roman sogar Spekulationen über die Entstehungsgeschichte von *Trutz* rechtfertigen: »Der Erzähler, erfährt man übrigens ungefragt, ist seinerseits eigentlich mit dem Fall Bad Kleinen beschäftigt, Thema im Roman ›In seiner Kindheit ein Garten‹ (2005) – das könnte ein Hinweis darauf sein, dass der Schriftsteller schon länger mit ›Trutz‹ befasst ist.« ⁶³ Auf die seltsame, hier offenbar für selbstverständlich gehaltene Annahme, man könne in Erzähltexten etwa zwischen von Lesenden »gefragten« und »ungefragten« Informationen unterscheiden, soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Wenn aber auch die Schlussfolgerung Sternburgs bezüglich der Chronologie der Beschäftigung Heins mit dem *Trutz*-Stoff als fraglich eingestuft werden muss, wird ihr hier insofern Recht gegeben, als die Thematisierung der Recherchen des Erzählers zum möglichen Justizskandal um den Tod des Terroristen keineswegs beliebig oder zufällig ist; im Folgenden wird hierauf noch zurückzukommen sein.

Dass der Erzähler in dieser Erinnerungssequenz anonym bleibt, kann einerseits als konsequent mit seiner Selbstinszenierung als bloßer bescheidener Vermittler einer Geschichte, die ihm von dem sich genauestens erinnernden Helden mitgeteilt wurde, gesehen werden. Sogar unter autodiegetischen Erzählern, d.h. Erzähler, die nicht nur Teil der Diegese sind, sondern auch ihre eigene Geschichte erzählen, ist Anonymität nicht ungewöhnlich; Erzählaufakte, bei denen sich der Protagonist namentlich identifiziert, wie etwa »Call me Ishmael«, ⁶⁴ oder gar verneinende Varianten wie »Ich bin nicht Stiller!«, ⁶⁵ bilden wohl eher die Ausnahme. Im Falle von *Trutz* wäre es aber sehr leicht denkbar oder sogar zu erwarten, dass der Erzähler seinen Namen verrät, betrachtet man den Ablauf der gegenseitigen Vorstellung des Erzählers und seines zukünftigen Romanhelden:

62 Dietmar Jacobsen: »Erinnern kann gefährlich sein«, in: literaturkritik.de 9 (September 2017); <http://literaturkritik.de/hein-trutz-erinnern-kann-gefaehrlich-sein,23637.html> (06.09.2023). Jacobsen spricht zudem von einem Ich-Erzähler, »hinter dem man unschwer den Autor selbst erkennen kann.« An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass einige wenige Rezensent*innen durchaus die Fiktionalität des Erzählrahmens sowie des Erzählranalles erkannt haben, wie beispielsweise Carsten Otte, der feststellt: »[...] die Erzählperspektive und der sachliche Chronistentonfall sind höchst artifizuell. Nein, hier ist kein Autor am Werk, der in den Archiven auf eine spannende Geschichte gestoßen ist und der sich nun freut, die Lebensgeschichte einer außergewöhnlichen Familie zwischen zwei Buchdeckel zu pressen«; Otte: »Kein Klugscheißer, Mnemotechniker«; oder Christian Buß, der befindet: »Hein ist – dem Thema Erinnerung zum Trotz – ein lustvoller Fabulierer«; Christian Buß: »Hitler, Stalin und der kleine Trutz«, in: Spiegel Online vom 29.3.2017; <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/trutz-von-christoph-hein-ueber-eine-biographie-zwischen-hitler-und-stalin-a-1140568.html> (06.09.2023).

63 von Sternburg: »Ins Langzeitgedächtnis damit«; die Deduktionsarbeit der Rezensentin ist ohnehin überflüssig, da der Erzähler den Zeitraum seiner Bekanntschaft mit Trutz ausdrücklich in den Jahren 2003–2007 situiert.

64 Herman Melville: *Moby Dick*; or, the Whale, Project Gutenberg; <https://www.gutenberg.org/files/2701/2701-h/2701-h.htm> (06.09.2023).

65 Max Frisch: *Stiller*, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 9.

»Trutz heiß ich, Maykl Trutz«, sagte er.

Ich gab ihm die Hand, stellte mich ebenfalls vor und fragte, wo man mehr über diese Wissenschaft erfahren könne, von der ich noch nie gehört hatte.« (T 15)

Diese demonstrative Unterdrückung des eigenen Namens – sowie die Weigerung, seine Recherchen zum Tod des Terroristen in Verbindung mit einem Romantitel zu bringen – könnte signalisieren, der Autor wolle, dass sich Lesende nicht zwischen fiktionaler und faktualer Deutung dieser Rahmung entscheiden können oder müssen. Dass ihm in *Trutz* dies gelungen ist, ohne dass er dazu auch nur zum Modus der Autofiktion greifen muss, belegen die zahlreichen dahingehenden Bemerkungen, Spekulationen und Interviewfragen von selbst professionellen, literarisch gut versierten Leser*innen.

Wenn auch das Anfangskapitel von *Trutz* in der Überschrift dieses Abschnitts und immer wieder im Text mit Begriffen wie »Rahmung«, »Rahmenhandlung«, »Erzählrahmen« u.Ä. umschrieben wird, bedarf diese aus theoretischer Sicht nicht ganz unproblematische Wortwahl einer kurzen terminologischen Klärung. Der Roman *Trutz*, dessen zwei Vergangenheitsebenen, d.h. die Eröffnungssequenz, die in den Jahren 2003–2007 spielt,⁶⁶ und die Hauptdiegese, die die Zeit von ca. 1930 bis 2000 umfasst, von ein und demselben Erzähler präsentiert werden, entspricht nämlich vielen engeren Definitionen der Rahmenerzählung nicht. So insistiert zum Beispiel Andreas Jäggi darauf, »dass Rahmen- und Binnenerzählung von verschiedenen Erzählern erzählt werden müssen«,⁶⁷ und Theoretiker wie William Nelles und Gérard Genette pflichten dieser Ansicht bei.⁶⁸ Anderer Meinung zwar ist Gerrit Stratmann, der in dieser Forderung Jäggis »kein[en] notwendig[en] Zusammenhang zur Rahmung« entdecken kann,⁶⁹ oder Tilman Köppe, der die Ansicht vertritt, dass schon »ein heterodiegetischer Erzähler eine »Schachtelung« von Erzählebenen voraus[setzt]. Ein heterodiegetischer Erzähler ist Teil einer Rahmen-erzählung, und was er erzählt, ist eine Binnenerzählung.«⁷⁰ So gern sich die vorliegende Studie auf diese letzteren Positionen stützen würde, muss anerkannt werden, dass unter Theoretikern längst keine Einigkeit herrscht und dass besonders die sehr weite Auslegung Köppes den terminologischen Nutzen des Rahmenbegriffs zu gefährden scheint. Aus demselben Grund – d.h. der kontinuierlich gleichbleibenden Erzählinstanz – kann im Falle von *Trutz* noch weniger von einer seit Jahrhunderten verbreiteten und beliebten Variante der Rahmenform fachgerecht gesprochen werden, nämlich von der sogenannten Herausgeber- bzw. Manuskriptfiktion; bei diesem Kunstgriff präsentiert ein in der Rahmenhandlung erzählender, fiktiver Herausgeber einen vorgefundenen, von einer anderen fiktiven Person verfassten Text, der wiederum die Binnenerzählung bildet. Weniger zu beanstanden, insofern der Verfasser der »Rahmung« in *Trutz* sich auch als

66 Eine spätere Stelle im Roman macht deutlich, dass die Erzählergegenwart nicht (dem Ende von) diesem Zeitraum gleichzusetzen ist, sondern frühestens in der Zeit nach 2013 zu bestimmen ist; siehe S. 317 des Romans.

67 Jäggi: Die Rahmenerzählung, S. 58.

68 Nelles: Frameworks, S. 139–40; Genette: Die Erzählung, S. 147f.

69 Gerrit Stratmann: Rahmenerzählungen der Moderne. Situation und Gestaltung einer Erzählform zwischen 1883 und 1928, Marburg: Tectum 2000. S. 26.

70 Tilman Köppe: Erzählte Selbstrepräsentation im modernen Roman, Berlin: de Gruyter 2016. S. 80–81.

Autor der Diegese identifiziert und eine »Schilderung der wahren oder erfundenen Umstände der Niederschrift«⁷¹ liefert, wäre wohl eine weniger enge Charakterisierung des Anfangskapitels nach Genette als »fiktionales Vorwort«.⁷²

Doch geht es hier nicht darum, sich auf eine endgültige Zuordnung des Erzähleingangs in eine bestimmte Textsorte festzulegen, geschweige denn zwischen konkurrierenden Definitionsansätzen zu schlichten oder eigene Definitionen aufzustellen. Vielmehr wird es für hilfreich und interpretatorisch ergiebig gehalten, bei der Analyse von *Trutz* einige häufig identifizierte Merkmale und Funktionen von Rahmenerzählungen, Herausgeberfiktionen oder fiktionalen Vorworten im Blick zu behalten – ohne dass dabei an gut begründeten Einschränkungen der Anwendung solcher Kategorien auf diesen Fall vorbeigesehen wird.

Anlass zur vorläufigen, bedingten Übernahme des Rahmen-Begriffs bietet *Trutz* in mehrfacher Hinsicht. Erstens ist die Rahmenform durch die bloße strukturelle Situierung der in der Vergangenheit spielenden Haupthandlung des Romans als Geschichte innerhalb einer Geschichte nahegelegt. Zweitens, insofern sich das Erzählte in der Diegese anscheinend (oder scheinbar?) auf ausführlichen Gesprächen mit dem Protagonisten auf der extradiegetischen Ebene beruht, kommt »eine mündliche Erzählsituation« – ein weiteres Abgrenzungsmerkmal Jäggis für Rahmenerzählungen⁷³ – explizit zustande, und das kurz vor Ende der Eröffnungssequenz, d.h. just an der Grenze zwischen (postulierter) Rahmen- und Binnenerzählung: »So«, sagte Maykl Trutz, »fangen wir an. Ich will nicht bis in die Antike zurückgehen, vorerst nicht. Ich fange mit meinem Vater an« (T 18). Folglich und drittens scheint aufgrund der Inszenierung der Binnenhandlung als keine vom Erzähler erfundene, sondern als eine *gefunden*e Geschichte eine Anwendung – mit wesentlichen Vorbehalten – der Kategorie der Herausgeberfiktion angebracht.

Besonders der letzte Punkt bedarf weiterer Erläuterung. Wenn auch der Erzähler in *Trutz* ja keinen fertigen Text, kein Manuskript vorfindet, stellt er ganz deutlich die langen Monologe Maykl Trutz' als die direkte Vorlage für die in der Folge eingebettete Erzählung hin. Insofern könnte man hier auch von einer von Jeffrey Williams postulierten Subkategorie von Erzählrahmen sprechen, nämlich vom »*interview preface*, which casts an oral rather than written source and therefore a dramatic scenario rather than an account of scholarly research.«⁷⁴ Der Erzähler stellt das Szenarium wie folgt dar: »Ich besuchte Maykl Trutz acht Mal. Bei jedem Besuch sprach er vier Stunden, um dann plötzlich und ohne auf die Uhr zu schauen seinen Bericht abubrechen, da er erschöpft sei und verbraucht, und mich rasch zu verabschieden« (T 18). Außerdem impliziert der Erzähler eine wortwörtliche Treue seiner Rekonstruktion von Trutz' Lebenserinnerungen, indem er – seinen Gesprächspartner anredend aber wohl gleichermaßen Leser*innen zugewandt – unübersehbar signalisiert, sich dabei keinesfalls nur auf sein eigenes Gedächtnis oder Notizen zu verlassen:

71 Genette: Paratexte, S. 166.

72 Ebd., S. 190.

73 Jäggi: Die Rahmenerzählung, S. 62.

74 Williams: *Theory and the Novel*, S. 121 (Hervorhebung im Original).

»Er redete vier Stunden ohne Unterlass, ich hörte ihm zunehmend gebannt zu und schrieb in Stichpunkten mit, was er sagte. [...] Ich fragte, ob ich ein kleines Aufzeichnungsgerät mitbringen dürfe, einen Rekorder, ich hätte nicht sein fabelhaftes Gedächtnis und beim Mitschreiben entgehe mir vieles.« (T 18)

Die Zentralität der aus diesen Treffen resultierenden Aufnahmen für die geplante Veröffentlichung des Erzählers wird nochmals betont, als er an seinen Recherchen in den Archiven zu verzweifeln droht:

»Die Suche war mühsam, zweimal unterbrach ich die Arbeit und war schon fast entschlossen, sie für immer einzustellen. Doch bei der Durchsicht meiner Gesprächsnotizen und einem wiederholten Anhören der Tonaufzeichnungen von Maykl Trutz wurde ich wieder verführt weiterzumachen.« (T 19)

Indem der Erzähler in den oben zitierten und in weiteren Textstellen immer wieder das lückenlose Gedächtnis des älteren Herrn sowie die Kohärenz seiner Ausführungen unterstreicht, scheint er den Wahrheitsgehalt des Überlieferten versichern zu wollen; dies giftet im folgenden expliziten Plädoyer für die Glaubwürdigkeit seines Protagonisten:

»Meine Zweifel gegenüber Trutz, die anfängliche Vermutung, es bei ihm mit einem jener Verwirrten zu tun zu haben, die eine fixe Idee beherrschte, die unter Zwangsvorstellungen litten und Verschwörungstheorien nachjagten, hatten sich bei meinem allerersten Besuch in Luft aufgelöst, dieser Mann hatte mein volles Vertrauen.« (Ebd.)

Wie Andreas Jäggi konstatiert, werden »Unter den Wirkungsaspekten der Rahmenform [...] am häufigsten die Beglaubigungsfunktion, die Möglichkeit der Lesersteuerung durch Kommentare der Rahmenerzähler und die distanzierende Wirkung der Rahmen genannt«. ⁷⁵ Dass der Prolog von *Trutz* eindeutig auf den erstgenannten Aspekt abzielt, konnte soeben gezeigt werden. Aber auch eine Distanzierungsgeste lässt sich in den Bemühungen des Erzählers erkennen, seine eigene Rolle herunterzuspielen und Maykl Trutz quasi als Urheber des Erzählten zu etablieren. Diese doppelte Funktion ist keineswegs widersprüchlich, sondern dient der anfänglichen Objektivitätsillusion und entspricht der von Hein (bzw. seinen Erzählern) konsequent eingenommenen Haltung als »Chronist ohne Botschaft«. Durch die wiederholte Betonung des Desinteresses des Erzählers an seinem späteren Erzählstoff, die Zufälligkeit des Treffens mit Maykl Trutz und somit die Inszenierung der Genese der Binnenhandlung als keine vom Erzähler erfundene, sondern als eine gefundene Geschichte, scheint dem Leser das angeboten zu werden, was Arata Takeda in Anlehnung an Lejeunes »pacte autobiographique« und »pacte romanesque« einen »editorischen Pakt« nennt; dieser »stützt sich auf die Nicht-Identität zwischen Herausgeber und Urheber der Materialien«. ⁷⁶ Mit anderen Worten: Die Rahmenerzählung lässt sich – zumindest vorläufig – als Herausgeberfiktion charakterisieren.

75 Jäggi: Die Rahmenerzählung, S. 58.

76 Arata Takeda: Die Erfindung des Anderen. Zur Genese des fiktionalen Herausgebers im Briefroman des 18. Jahrhunderts, Würzburg: Königshausen und Neumann 2008, S. 35–36.

Und doch wird die »Binnenerzählung« von *Trutz* dann eben nicht von einem diegetischen Erzähler, nicht von dem sich erinnernden Protagonisten Maykl, sondern vom heterodiegetischen Erzähler erzählt, der zunehmend auktoriale Züge annimmt (was unten in seinen vielen Konsequenzen zu besprechen sein wird). Also wäre wohl »fiktionales Vorwort« eine passendere Bezeichnung für diese Rahmung, wobei, wie bereits angemerkt, ihre Fiktionalität in Rezensionen nicht selten übergangen wird – ja, einige übertragen sogar die vermeintliche Faktualität der Rahmung auf die Binnenhandlung. Wenn in der vorliegenden Studie zwar eine mangelnde Fiktionskompetenz (z.B. die Gleichsetzung von Erzähler und Autor) in manchen Kritikeraussagen moniert wird, ist die Tendenz, zumindest den Prolog von *Trutz* als faktuales Erzählen zu betrachten, vielleicht nicht allein etwa der Naivität zuzuschreiben, sondern ist ein Wirkungspotenzial, das der Rahmenform innewohnt. Um diese womöglich naheliegende, faktuale Lesart zu erklären, identifiziert Werner Wolf als eines der grundlegenden Merkmale vertrauter Rahmungen ihre Zuverlässigkeit:

»**Familiar framings are reliable.** [...] This also means, in the prototypical case of a preface (although in literature there are many deviations), that such framings are read, at least as a default option, as non-fictional. In a similar way we expect a picture frame [...] to be solid and substantial and not a ›fictional‹, painted frame.«⁷⁷

Diese Wirkung wird verstärkt durch die Möglichkeit, so eine vorangestellte Erzählsequenz quasi als Paratext und somit nicht als integralen Teil des »eigentlichen« Textes, d.h. des Romans, zu betrachten. Am Beispiel eines Romans aus dem neunzehnten Jahrhundert stellt Wolf ein weiteres Merkmal von »familiar framings« fest, nämlich dass sie auf einer diskreten, meistens höheren ontologischen Ebene situiert sind: »As a paratext, it is not only set off typographically from the main text but is also located on the superior level of the author who speaks of herself in the first person (as opposed to the following third-person narrative)«. ⁷⁸ Nun wird der Prolog in *Trutz* zwar nicht vom übrigen Text typographisch unterschieden, doch er setzt sich davon in anderen Hinsichten ab: Anders als die in drei Teile und insgesamt 31 Kapitel aufgeteilte Haupt-handlung des Romans steht die Rahmung unter keiner Überschrift; außerdem folgt auf diese Sequenz eine leere Textseite und dann ein Zwischentitelblatt (»Erster Teil«). Die Rahmung von *Trutz* als Paratext lesen zu wollen, erfordert allerdings ein entschlossenes Hinwegsehen über die Tatsache, dass diesem fiktionalen Vorwort zwei Titelblätter und die Genrebezeichnung »Roman« vorausgehen.

Indem textuelle Merkmale die Erwartung einer »klassischen« Rahmenerzählung oder gar einer Herausgeberfiktion erwecken, diese Erwartung jedoch letztlich nicht erfüllt wird, lässt sich eine weitere, im Falle von *Trutz* noch wesentlichere Funktion von solchen Rahmungsstrategien erkennen: nämlich um ein absichtliches Spiel mit der Grenze zwischen Fakt und Fiktion zu treiben. Dass z.B. Herausgeberfiktionen diese Wirkungsmöglichkeit schon immer besessen haben, stellen Lahn und Meister klar: »Erzähltexte dieses Typus wollen – meist zur Verwirrung der Leser – bewusst zwischen

77 Wolf: »Defamiliarized Initial Framings in Fiction«, S. 299 (Hervorhebung im Original).

78 Ebd., S. 302.

realer und fiktionaler Wirklichkeit oszillieren«, ⁷⁹ und Schaffrick und Willand sekundieren: »Insgesamt scheint sich die Produktion von Ambivalenzen durch den fiktiven Herausgeber als Teil des angesprochenen *Verwirrspiels* bis heute wenig verändert zu haben.« ⁸⁰ Nur macht Hein mit seinem Bruch der Konvention, d.h. seiner Nicht-Erfüllung der erwarteten Erzählsituation in der eingebetteten Erzählung, das reflexive Spiel womöglich noch transparenter.

Dass so eine Variation dieser altbewährten Kunstgriffe, wie sie hier in *Trutz* vorliegt, im einundzwanzigsten Jahrhundert immer noch für Verwirrung zu sorgen vermag, mag Frank Zipfel zwar bezweifeln:

»Seit den Anfängen des modernen Romans wird zuweilen im Paratext (oft im Vorwort) die Behauptung aufgestellt, daß die Erzählung nicht als ein vom Herausgeber verfaßter Text, sondern als Aufzeichnungen einer anderen Person zu verstehen ist. [...] Allerdings ist fraglich, ob Leser sich durch solche Manöver (noch) täuschen lassen.« ⁸¹

Doch widersprechen nicht nur die bereits zitierten Rezensent*innen, die einen wahren Hintergrund des Romans vermuten, sondern auch die Einstiegsbemerkung des ZDF-Kulturredakteurs Matthias Hügler in seinem Interview mit Christoph Hein auf der Leipziger Buchmesse, in der er die fiktive Rahmenhandlung mit der wirklichen Entstehungsgeschichte des Romans verwechselt zu haben scheint: »Sie kamen auf eine ganz interessante Weise zu diesem Thema, nämlich über Umwege. Erzählen Sie bitte kurz wie das kam.« ⁸² Die Antwort des Autors darauf – oder vielmehr: seine höfliche Berichtigung, was die Prämisse der Fragestellung betrifft – ist ungewöhnlich deutlich und wirkt entgegen den meisten sonstigen, einen Wahrheitsanspruch untermauernden textexternen Äußerungen des Schriftstellers:

»Das ist der Beginn des Romans, ich kann das erzählen, aber ich will darauf hinweisen: davor steht das Wort ›Roman‹, also auch der Beginn ist eine Erfindung, sage ich Ihnen gleich. Also es beginnt damit, dass *der Erzähler* einen Mann kennenlernt am Ende seines Lebens, der dann den Roman ihm erzählt [...]« ⁸³

In einem weiteren Gespräch auf derselben Veranstaltung hat Hein diesen Einsatz eines Erzählrahmens im Dienste der Authentizitätsillusion nicht nur noch expliziter thematisiert, sondern ihn auch in den Kontext einer in seiner Prosa immer wiederkehrenden Erzählstrategie gesetzt:

»[...] 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

79 Lahn/Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse, S. 100.

80 Matthias Schaffrick und Marcus Willand (Hg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft, Berlin: de Gruyter 2014, S. 74; Hervorhebung im Original.

81 Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 135.

82 ZDF, »Das blaue Sofa«.

83 Ebd. (Hervorhebung R.S.); dass allerdings der Mann, den der Erzähler kennenlernt, also Maykl Trutz, den Roman eben nicht erzählt – zumindest nicht in Gänze –, wird in der Folge gezeigt.

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 Roman⁸⁴ habe ich eine Widmung reingeschrieben ›für‹ und dann den Namen der Hauptheldin hingeschrieben, sodass man glaubt, der ist der Hauptheldin gewidmet, [lachend:] alles erstunken und erlogen – nein, also habe ich eigentlich immer kleine Sachen, um den Punkt, dass es eine wahre Geschichte ist, auf eine andere Weise dem Leser zu vermitteln.«⁸⁵

Übrigens scheint die Skepsis Heins, was die Wirkung einer nachdrücklichen Wahrheitsbeteuerung am Anfang eines Texts betrifft, unangebracht, denn nichts anderes als das hat er mit der umgekehrten Fiktionalitätsklausel in *Glückskind mit Vater*⁸⁶ eingesetzt, und diese wird keinesfalls von allen Lesenden als »Trick« durchschaut, wie im obigen Abschnitt dargelegt wurde.

Man muss sich aber nicht auf Werk-Informationen epitextueller Art,⁸⁷ also die öffentlichen Äußerungen des Autors zu seinem Text, verlassen, um den fiktionalen Charakter der Rahmenerzählung von *Trutz* zu belegen; auch eine nochmalige Betrachtung einiger Handlungselemente könnte sich als ergiebig erweisen. Zum Beispiel werden die erwähnten Recherchen des Erzählers zum Tod eines Terroristen mitnichten nur als einen beliebigen und an und für sich unwichtigen Anlass für den Besuch in der Bundesstiftung dargestellt, sondern es werden diesem Themenkomplex, d.h. dem tödlichen Schusswechsel zwischen Sicherheitsbeamten und dem gesuchten Terroristen sowie den anschließenden Untersuchungen und Prozessen, bereits ab dem dritten Absatz des Buches eineinhalb Textseiten (T 7–9) gewidmet – viel mehr als notwendig wäre, um etwa lediglich den Entstehungszeitpunkt des neuen Romans anzudeuten,⁸⁸ oder bloß um ein »selbstreferentielle[s] Spiel«,⁸⁹ bei dem sich der reale Autor Hein hinter dem Erzähler sichtbar mache, zu treiben. Vor allem geht es in den Passagen, die dieses andere Projekt des Erzählers betreffen, um die mangelnde Hilfsbereitschaft, die ihm bei seinem Gang durch die Archive begegnet:

»Die ältere Archivarin, mit der ich sprach und der ich um den Bart ging, von dem tatsächlich etwas zu sehen war, meinte, ich würde ohne eine Genehmigung keine Einsicht bekommen, selbst wenn ich der Bundeskanzler wäre, auch bei dem hätte entweder der Bundestag oder der Generalbundesanwalt zuzustimmen.« (T 16)

Der Erzähler beschreibt wenige Seiten darauf, wie sich die heimischen Behörden nun in der (für die BRD wohl weniger politisch brisanten) Causa *Trutz/Gejm* viel entgegenkommender zeigen: »Für diesen Fall gab es in den deutschen Archiven keinerlei Beschrän-

84 Gemeint ist *Frau Paula Trousseau*; siehe oben, Kapitel 7.4.

85 Grandits: »Interview mit Christoph Hein«.

86 »Der hier erzählten Geschichte liegen authentische Vorkommnisse zugrunde, die Personen der Handlung sind nicht frei erfunden«. Siehe oben, Kapitel 8.2.2.

87 Vgl. Zipfel: »Fiktionssignale«, S. 103.

88 Wie es Judith von Sternburg aus diesem intertextuellen Verweis schließt; Sternburg: »Ins Langzeitgedächtnis damit«.

89 Bielefeld: »Lesestoff. Christoph Hein: *Trutz*«.

kungen, ich bekam alles, um was ich bat« (T 19). Allerdings stößt der Erzähler jetzt beim erhofften Zugang zu Akten in den russischen Archiven auf Widerstände. So wird in der Rahmenhandlung nicht nur (zumindest gemutmaßte) übermäßige staatliche Gewalt, sondern auch und vor allem das nachfolgende offizielle Sich-nicht-erinnern-wollen bzw. Nicht-erinnert-werden-wollen thematisiert, das sich dann als ein zentrales Thema in der Haupthandlung von *Trutz* offenbart. Im dritten Teil des Romans, als Maykl Trutz als Forscher am Zentralarchiv in Potsdam arbeitet, bringt es sein Vorgesetzter Schmid auf den Punkt: »Der Sieger der Geschichte schreibt die Geschichte. Die Archive sollen nicht die Wahrheit liefern, sondern die dazu passende Wahrheit« (T 416).

Indem der Erzähler gleich zum Auftakt an einen unrühmlichen Vorfall aus der jüngeren deutschen Geschichte, genauer: die womöglich außergerichtliche Exekution eines Flüchtlings und den daraus resultierenden Justiz- und Medienskandal, erinnert, bewirkt er, dass Leser*innen bei ihrer Lektüre über das Schicksal zweier Familien unter Diktaturen des zwanzigsten Jahrhunderts auch vom Bewusstsein des Weiterbestehens demokratischer und bürgerrechtlicher Defizite in der frisch vereinigten Bundesrepublik begleitet werden. Wie soeben angedeutet, wird auch, ohne dass falsche Gleichsetzungen betrieben werden, eine Parallele gezogen, was die staatliche Vergessenheits- und Verdrängungspolitik »damals« und heute, »dort« und hier anbelangt. Der systemübergreifende Charakter dieses Phänomens wird an einer späteren Stelle im Roman unterstrichen, als Maykl Trutz, der kurz davor die NS-Vergangenheit eines SED-Funktionärs entdeckt hat, sich mit Simon Wiesenthal in Wien trifft, um über eine anvisierte Mitarbeit an Wiesenthals Dokumentationszentrum zu sprechen; über seine derzeitigen Forschungsbedingungen bemerkt Maykl: »In der DDR ist es schwierig. Es ist uns verboten...«⁹⁰, worauf der in Österreich tätige Wiesenthal ihm ins Wort fällt: »Jaja, Freunde macht man sich damit nicht, nur treue Feinde. Hier ist das auch kein Zuckerschlecken« (T 401–402).

In dieser thematischen Spiegelung auf den zwei Zeitebenen des Romans lassen sich also weitere Wirkungspotenziale von Rahmenerzählungen erkennen, nämlich, mit Andreas Jäggi gesprochen, »die Möglichkeit der Lesersteuerung durch Kommentare der Rahmenerzähler« wie auch »ästhetische Aspekte wie die der Kontrastwirkung oder das Spiel mit Parallelhandlungen«.⁹⁰ In ähnlichem Sinne attestiert Werner Wolf der Rahmenform sowohl ästhetische Funktionen als auch die Fähigkeit, als Rezeptionsvorgabe oder Bezugsrahmen für die Deutung der eingebetteten Erzählung zu fungieren:

»The framings of frame stories can also contribute to the aesthetic unity of the text as a whole (and thus fulfill yet another text-centred function) by other means, in particular by the establishment of thematic relationships between framing and framed texts, which is also a way, albeit often a covert one, of coding relevant frames of reference. [...] In substance, such coherence can exist in relationships of causality or explanation (where the framing contains explanatory elements that are helpful for the reception of the framed text), but they can also operate along the more general lines of similarities and contrasts.«⁹¹

⁹⁰ Jäggi: Die Rahmenerzählung, S. 58.

⁹¹ Wolf: »Framing Borders in Frame Stories«, S. 197–8.

Der Einsatz eines Erzählrahmens lässt also das Gegenwärtige der Vergangenheit deutlich hervortreten; gleichzeitig wird suggeriert, dass es im Roman – bei aller Konkretheit der geschichtlichen Bezüge – um tiefsitzende menschliche Denk- und Handlungsmuster im Verhältnis zwischen Gedächtnis und Macht, die nicht nur für eine einzelne historische Situation Gültigkeit besitzen.

Während also der Erzähler einerseits die Beliebigkeit und die eigene Passivität in seiner Begegnung und Beschäftigung mit dem Fall Trutz behauptet, macht andererseits die Anspielung auf einen früheren Roman und dessen thematische Affinitäten mit dem aktuellen Roman die bewusste Erzählstrategie und somit die Konstruiertheit des Rahmens erkennbar. Übrigens kann, wie unten an passender Stelle ausführlicher erörtert wird, der intertextuelle Verweis an sich als Fiktionsignal gelten.

Letztendlich und spätestens zu Anfang der Binnenerzählung wird aber klar, dass es sich bei der Rahmung von *Trutz* doch um keine Herausgeberfiktion handelt. Denn die Binnenerzählung wird eben nicht von einem diegetischen Erzähler, nicht von dem sich erinnernden Protagonisten Maykl, sondern vom heterodiegetischen Erzähler präsentiert, der zuweilen durchaus auktoriale Züge annimmt. Der Autor hätte seinem Erzähler ein Manuskript zukommen lassen können oder er hätte das Treffen mit Maykl Trutz als den Auslöser für dessen unvermittelte, d.h. von der Figur selbst erzählten Erinnerungen darstellen können – so wird der jeweilige Erinnerungs- und Erzählakt in den Rahmen-erzählungen von *Frau Paula Trousseau* (2007) und *Glückskind mit Vater* (2016) inszeniert. Wenn mit *Trutz* so verfahren worden wäre, wäre aufgrund des angeblich fotografischen Gedächtnisses des Protagonisten mit einem monoperspektivischen autobiographischen Gedächtnisroman zu rechnen.⁹² Dass die durch die Vortäuschung einer Herausgeberfiktion erweckten Erwartungen jedoch nicht erfüllt werden, dass der Erzähler in der Binnenerzählung das Privileg des Selektierens, Ordners, Kommentierens und nicht zuletzt des Fabulierens für sich selbst vorbehält, kommt mehr als einem Spiel mit den Grenzen zwischen Fakt und Fiktion gleich, sondern hat Konsequenzen für die erinnerungstheoretische Positionierung des Romans.

8.3.3. Fiktionalität (II): Auktoriales Erzählen, weitere Authentisierungsstrategien und deren gleichzeitigen Destabilisierung

Trutz ist, wie oben bereits erwähnt, Heins bislang einziges Prosawerk von Buchlänge, das von einem heterodiegetischen persönlichen Erzähler⁹³ erzählt wird. Mit anderen Worten: Der Erzähler erzählt in der dritten Person und ist nicht Teil der eigentlichen Diegese (d.h. der Haupthandlung um die Familien Gejm und Trutz); er ist aber zugleich keine entkörperlichte (und somit auch keine übermenschliche) Erzählinstanz, sondern er tritt als lebende Figur in der extradiegetischen Rahmung auf. Die Rahmung soll scheinbar erklären, wie der Erzähler zu dem Romanstoff kam, und soll obendrein, indem auf das eidetische Gedächtnis des sich erinnernden, quasi miterzählenden Maykl Trutz und die

92 Vgl. Neumann: *Erinnerung – Identität – Narration*, S. 210f.

93 Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 24f. Zu der relativ gleichmäßigen Verteilung in Heins übrigen Werken zwischen homodiegetischen Ich-Erzählern und personalen Erzählsituationen (bzw. interner Fokalisierung), siehe oben.

aufwendigen Archivbesuche des Erzählers verwiesen wird, für die Authentizität und Zuverlässigkeit der geschilderten Ereignisse bürgen.

Die naheliegende Frage, die sich aus dieser fiktiven Genese des Romans ergibt, ist epistemischer Natur, nämlich: Was kann der Erzähler – den berichteten Umständen seines Bekanntwerdens mit dem Stoff entsprechend – tatsächlich wissen? Oder genauer: Welche Arten von Informationen kann er plausiblerweise bei seinen Gesprächen mit Trutz und seinen Archivrecherchen erfahren haben? Lesende dürften vielleicht erwarten, dass in der Binnenerzählung eine personale Erzählsituation vorherrschen, dass weitgehend aus der Perspektive des Protagonisten Maykl Trutz, der vorgeblichen Hauptquelle der Geschichte, erzählt werde, womöglich angereichert und untermauert mit historischen Hintergrunddetails, also mit den aus den Akten gewonnenen Erkenntnissen. Doch schon eine kursorische Betrachtung des Erzählten lässt durchblicken, dass – trotz des bescheidenen Auftretens des Erzählers, trotz allen Herunterspiels der eigenen Rolle auf die einer neutralen Vermittlungsinstanz – die dargebotenen Schilderungen »in vielerlei Hinsicht die Menge und die Art der für einen realen Erzähler verfügbaren Informationen übersteigen«, um mit Frank Zipfel zu sprechen.⁹⁴ Außerdem, indem der Erzähler entgegen den in der Rahmung sich selbst gesetzten Beschränkungen einen allwissenden, auktorialen Gestus annimmt und immer wieder mit bewertenden und metanarrativen Kommentaren in den Vordergrund tritt, zeigt er sich als »Herr des Erzählens«,⁹⁵ also als der, der allein für das Selektieren, Ordnen und Vervollständigen, wenn nicht gar für das Erfinden der Handlungselemente zuständig ist.

Die Nichtdeckungsgleichheit des Erzählten mit den Erinnerungen des Protagonisten Maykl Trutz wird schon aufgrund der bloßen Tatsache etabliert, dass es über den ersten Teil des Romans hinaus, d.h. in etwa den ersten zweihundert Seiten, von Ereignissen handelt, die sich vor Maykls Geburt zutragen. Da der jüngere Trutz schon als Kleinkind seinen Vater zum letzten Mal sieht und im Alter von neun Jahren seine Mutter verliert, muss auch als unwahrscheinlich gelten, dass ihm zu irgendeinem Zeitpunkt von der Heimat Rainers, dessen Jungesellentagen oder dem Eheleben seiner Eltern aus erster Hand berichtet wurde. Doch auch von der Sicht der Hauptfigur dieses Abschnitts, Rainer Trutz, ist die Erzählperspektive weitgehend abgekoppelt. Die besonders in den ersten Kapiteln dominierende Null-Fokalisierung lässt sich bereits in den ersten zwei Absätzen der Binnenerzählung erkennen, in denen in eines Theodor Fontanes würdiger Vogelperspektive wie auch Satzlänge Ausgangsschauplatz und -situation des Protagonisten geschildert werden:

»Rainer Trutz, Maykls Vater, hatte als Neunzehnjähriger sein Heimatdorf Busow verlassen, eine kleine Siedlung an der Bahnstrecke, die von Ducherow und Kamp über eine eingleisige, handbetriebene Drehbrücke nach Swinemünde führte, und war nach Berlin gegangen, da der väterliche Bauernhof seinem zwei Jahre älteren Bruder Frieder übereignet worden war und ihm der Sinn nicht danach stand, sein Leben mit Feldarbeit und Viehzucht zu verbringen. In seinem Dorf und in der weiteren

94 Zipfel: »Fiktionssignale«, S. 112.

95 Vgl. Scheffel: Formen selbstreflexiven Erzählens, S. 60.

Umgebung gab es keine Arbeit, die ihn lockte, zumal in der gesamten nördlichen Region die Arbeitslosigkeit höher war als im restlichen Deutschen Reich.

Das einzig größere Bauprojekt in diesem deutschen Randbezirk war ein in Planung befindliches Brückenbauwerk, eine zweigleisige Hubbrücke nach dem Vorbild der Marstallbrücke, die aber anders als die Lübecker Konstruktion nicht dem Autoverkehr und den Fußgängern dienen, sondern ausschließlich Zügen der Reichsbahn vorbehalten sein sollte. Die neue Brücke war seit längerer Zeit ein beständiges Thema der regionalen Zeitung, die Bevölkerung beteiligte sich mit teilweise deftigen Leserbriefen lebhaft an der Diskussion, die einen erwarteten von der Brücke Arbeitsplätze und eine steigende Zahl von Feriengästen, andere befürchteten, das Bauwerk würde die Küstenlandschaft verschandeln und ein in schwindelerregender Höhe dahinrasender D-Zug sei eine fortwährende Gefahr für Leib und Leben nicht allein der Reisenden, sondern auch der unter der Bahnstrecke ansässigen Mitbürger.« (T 25)

Wenn auch Befindlichkeiten des Protagonisten hier wiedergegeben werden, ist die Wahrnehmung ganz offensichtlich nicht an ihn gebunden, da auch von der geographischen und wirtschaftlichen Lage der Gegend sowie weit ausholend von einem umstrittenen Großbauprojekt erzählt wird, wobei der Vergleich mit einem Bau im über 200 Kilometer entfernten Lübeck gemacht wird. Dies alles übersteigt mit Sicherheit den Wissensstand eines Bauernjungen, der, wie man der Exposition entnehmen kann, in seinem bisherigen Leben selten über Anklam hinaus gekommen war. Dass der Erzähler außerdem Zugang zu den Gedanken und Gefühlen weiterer Figuren hat, bei der Innensicht jedoch nicht verharret, zeigt sich an früher Stelle in der Beschreibung von Rainers Außenseitertum innerhalb der eigenen Familie:

»Sich mit einem Buch zurückzuziehen *galt als Faulenzerei* und wurde gerüffelt, selbst die erforderliche Lektüre für die Schule und das Lernen der englischen und französischen Vokabeln *wurde daheim ungern gesehen*. Da sein älterer Bruder bereits nach der achten Klasse von der Schule abgegangen war und keinerlei Interesse an Büchern oder Musik aufbrachte, sondern von früh an sich auf dem Hof nützlich machte und dem Vater zur Seite stand, *wirkten* Rainers Vorlieben für Literatur und die Künste *auf seine Eltern besonders befremdlich*, ihr jüngerer Sohn war *in ihren Augen lebensuntauglich*. [...] *Den Eltern wie seinem Bruder schienen* alle Berufswünsche von Rainer nur Tagträumereien eines Menschen zu sein, der der Arbeit aus dem Wege zu gehen suchte und seine Zeit stattdessen mit Büchern verbringen wollte. Rainer entschied sich daraufhin, das Elternhaus zu verlassen und für immer nach Berlin zu gehen.« (T 26–27, Hervorhebung R.S.)

Die olympische Sicht wechselt sich dann zunehmend mit einer internen Fokalisierung durch die Figur Rainer, wie es am Ende des ersten Kapitels am Einsatz von erlebter Rede zu erkennen ist; kurz nach seiner Ankunft in Berlin fällt Rainer Trutz dem Schwindel eines unseriösen Arbeitgebers zum Opfer und überlegt sich dann seine Alternativen:

»Nein, ins Dorf zurückzugehen, das kam für ihn nicht in Frage, und wenn Berlin und die deutschen Großstädte in verschmähten, würde er nach Amerika auswandern, nach New York, um dort sein Glück zu machen. Er könnte als Schiffsjunge oder Küchenkraft auf einem Überseedampfer anheuern, und in Amerika würde es ihm irgendwie gelin-

gen, unbemerkt von Bord zu kommen und, legal oder illegal, amerikanischen Boden zu betreten. [...] So oder so, er würde es schaffen, er würde in einer großen deutschen Stadt oder im Ausland seinen Weg finden, und dann würden seine Eltern und der Bruder eine bunte Ansichtskarte von ihm bekommen, über die sie nur staunen konnten.« (T 34–35)

Solche Passagen sind aber übersichtlich in Zahl und Umfang, und scheinen für krisenhafte Augenblicke im Leben des Protagonisten vorbehalten zu sein. Ein ähnlicher Übergang in erlebte Rede befindet sich etwas später, am Anfang des zweiten Teils des Romans, als der gerade im Moskauer Exil angekommene Rainer sich noch einmal über seine Zukunftsperspektiven – diesmal allerdings deutlich weniger optimistisch – sinniert:

»Dann ging er, tief in Gedanken versunken, weiter bis zum Troitzki-Tor. Er würde an der Metro mitarbeiten, nach der Schicht nachmittags oder nachts todmüde ins Bett fallen, unfähig, noch irgendetwas zu tun, das Schreiben wäre für ihn vorbei. In sieben Monaten hätte er ein Kind, für das er sorgen müsste, mit dem zusammen er in ihrem einzigen Zimmer leben würde, so dass er keinen Moment Ruhe und Muße zum Nachdenken oder gar Schreiben finden würde.« (T 167)

Auch ist Rainer nicht die einzige Figur, in deren Innenleben in Passagen interner Fokalisierung Einblick gewährt wird; im Laufe des Romans rücken streckenweise auch Gudrun, vor allem wenn von ihrem Arbeitsalltag in der Süßwarenfabrik berichtet wird (z.B. ab S. 170), Waldemar Gejm (S. 229f.) und Maykl Trutz (im gesamten dritten Teil, ab S. 379) stärker in den Fokus des Erzählens und fungieren gewissermaßen als Reflektorenfiguren. So kann mit Genette von einer variablen internen Fokalisierung gesprochen werden.⁹⁶ Die Innenweltdarstellung, d.h. »der Einblick in die Psyche Dritter«, charakterisiert Frank Zipfel als eine »Besonderheit des sogenannten Erzählerwissens«, die »sicherlich das am meisten besprochene Fiktionssignal« sei.⁹⁷

Eine weitere Überschreitung des natürlich Wissbaren eines Erzählers – und ganz konkret des Erzählers von *Trutz*, der immer wieder zu verstehen gibt, seine Informationen ausschließlich aus seinen Sitzungen mit Maykl Trutz und Archivakten bezogen zu haben –, stellt die Wiedergabe von Gesprächen dar, an denen keine der Hauptprotagonisten teilgenommen haben können. Hierzu zählen nicht nur die Handlungen und vertraulichen Unterredungen von Randfiguren (wie etwa die zwischen dem Rektor der Moskauer Staatlichen Universität und dem Redakteur der *Prawda* auf S. 267–268), sondern auch die auf Russisch geführten und teils ausführlich mitgeteilten Dialoge,⁹⁸ die zwar in Anwesenheit von Rainer und Gudrun stattfinden, von denen sie jedoch nichts oder nur wenig verstehen, da sie zum betreffenden Zeitpunkt in der Diegese der Sprache noch nicht mächtig sind (beispielsweise auf S. 184–196). Solche Informationen sind für Zipfel »an sich schon transgressiv gegenüber dem, was ein realer Erzähler wissen

96 Genette: Die Erzählung, S. 121.

97 Zipfel: »Fiktionssignale«, S. 112.

98 Im Roman werden diese Diskussionen in Deutsch wiedergegeben; es wird aber explizit darauf hingewiesen, dass Russisch gesprochen wird und dass das Ehepaar die Gespräche nicht verfolgen kann.

kann« und zählen somit zu den Beispielen »»übernatürliche[r] Wissensfülle«.»⁹⁹ Wie der Fiktionstheoretiker an anderer Stelle bemerkt, macht die Ausübung des auktorialen Privilegs der Allgegenwärtigkeit wie des der Innensicht die Fiktionalität der Erzählsituation erkennbar: »Ein Erzähler, der »nur« durch Wände sehen kann, gehört genauso in den Bereich der Fiktion wie einer, der in die Köpfe schauen kann«.»¹⁰⁰

Eine narratoriale bzw. auktoriale Perspektive kommt auch zum Vorschein in gelegentlichen, kurzen Prolepsen, die deutlich erkennen lassen, dass nicht etwa »in actu«, d.h. im »Jetzt und Hier des erzählenden Geschehens«,¹⁰¹ sondern aus einer beträchtlichen zeitlichen Distanz rückblickend erzählt wird. Ein frühes Beispiel im Roman betrifft den Zufall, dem Rainer seine Freundschaft mit einer Frau verdankt, die ihm und seiner Frau in der Folge immer wieder behilflich sein sollte: »Rainer Trutz sagte noch Jahre später, in seinem Leben sei ihm nie etwas Besseres zugestoßen als der Zusammenstoß mit Lilijas Auto« (T 38). In vielen dieser Fälle geht der zeitliche Parameter der Perspektive einher mit dem ideologischen Parameter,¹⁰² denn nicht selten lässt der Erzähler zugleich durchblicken, dass er ja, anders als die Figuren, weiß, wie die Geschichte weiter verläuft, zum Beispiel später im Roman, als die nun vaterlose Familie Trutz in eine Arbeitssiedlung deportiert und dort in ihre neue Behausung eingewiesen wird: »Gudrun Trutz sollte bis zu ihrem Tod in diesem Zimmer wohnen« (T 346); oder wenn vom Unfalltod Waldeemar Gejms in einem Arbeitslager, das nur Monate später aufgelöst wurde, bitter ironisch erzählt wird: »Tscheljabinsk erhielt nicht den Status *Geschlossene Stadt* und das Tscheljabinsker Besserungsarbeitslager ITL wurde im Oktober 1951 geschlossen, was Gejm jedoch nicht mehr erlebte« (T 364–365). So ein mit narratorialer zeitlicher Perspektive verbundener »freie[r] Umgang mit der Zeit«, diese Fähigkeit des Erzählers, »beliebig die Zeitebenen [zu] wechseln und auch spätere Entwicklungen vorweg[zunehmen]« – um einige Formulierungen Wolf Schmid's zu bedienen¹⁰³ – dient gewiss nicht nur der Ironie und der Steuerung der Lesererwartungen, sondern auch dazu, den in der Geschichte vertieften Leser noch einmal daran zu erinnern, dass hier ein souveräner, ordnender Erzähler am Werk ist.

Auch gibt es bewertende Erzählerkommentare, die zwar flüchtig aber dennoch unübersehbar sind und die besonders im Angesicht der sonstigen Seltenheit ihresgleichen bei Christoph Hein auffallen. Dies kann sich, wie in der Schilderung des Gemütszustands Rainers und Gudruns, nachdem sie sich für die Auswanderung aus Deutschland entscheiden, in Form eines subjektiven, vorausdeutenden Einschubs äußern:

»Obgleich sie gut gegessen hatten, deckten sie Tisch mit den Köstlichkeiten, öffneten die Weinflasche und sprachen über eine Zukunft in einem fernen, ihnen unbekannten und sie beängstigenden Land. Sie erhofften viel, *viel zu viel* von dem neuen Land und waren zugleich niedergeschlagen, da sie nicht wussten, wie man sie in Russland

99 Zipfel: »Fiktionssignale«, S. 112.

100 Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 147.

101 Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 278.

102 Schmid: Elemente der Narratologie, S. 123f.; »Ideologisch« ist hier nicht im engeren Sinne zu verstehen, sondern meint »das subjektive Verhältnis eines Beobachters zu einem Ereignis« im Allgemeinen (ebd.).

103 Schmid: Elemente der Narratologie, S. 137–138.

aufnehmen würde, wovon sie leben sollten, da sie die Sprache nicht kannten, die kyrillische nicht lesen konnten und künftig vom Wohlwollen anderer Leute abhängig sein würden.« (T 123, Hervorhebung R.S.)

Dieses »viel zu viel« ist zweifellos auf den Erzähler zurückzuführen, der, wie in den obigen Beispielen, sein Wissen um den Ausgang des Erzählten andeutet. Als weitere Erzählerwertung, wenn sie sich auch hinter Figurenrede versteckt, könnte die dramatische Ironie eingestuft werden, die an Stellen wie der folgenden erzeugt wird: »Mein Gott, Rainer, was sind wir für Glückspilze!« (T 143); dass mit ihrer Flucht aus Berlin nach Moskau das Paar nur vom Regen in die Traufe kommen wird, ahnen Leser*innen bereits an diesem Punkt in der Erzählung gewiss schon längst.

Auf eine weitere Spur des bewertend kommentierenden Erzählers sei hier noch hingewiesen. Lilija Simonaitis erfährt – aus zweiter Hand – vom Verbot antifaschistischer Filme, Bühnenstücke und Bücher, das im Zuge des Nichtangriffspaktes auf einer Sitzung leitender sowjetischer Kulturfunktionäre bekanntgegeben wurde, und teilt dies Waldemar Gejm und Gudrun Trutz mit. Trotz ihrer eigenen Abwesenheit wird diese Sitzung über mehrere Seiten relativ detailliert geschildert, und vor allem die durchaus bildhafte und subjektiv anmutende Beschreibung der Gestik und Mimik des präsidiierenden Volkskommissars ist wohl viel weniger Lilija als dem Erzähler zuzuschreiben:

»Der alte, müde Mann habe sich schwerfällig von seinem Sitz erhoben, mit dem trägen Blinzeln eines Krokodils über die versammelte Runde geschaut und dann, bevor er in den Sitzungssaal der Volkskommissare zurückkehrte, mit heiserer Stimme gekrächzt: ›Sofort, Genossen, unverzüglich. Stalin erwartet es von uns, ich verlange es von euch.« (T 287)

Ob nun auch die auffallende Ähnlichkeit zwischen der Wortwahl des Funktionärs (»Sofort, Genossen, unverzüglich«) bei der Verkündung des Inkrafttretens des Verbotes und den Worten Günter Schabowskis im November 1989 als einen weiteren gewollten Eingriff des Erzählers, etwa als Thematisierung aktuellerer historischer Ereignisse, anzusehen ist, sei dahingestellt. Dass viele Leser*innen eines gewissen Alters an dieser Stelle – noch dazu in einem Roman vom »DDR-Schriftsteller« Christoph Hein – unwillkürlich an diese legendär gewordene Pressekonferenz denken müssen, ist jedenfalls leicht vorstellbar.

Eine letzte Bemerkung zur Offenlegung der Fiktionalität auf der »discours«-Ebene gilt solchen Erzählerkommentaren, die vordergründig beglaubigend wirken sollen, die aber bei näherer Betrachtung vielmehr die durchgehende Präsenz eines erfindenden Erzählers verraten. Repräsentativ hierfür sind Passagen, in denen etwa eine bestimmte Ereignisabfolge mit einem Verweis auf die sorgfältigen Archivrecherchen des Erzählers eingeleitet und belegt wird; zum Beispiel steht vor der Schilderung einer Episode in der fortschreitenden Zersetzung von Waldemar Gejms Forschungsgruppe folgende Anmerkung:

»Zwei Monate später erlitt seine Arbeitsgruppe einen Verlust, der sie fast noch heftiger entsetzte. Nach den mittlerweile freigegebenen Akten der beiden Moskauer Ar-

meearchive ergab meine nachträgliche Rekonstruktion der Hintergründe dieses Ereignisses den folgenden Ablauf: [...]« (T 236)

Während hier zwar eine Art Verbürgung der Wahrheit der Geschichte geleistet wird, gibt der Erzähler seinen Lesenden in zweierlei Hinsicht Anlass zur Skepsis: Erstens, indem er unter Gebrauch eines Possessivartikels stärker als sonst in den Vordergrund tritt und den Akt des ordnenden und ergänzenden Erzählens (»meine nachträgliche Rekonstruktion«) thematisiert, räumt der Erzähler einen gewissen Grad an Subjektivität oder gar Unzuverlässigkeit seiner Darstellung ein; zweitens stechen diese Erzählereinschübe aufgrund ihrer unregelmäßigen Verteilung hervor, d.h. es wird vor und nach ihnen über Dutzende von Seiten hinweg andere Handlungsereignisse ohne solch demonstratives Anführen von Quellen detailliert geschildert, was Leser*innen zu berechtigten Fragen nach dem vom Erzähler implizierten Wahrheitsstatus dieser letzteren, unbelegten Ereignisse einlädt. Da dies uns aber allmählich weg von der Betrachtung der Fiktionalität auf der Ebene des Erzählens in Richtung Fiktivität auf der Ebene des Erzählten hinführt, wird im nächsten Abschnitt auf Erzählerkommentare wie den oben zitierten noch einmal eingehender zurückzukommen sein.

8.3.4. Fiktivität der Ereignisse I: Der Erzähler als »Herr des Erzählten«

Neben den vielen Indizien für einen scheinbar allwissenden, Einblick in die Gedankenwelt aller Figuren gewährenden Erzähler lassen sich in *Trutz* auch zahlreiche Fiktionssignale auf der Ebene der »histoire« aufzeigen, d.h. erzählte Ereignisse und andere Elemente, die nach textexternen sowie -internen Kriterien als widersprüchlich, unwahrscheinlich oder gar unmöglich eingestuft werden müssen und die somit ihre eigene Fiktivität bloßlegen.

Schon bei den Hauptprotagonisten könnte argumentiert werden, dass ihr fiktiver Status nicht etwa im Dienste eines Realitätseffekts kaschiert, sondern noch stärker in den Vordergrund gerückt wird als es für andere Figuren im Roman und für Heinsche Figuren im Allgemeinen der Fall ist. Anders als etwa Nikolai Bucharin oder Simon Wiesenthal, die im Roman auch auftreten, sind Rainer Trutz und Waldemar Gejm sogenannte »native objects«¹⁰⁴ der Geschichte, d.h. sie existierten in der realen Welt nicht. Zudem könnte nach Zipfel schon der sprechende Name *Trutz* als ein Faktor gelten, der die Fiktivität der Figur transparent macht: »Schließlich können Elemente, die in überdurchschnittlichem Maß unwahrscheinlich sind, als Fiktionssignale fungieren. Hierzu gehören Namen, die ihre Träger in irgendeiner Weise charakterisieren, besonders wenn sie gehäuft auftreten«.¹⁰⁵ Auf Heins wiederholten Einsatz einer leicht erkennbaren »Nomen-est-omen«-Technik (z.B. Willenbrock, Haber, Stolzenburg) wurde in der vorliegenden Studie bereits hingewiesen; zur Namensgebung beim vorerst neuesten Beispiel so wie in seinem Schaffen generell machte Hein in einem Gespräch folgende Bemerkung:

104 Zu diesem vom amerikanischen Soziologen Talcott Parsons geprägten Begriff siehe Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 91–92. Für Figuren, die auf realen Personen beruhen, schlägt Parsons den Begriff »immigrant objects« vor.

105 Zipfel: »Fiktionssignale«, S. 109.

»Von Trutz kann man viel ableiten: Trotz oder trutzig. Mir sind die Namen enorm wichtig. Vorher kann ich gar nicht schreiben. Wenn ich merke, der Name einer Figur stimmt nicht, habe ich schon ganze Kapitel wieder verworfen.«¹⁰⁶ Auch ein intertextueller Verweis auf Grimmelshausens *Trutz Simplex* soll hier nicht unerwähnt bleiben.¹⁰⁷

So dargestellt, könnte die Klassifizierung dieser Figuren als »fiktiv« als zu offensichtlich gelten, um der Rede wert zu sein. Da aber Trutz und Gejm als mal mehr, mal weniger prominente Akteure auf ihren jeweiligen Tätigkeitsfeldern dargestellt werden, und da diese Tätigkeitsfelder sich in reale, zeitlich und räumlich verortbare Zusammenhänge einordnen lassen – d.h. in die Literaturszene der Weimarer Republik bzw. die Moskauer Intelligenz und Kulturelite der 1930er Jahre – sticht ihre Fiktivität viel deutlicher hervor, als es bei Figuren, die etwa in einer unbenannten Süßwarenfabrik oder in einem Archiv in der Provinz arbeiten, der Fall ist. Dass um 1930 in Berlin kein Schriftsteller mit dem Namen »Trutz« lebte, steht fest. Aber auch, dass sich etwa eine reale Vorlage verschlüsselt hinter diesem fingierten Namen verstecken könnte, scheint ausgeschlossen zu sein; dagegen spricht, dass die schriftstellerische Karriere der Figur Trutz und die Beschreibung seiner zwei Romane auffallende Ähnlichkeiten mit dem literarischen Werdegang und den Werken solch prominenter Autoren wie Erich Kästner und Hans Fallada aufweisen. Aufgrund der Fiktivität der Hauptfigur müsste nach Rudolf Hallers Argumentation sogar das Berlin des Romans zu den »fiktiven Gegenständen« des Textes zugeordnet werden, denn, wie er in einem von Fiktionstheoretikern oft angeführten Zitat klarstellt:

»Das London Sherlock Holmes' ist zwar dem realen London gleichartig, aber ist in der von Doyle erfundenen Geschichte, strenggenommen, nur so benannt wie das tatsächliche London. [...] Ein London, in dem Mr. Holmes in der Baker Street wohnt, existiert nicht, sowenig wie das Haus, in dem *er* wohnt, die Straßen, in denen *er* geht usw.«¹⁰⁸

Man muss allerdings nicht so weit gehen wie Haller, der alle Gegenstände quasi zu »native objects« oder rein fiktiven Gegenständen erklärt und eine Unterscheidung in fiktionalen Texten zwischen Erfundenem und Nicht-Erfundenem für nicht zulässig hält. Weniger absolutistisch und wohl hilfreicher ist Thomas Pavels Vorschlag einer dritten Kategorie, nämlich die der »surrogate objects«; für Zipfel besteht der Vorteil von Pavels Modifizierung der Parsons'schen Theorie darin, dass man nun »zwischen *native objects* (originär fiktiven Objekten), *immigrant objects* (aus der Realität übernommene Objekte)

106 Claudia von Duehren: »Christoph Hein: »Mein Werk soll ja unterhalten«, in: Berliner Zeitung vom 08.05.2017; <http://www.bz-berlin.de/kultur/literatur/christoph-hein-mein-werk-soll-ja-unterhalten> (06.09.2023).

107 Zu diesem Bezug äußerte sich der Autor selbst: »Ich wurde für *Glückskind mit Vater* ausgezeichnet – der Nachfolgeroman, der ein Jahr später erschien, heißt *Trutz*, und da ist schon im Titel ein Bezug auf Grimmelshausen. Ich habe auch im Text einen indirekten Bezug: Da *Courasche* als eine indirekte Antwort auf seinen alten Roman *Simplicius Teutsch* entstand, habe ich in *Trutz* einen Bezug auf einen anderen Roman genommen, aus ähnlichen Gründen, um auf etwas hinzuweisen. Da gab es also einen mehr als direkten Bezug zu Grimmelshausen«, Claudia Christophersen: »Christoph Hein: »Ich bin kein Prediger«, ndr.de 09.11.2017; <http://web.archive.org/web/2017112090734/www.ndr.de/kultur/Grimmelshausen-Preis-fuer-Christoph-Hein,journal1066.html> (06.09.2023).

108 Rudolf Haller: *Facta und Ficta. Studien zu ästhetischen Grundlagenfragen*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1986, S. 82; Hervorhebung im Original.

und der Zwischenkategorie *surrogate objects* (aus der Realität entlehnte, jedoch signifikant abgewandelte Objekte) unterscheiden« könne.¹⁰⁹ Im Falle des Schauplatzes des ersten Teiles von *Trutz* kann analog dem oben zitierten Beispiel Hallers – jedoch mit der Kategorie der »surrogate objects« im Blick – argumentiert werden: Ein Berlin, in dem ein Schriftsteller Rainer Trutz lebt oder gelebt hat, existiert nicht. Aber was noch stärker für eine Betrachtung des Handlungsortes als »surrogate object« spricht, ist, dass ein Berlin (und erst recht das Berlin der Weimarer Republik), in dem die Schriftsteller Erich Kästner und Hans Fallada *nicht* leben und wirken – denn dies ist die naheliegende Implikation, die sich aus der Existenz eines fiktiven Schriftstellers ergibt, dem zwei Bücher zugeschrieben werden, die sich Hauptwerken dieser realen Autoren weitestgehend ähneln – nicht mit unserem (literatur-)geschichtlichen Wissen über die reale Stadt vereinbar ist. Auf die angedeuteten Parallelen zwischen Rainer Trutz' zwei Romanen und Veröffentlichungen Kästners und Falladas wird unten in dem Abschnitt zu Intertextualität näher eingegangen.

Vor allem aber lässt die Schilderung der Deportation Rainer Trutz' nach Workuta, die nach langen Fahrten in Zügen und auf der Ladefläche eines Lasters mit einem noch entbehrungsreicheren und gefährlicheren Marsch endlich zum Ziel führt, wo ein gewaltsamer Tod bereits am ersten Tag auf den Protagonisten wartet, lässt schließlich – trotz des durch eine Fülle an Details erzeugten Realitätseffekts – die eigene Fiktionalität durchscheinen. Diese Episode, die für viele (auch eher kritische) Rezensent*innen, zu den stärksten des Romans zählt,¹¹⁰ erstreckt sich über fünfzehn Seiten und zeichnet sich durch eine präzise Angabe der zeitlichen Verhältnisse und des jeweiligen Ortes aus, anfangend mit der Abfahrt aus Moskau:

»Pünktlich um sechs Uhr verließ der Jaroslaw-Express den Kursker Bahnhof. In Jaroslaw endete die Reise, die Gefangenen wurden von den Soldaten in einen Warteraum geführt, sechs Stunden später bestiegen sie einen weiteren Zug und vierzehn Stunden später einen dritten, der sie bis zur Endstelle in Kotlas brachte.« (T 298)

Weitere Absätze beginnen mit orientierenden Informationen wie »Nach zwei Wochen [...]« (T 299), »Zehn Tage später erreichten sie die Pechora [...]« (T 300), oder »In der sechsten Woche ihrer Reise erreichten sie die Usa [...]« (T 304), bis die Schilderung der Reise wie folgt zu Ende geht: »Am siebzehnten November, dreiundfünfzig Tage nach der Abfahrt vom Kursker Bahnhof, erreichte die Gruppe ihren Bestimmungsort, das Lager Rudnik Eins« (T 305). Die Genauigkeit dieser Chronik wird durch einen erst gegen Ende des Berichts eingeschobenen Hinweis des Erzählers auf seine Archivrecherchen erklärt und bekräftigt: »Nach den Akten des seit 2004 zugänglichen Archivs ITL in Tscheljabinsk ergab sich nach der Fahrt über die Usa folgendes Bild für den weiteren Transport dieser Gruppe: [...]« (T 304).

109 Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 97–98; Hervorhebung im Original.

110 Vgl. z.B. Albrecht: »Die Geschichte eines Jahrhunderts«; Schimmang: »Als Stalin selbst zur Feder griff«; von Sternburg: »Ins Langzeitgedächtnis damit«; Carsten Otte: »Kein Klugscheißer, Mnemotechniker«.

Relativiert wird allerdings der Authentizität beanspruchende Erzählstil durch den Einsatz über Strecken von szenischer Darstellung; Gespräche zwischen Rainer, seinen Mitdeportierten und ihren Wächtern werden hier in zitierter Rede unter fast komplettem Verzicht auf Erzählereinschübe wiedergegeben (T 301–303 und 308–313). Zipfel ordnet solche Szenen in den Bereich des »detailgenauen Erzählens« zu, das, wenngleich damit eine Wirklichkeitsillusion erzielt werden kann, dennoch als Fiktionssignal gilt, da »man sich nur die Mühe machen muss, die Illusion von Wirklichkeitsdarstellung zu erzeugen, wenn nicht tatsächlich Wirklichkeitsdarstellung betrieben wird.«¹¹¹ Hinzu kommt natürlich die Tatsache, dass Informationen über die Inhalte, die Beteiligten, oder gar die Existenz dieser Gespräche auf dem Marsch nach Workuta sicherlich das Wissen des Erzählers und alles, was er aus den Beständen eines Archivs erfahren haben könnte, übersteigt.

Die Fiktionalität der ganzen Erzählsequenz wird aber auf eine viel direktere Weise bloßgelegt. Nachdem Rainer Trutz kurz nach seiner Einweisung in eine Baracke von drei Zimmermitbewohnern ausgeraubt wird, erscheint ein vierter Mithäftling in seinem Zimmer, der auch den letzten Besitz des Neuankömmlings für sich haben will:

»Es ist mein allerletzter Tabak«, wiederholte Rainer. Die Hand mit dem Tabakpäckchen führte er unwillkürlich hinter den Rücken.

»Sag ich doch, du führst dich schlecht ein, Sechsvierzehn-Achtundsiebzig. Fick deine Mutter«, schrie der Mann, schwang seinen polierten Holzknüppel und traf ihn mitten auf die Stirn. Rainer fiel um. [...]

Vier Stunden später kamen die anderen Zimmerbewohner von ihrer Schicht und der Abendmahlzeit zurück und fanden den ihnen am Vormittag angekündigten neuen Mitbewohner reglos auf der Erde, rings um seinen blutenden Kopf lagen Kippen und Zigarettenasche. In dem ungeheizten Zimmer war der Körper von Rainer Trutz bereits erkaltet. (T 312–313)

Als der Leiter des Lagers beim Verfassen seines wöchentlichen Berichts auf den Fall eines Häftlings aufmerksam wird, der laut den Unterlagen an einem Arbeitsunfall gestorben sein soll, obwohl er noch nicht lange genug im Lager gewesen war, um gearbeitet zu haben, ist er besorgt, dass diese Unstimmigkeit – zusammen mit der bereits ungewöhnlich hohen Zahl an tödlichen Unfällen im Lager – unwillkommenes Aufsehen in der NKWD-Zentrale erregen könnte. Nach kurzer Überlegung fällt ihm eine Lösung ein:

»Plötzlich hellte seine Miene auf und mit einem schmalen Lächeln griff er nach dem Lagerbuch in der Ablage, schlug die letzten Eintragungen auf, strich die Lagernummer Sechsvierzehn-Achtundsiebzig hinter dem Namen Rainer Trutz mehrmals durch und setzte ein Kreuz dahinter und ein Fragezeichen, womit dieser Deportierte in seinem Lager nie angekommen, sondern an einem unbekannten Tag auf dem Marsch durch die Tundra, beim Überqueren der Pechora oder bei der Fahrt auf der Usa verstorben war.« (T 315–316)

111 Zipfel: »Fiktionssignale«, S. 110–111.

Zum guten Schluss tauscht der Offizier dann auch die Lagernummer von Rainer Trutz mit der eines lebenden Deportierten im Lagerbuch und in ihren Personaldokumenten aus, gießt sich einen Wodka ein und denkt zufrieden über sein Handeln nach. Somit werden auch die so detailreich beschriebenen letzten Wochen im Leben Rainer Trutz', seine Odyssee nach Workuta und die Umstände seines Mordes, als eine Erfindung des Erzählers entlarvt. Denn, wie der Erzähler selber klarstellt, kann er – trotz eines erneuten Hinweises auf seine Recherchen im Archiv – schwerlich über dokumentarische Belege für diesen Hergang verfügen:

»Nach der korrigierten Aktenlage war der Deportierte Trutz in Workuta nie angekommen, sondern irgendwo auf dem Weg dorthin verstorben. [...] Im Lager Rudnik Eins jedenfalls gab es keine Spuren von ihm, lediglich in der Effektenkammer einen halb gefüllten Rucksack dieses Deportierten und einen Koffer, in dem sich drei russische und fünf deutsche Bücher befanden sowie ein paar handschriftliche Manuskriptseiten, die ich bei meinem Besuch des Archivs in Tscheljabinsk, fast auf den Tag genau dreiundsiebzig Jahre und fünf Monate nach der Ankunft des Deportierten Rainer Trutz in dem Lager, in die Hand bekam und als einen ersten Entwurf seines dritten Romans identifizieren konnte.« (T 316–317)

Auch das geschilderte »Korrigieren« der Akte selbst kann natürlich nur vom Erzähler gemutmaßt werden und muss als von ihm erfunden gelten, und das, nicht nur weil zitierte und erlebte Rede eingesetzt werden, also Dialoge und Gedankenvorgänge, zu denen er ja keinen Zugang hat. Zudem wird durch die Thematisierung der Fälschung von Unterlagen – entgegen der wiederholten Inszenierung des Erzählten als eine teilweise Rekonstruktion auf der Basis von Ergebnissen der Archivbesuche des Erzählers – die Frage der generellen Zuverlässigkeit solcher Quellen in den Raum gestellt. Die Vermischung des Erzählten mit der Berufung auf Akten und historische Quellen scheint einerseits die Illusion der Authentizität zu verstärken, verdeutlicht aber gleichzeitig, wo die Einschränkungen eines solchen einseitig textuellen Zugangs zur Geschichte sind sowie wo der Erzähler hinzuerdichtet oder gänzlich fabuliert.

Weitere logische Widersprüche auf der Ebene der Geschichte machen die Fiktivität der Ereignisse noch transparenter. Das Bekanntwerden des Bruchs des deutsch-sowjetischen-Nichtangriffspakts wird zunächst wie folgt geschildert:

»Am 22. Juni 1941, am Geburtstag von Gejms Frau Alina, beendeten Sirenen, die in ganz Moskau aufheulten, dieses beschauliche Familienleben. In den frühen Morgenstunden dieses Tages hatten deutsche Truppen die Grenzen zur Sowjetunion von der Ostsee bis zum Schwarzen Meer überschritten und rückten, unterstützt von Tausenden von Flugzeugen und Panzern, am ersten Kriegstag meilenweit vor. Im Rundfunk hatte der stellvertretende Chef des Rates der Volkskommissare zu einem neuen Vaterländischen Krieg aufgerufen und die Bürger der Sowjetunion zu einem Schulterchluss mit der Regierung, mit der Partei und dem Genossen Stalin aufgefordert.« (T 331–332)

Dem Erzählerbericht zufolge entscheidet sich dann Alina Gejm – noch am Morgen –, dass Mann und Kinder von der Arbeit und Schule zu Hause bleiben sollen, während sie

Lebensmittel besorgt, um der vermutlich anstehenden Rationierung zuvorzukommen. Es wird als eine Tatsache dargestellt, dass die Sirenen bzw. der daran anschließende Aufruf Molotows den Auslöser für die Handlungen der Familienmitglieder an diesem Vormittag bilden. Doch dann unterbricht der Erzähler seinen Bericht mit einigen geschichtswissenschaftlichen Bemerkungen, die seine bisherige Darstellung des ersten Kriegstages radikal in Zweifel ziehen:

»An dieser Stelle verlangt die Verpflichtung des Chronisten einen Hinweis auf die Forschungen des Historikers Alexej Khairetdinov, der energisch bestreitet, dass am Tag des Kriegsbeginns in Moskau frühmorgens Sirenen aufheulten. Er verweist diese Berichte in das Reich der ebenso populären wie unhaltbaren Legenden, die seinerzeit in den sowjetischen Filmen verbreitet wurden wie in den Theaterstücken und vaterländischen Romanen. Seinen Forschungen zufolge haben die Moskauer bis zur Mittagsstunde nichts vom dem Überfall der deutschen Wehrmacht gewusst. Erst um zwölf Uhr mittags hätte Molotow die entsprechende Erklärung der sowjetischen Regierung verlesen, die dann viermal vom Radiosprecher Lewitan wiederholt worden sei. [...] Ein Sirenenalarm, der auf eine tatsächlich bevorstehende Gefährdung hinwies, ertönte in Moskau erst einen Monat nach jenem 22. Juni, als sich deutsche Flugzeuge zum ersten Mal der Hauptstadt näherten.« (T 332–333)

Der sich über ca. eineinhalb Seiten erstreckende historiographische Exkurs geht dann in die Berücksichtigung anderer Quellen über, die »ungeachtet des Khairetdinov'schen Einwands ein Aufheulen der Sirenen« bezeugen (T 333). Der Erzähler schenkt allerdings diesen Gegenstimmen wenig Glauben, sondern paraphrasiert erneut und ausführlich die Argumente Khairetdinovs, die Erinnerungsverzerrungen und »false memories« thematisieren;¹¹² die Zeugnisse seien nämlich

»[...] ausnahmslos alle erst Monate oder Jahre später zu Papier gebracht worden, zu einer Zeit, da ihre Urheber durch die Darstellung dieses Ereignisses in den vaterländischen Filmen, Theaterstücken und Büchern derart indoktriniert waren, dass sie die eigenen Erinnerungen verfälschten und ihre Schilderung jenes Tages ungewollt und unwissentlich mit der offiziellen patriotischen Geschichtsschreibung in Übereinstimmung zu bringen suchten, was ein bekanntes psychopathologisches Phänomen und häufig zu verzeichnen sei, [...] zumal wenn es ein Ereignis von nationaler oder religiöser Bedeutung betrifft.« (T 333)

Dieser kommentierende Einschub ist bei mindestens einem Leser, nämlich einem Amazon-Rezensenten, auf Befremden und Unverständnis gestoßen:

»[...] die Diskussion, ob zu Kriegsbeginn am Morgen in Moskau die Sirenen heulten, oder ob erst am Mittag Molotow eine Rundfunkansprache hielt, ist drollig. Aber warum tritt Hein gerade da ganz bewusst aus seiner »Erzähler«-haltung und trägt zu einer Historikerdiskussion bei, sonst nicht? Und warum so leichtfüßig?»¹¹³

112 Vgl. Schacter: *Searching for Memory*, S. 250–251.

113 »Harold in Italy«: »Leider missglückt«.

Abgesehen davon, dass hier nicht etwa Christoph Hein, sondern *der Erzähler* in den Vordergrund tritt, kann überzeugend gezeigt werden, dass diese geschichts- und erinnerungstheoretischen Überlegungen keinesfalls nur einer belanglosen Digression des Erzählers in historische Details gleichkommen. Vielmehr dienen sie erzählstrategischen Funktionen. Wenn der Erzähler divergierende Vergangenheitsversionen präsentiert, soll dies einerseits wohl seine ständige Bemühung um Objektivität (»die Verpflichtung des Chronisten«) andeuten; wenn er das Phänomen der Erinnerungsverfälschung anführt, dann anscheinend, um eine Version zuungunsten der anderen zu privilegieren. Andererseits aber werden Lesende zugleich indirekt aufgefordert, auch der gesamten Darstellung des Erzählers ein gewisses Maß an Skepsis entgegenzubringen, denn bei der hier vorgelegten Familienchronik handelt es sich ja um eine aus einer zeitlichen Distanz von fast acht Jahrzehnten rückblickend erzählten – oder besser: nacherzählten – Geschichte. Zudem stammt vermutlich vieles, was der Erzähler von Maykl Trutz erfahren haben soll, nicht aus erster Hand, sondern wurde auch diesem irgendwann von anderen Menschen mitgeteilt. Seine Überlegungen schließt der Erzähler mit den folgenden Worten ab:

»Trotz meiner umfänglichen Recherchen konnte ich keinen eindeutigen und unstrittigen Nachweis des morgendlichen Sirenenalarms erbringen noch diesen zweifelsfrei ausschließen und muss mich daher mit einer Ungewissheit zufriedengeben und den Leser mit einem vorerst ungeklärten Fakt behelligen.« (T 333)

Dass er nur an dieser einen Stelle eine Ungewissheit über die Faktizität seiner Schilderung einräumt, wo doch andernorts im Text auffallende Widersprüche bestehen und so viel von seinem übrigen Bericht allein aus epistemischen Gründen – man denke an die Gedankenwiedergabe der Figuren oder andere Indizien einer »übernatürlichen Wissensfülle«¹¹⁴ des Erzählers – als erfunden gelten muss, kann durchaus als ironischer Kommentar gelesen werden.

Doch diese narratoriale Besprechung der »Sirenen-Frage« bleibt nicht über der Ebene der Geschichte schwebend, sondern scheint in der Folge in die weitere Darstellung der Ereignisse radikal einzugreifen. Im unmittelbaren Anschluss an das soeben zitierte Fazit des Erzählers setzt er seinen Bericht fort, und gleich wird der nächste Widerspruch erkennbar:

»Gudrun Trutz erfuhr in der Schokoladenfabrik vom Kriegsbeginn. Sie hatte Maykl im betriebseigenen Kindergarten abgegeben, ihr war die nervöse Stimmung aufgefallen, aber erst in ihrer Brigade erfuhr sie den Grund für die Aufregung. In der Mittagstunde wurde in der Staatlichen Süßwarenfabrik *Roter Oktober* mit dem schrillen Signal für Notfälle überraschend die Arbeit unterbrochen, alle Arbeiterinnen lauschten schweigend der Rede des Außenministers Molotow, die über Lautsprecher in alle Produktionshallen übertragen wurde.« (T 333–334)

Auch Gudruns Kolleginnen scheint die Nachricht unvorbereitet zu treffen, denn »[e]inige der Frauen weinten, andere schluchzten auf während der Rede [...]« (T 334). Wenn aber

114 Vgl. Zipfel: »Fiktionssignale«, S. 112.

die Sirenen »in ganz Moskau aufheulten«, wie es noch kaum zwei Seiten früher im Text heißt, ist es schwer vorstellbar, dass auch Gudrun – um von der gesamten Belegschaft ihrer Fabrik ganz zu schweigen – dies nicht mitbekommen, sondern erst um Mittag vom Ausbruch des Krieges erfahren haben soll. Man könnte den Eindruck gewinnen, der Erzähler habe sich durch den eigenen Exkurs über die historische Streitfrage mitten im Fluss des Erzählens umstimmen lassen. Klar ist jedenfalls, dass dieses repetitive Erzählen¹¹⁵ desselben Sachverhalts, d.h. des ersten Tages des Krieges zwischen Nazi-Deutschland und der Sowjetunion, zwei sich widersprechende und gegenseitig ausschließende Versionen erzeugt. So etwas kommt zwar nicht selten bei repetitivem Erzählen vor, wenn Ereignisse etwa aus verschiedenen Perspektiven geschildert werden, d.h. wenn das, was Vera und Ansgar Nünning »kontradiktorisches (bzw. inkompatibles) multiperspektivisches Erzählen« nennen, vorliegt;¹¹⁶ dass aber inkonsistente Versionen von ein und demselben heterodiegetischen Erzähler stammen und quasi als gleich glaubwürdige Tatsachenberichte präsentiert werden, zieht seine Zuverlässigkeit als Chronist in Zweifel. Man könnte hier in Anlehnung an Jean-Pierre Palmier eher von »unentscheidbar-repetitivem Erzählen« sprechen.¹¹⁷

Also entpuppen sich die geschichtlichen Anmerkungen des Erzählers, die dem Anschein nach seine gewissenhaften Bemühungen verbürgen sollen, einen möglichst historisch genauen Bericht abzulegen, letztlich als eine weitere Demonstration seiner Souveränität als »Herr des Erzählten«. ¹¹⁸ Insofern der Erzähler in diesen Passagen nicht nur seinen eigenen Akt des Erzählens thematisiert, sondern dann auch mittels eines unlösbaren Widerspruchs auf der »histoire«-Ebene die Konstruiertheit des Erzählten explizit macht, verlässt er den Bereich der bloßen Metanarration und begibt sich in das der Metafiktion.¹¹⁹ Ja, man könnte präzisierend behaupten, der Erzähler wage sich auf ein postmodernes Terrain, das wohl nicht oft mit Christoph Heins Prosa in Verbindung gebracht wird, nämlich das der historiographischen Metafiktion. Denn, zumindest an solchen Stellen wie den oben behandelten, ist der Hein-Text jenen Romanen nicht unähnlich, die – mit Linda Hutcheon gesprochen – hochgradig selbstreflexiv sind und dennoch paradoxerweise auf historische Ereignisse und Persönlichkeiten als Grundlage Anspruch erheben.¹²⁰ In weiteren Ausführungen zu historiographischer Metafiktion und zur Abgrenzung dieser Gattung von der des historischen Romans schreibt Hutcheon Folgendes:

115 Vgl. Genette: *Die Erzählung*, S. 74.

116 Nünning/Nünning: »Multiperspektivität aus narratologischer Sicht«, S. 58.

117 Vgl. Jean-Pierre Palmier: *Gefühlte Geschichten. Unentscheidbares Erzählen und emotionales Leben*, Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 270–274.

118 Vgl. Scheffel: *Formen selbstreflexiven Erzählens*, S. 60.

119 Vgl. Birgit Neumann und Ansgar Nünning: »Metanarration und Metafiction«, in: *Handbook of Narratology*, hg. von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schöner, Berlin: de Gruyter 2009, S. 204–211.

120 Hutcheon: *A Poetics of Postmodernism*, S. 5; bei Hutcheon lautet es im Original: »those well-known and popular novels which are both intensively self-reflective and yet paradoxically lay claim to historical events and personages.«

»First, historiographic metafiction plays upon the truth and lies of the historical record. [...] certain known historical details are deliberately falsified in order to foreground the possible mnemonic failures of recorded history and the constant potential for both deliberate and inadvertent error. The second difference lies in the way in which postmodern fiction actually uses detail or historical data. Historical fiction (*pace* Lukács) usually incorporates and assimilates these data in order to lend a feeling of verifiability [...] to the fictional world. Historiographic metafiction incorporates, but rarely assimilates such data. More often, the process of *attempting* to assimilate is what is foregrounded [...]. As readers, we see both the collecting and the attempts to make narrative order. Historiographic metafiction acknowledges the paradox of the *reality* of the past but its *textualized accessibility* to us today.«¹²¹

Auf eine ähnliche Weise dienen in *Trutz* das Zitieren von Quellen und das Verweisen auf Archivbesuche sowohl in der »Workuta«- wie auch der »Sirenen«-Episode nur bedingt einer Beglaubigung des Erzählten. Vielmehr werden die Tücken und Unzulänglichkeiten thematisiert, die sich aus der Angewiesenheit eines die Vergangenheit rekonstruierenden Erzählers auf schriftlich Überliefertes ergeben.

Auch der sogenannte »Gejm-Pflug« gehört in die Kategorie der Fiktionssignale. Bei dieser »grandiose[n] Erfindung« des deutschstämmigen Vorfahren Waldemar Gejms geht es um ein landwirtschaftliches Gerät, das »im ganzen russischen Reich für Aufsehen gesorgt und bei der Bekämpfung des Hungers einen Meilenstein dargestellt habe« (T 349). Gleichzeitig ist der Gejm-Pflug eines der Objekte im Roman, die offenbar so authentisch wirken, dass manche Leser*innen an deren Existenz in der außertextuellen Wirklichkeit zu glauben versucht sind, wie Sternburg attestiert: »Das ist eine Stelle, an der die Leserin nachschaut, ob es nicht doch einen Gejm-Pflug gibt (nein) [...]«. ¹²² Aber signifikanter als die einfache Fiktivität des Pfluges ist die entscheidende Funktion, die er auf der Ebene der Geschichte einnimmt und die wiederum einer Bloßlegung der Fiktionalität dient. Als Gejm samt Familie nicht zuletzt wegen seiner deutschen Herkunft zur Zwangsarbeit nach Kasachstan deportiert werden soll, erfährt der zuständige Offizier von der Verwandtschaft des vor ihm stehenden Mannes mit dem Erfinder des von ihm geschätzten Pflugs: »Der Oberleutnant lächelte Gejm an und fragte: »Der Gejm-Pflug? Sie sind der Gejm-Pflug? [...] Tatsächlich? Nun, dieser Gejm-Plug hat meinem Vater vor drei Jahren die Kolchose gerettet« (T 349). Der schlagartig viel freundlicher gesinnte Oberleutnant lässt sich sodann überreden, Gejm als Dorfschullehrer nach Korkino zu schicken, wohin Gudrun und Maykl Trutz kurze Zeit davor deportiert worden waren. Dieser »Deus-ex-machina«-artige Eingriff in das Schicksal der Figuren mag zwar die Gutgläubigkeit der Leser*innen etwas strapazieren, für das Weltverständnis des Vernunftmenschen Waldemar Gejm aber stellt er eine fast inakzeptable Herausforderung dar. Als der junge Rem Gejm von dem eventuell lebensrettenden Zufall lernt und, in Anspielung auf eine früher (wohl halb scherzhaft) geäußerte Ansicht seines Vaters, die Menschen wären besser mit Zahlen als mit Namen gekennzeichnet, ihn darauf aufmerksam macht, dass der Offizier sonst nie von der berühmten Verwandtschaft der Familie erfahren hätte, reagiert der ältere Gejm folgendermaßen:

121 Ebd., S. 114.

122 von Sternburg: »Ins Langzeitgedächtnis damit«.

»Waldemar Gejm nickte und sagte: »Ja, schön, wir werden Maykl wiedersehen. Ein glücklicher Zufall. Und du hast recht, mein vorwitziger Knabe, in dieser Welt geht nicht alles logisch zu. Gelegentlich regiert der blinde Zufall, und diesmal war es für uns ein glücklicher Zufall. Wer hätte ahnen können, dass ein Moskauer Milizionär sich Urlaub nimmt, um den Pflug von deinem Urururgroßvater nachzubauen. Das ist grotesk, Rem, das ist aberwitzig, aber offensichtlich war es so. Es gibt keine andere Erklärung. Schön für uns, aber nicht logisch. Logisch gesehen ist das widersinnig und bizarr. Nicht hinnehmbar. Aber wir sehen Maykl und seine Eltern wieder, da wollen wir der Welt diesen logischen Unsinn verzeihen.« (T 351)

Da ein Urteil über die Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit eines Ereignisses eine Frage der subjektiven Interpretation ist, und da der Zufall sehr wohl eine Rolle im realen Menschenleben spielt, wäre es übereilt, den Griff zum Gejm-Pflug als rettende Instanz alleine an sich zum Fiktionssignal zu erklären. In der Tat ist das schicksalsbestimmende Potenzial des Zufälligen ein immer wiederkehrendes Thema in *Trutz* und man könnte argumentieren, dass erst recht ein Roman, der alles Willkürliche ausschliesse und sämtliche Handlungen und Ereignisse nur nach Logik und Kausalität geschehen ließe, alles andere als realistisch wirken würde. Doch der Status dieser Sequenz um die Rolle des Gejm-Pflugs bei der verhinderten Workuta-Deportation wird durch eine spätere Szene im Roman vollständig verunklart. Als sich die alten Männer Maykl Trutz und Rem Gejm Ender der 1990er Jahre ein letztes Mal treffen und versuchen, die gegenseitigen Lücken in ihrer gemeinsamen Geschichte zu schließen, nennt Rem eine ungeklärte Frage, die ihn nicht mehr loslässt, nämlich, warum sein Vater geschont und nicht in das berüchtigte Arbeitslager geschickt wurde:

»Alle Männer der Forschungsgruppe, die nicht in Moskau umgebracht wurden, kamen nach Workuta. Ausnahmslos alle oder fast ausnahmslos. Ihre Frauen und Kinder wurden nach Sibirien geschickt. Die Ausnahme war mein Vater. Er kam nicht nach Workuta, ihn schickten sie mit uns, mit seiner Familie nach Korkino. Warum? Schließlich leitete er das Institut, war der spiritus rector der Arbeitsgruppe. Wieso haben sie ausgerechnet ihn nicht in das gefürchtete Workuta geschickt? Ich weiß es bis heute nicht, ich kann es nur vermuten.« (T 466)

In der früheren Szene aber weiß der junge Rem noch sehr gut, was seinen Vater vor der Arbeit im Lager (zeitweilig) bewahrte. Diesen offensichtlichen inhaltlichen Widerspruch, der kaum hundert Seiten nach der Szene mit dem Gejm-Pflug auftaucht, als eklatanten Fehler des (die eigene genaue Forschungsarbeit hervorhebenden) Autors aufzufassen, scheint wenig plausibel.¹²³ Noch schwieriger wäre es anzunehmen, der von seinem Vater in der Kunst der Mnemotechnik geschulte Rem Gejm habe den so entscheidenden Vorfall in seiner Familiengeschichte so gründlich vergessen (und dass ihm sein Freund Maykl bei diesem Rätsel nicht weiterzuhelfen weiß). Die Inkonsistenz ergibt nur dann einen Sinn, wenn man die eine – wohl die frühere – Episode als pure Erfindung des Erzählers betrachtet, und die andere spätere Episode als eine Schilderung, die mehr oder

123 Wenn auch der Roman nicht frei von einigen kleineren Fehlern ist, wie die widersprüchlichen Zeitangaben auf S. 115 bzw. 132.

weniger direkt auf den von Maykl Trutz mündlich mitgeteilten Erinnerungen beruht. So wird explizit suggeriert, dass – trotz der häufig beteuerten Authentizität – der Erzähler sich keineswegs durchgehend an seine Archivrecherchen und Gesprächsaufzeichnungen hält, sondern wesentliche Teile seiner Erzählung fabuliert.

8.3.5. Fiktivität der Ereignisse (II): Intertextualität

Schon in der Rahmenerzählung von *Trutz* liegt eine Art Intertextualität vor, auf die oben eingegangen wurde: Recherchen, denen der Erzähler zum Zeitpunkt seines Kennenlernens mit Maykl Trutz nachgeht, können – trotz der Auslassung des Titels – als klare Anspielung auf den Stoff des früheren Hein-Romans *In seiner frühen Kindheit ein Garten* verstanden werden. Als mögliche Funktionen dieser Allusionen des Erzählers auf das andere Werk wurden einerseits die teilweise Verwischung der Grenzen zwischen Fiktion und Wahrheit, andererseits die Implizierung thematischer Affinitäten zwischen den zwei Texten und somit die Generierung von einigen universellen, oder zumindest systemübergreifenden Interpretationsimpulsen genannt, was das Themenkomplex kollektives Erinnern und Verdrängen betrifft. Auch an den im Folgenden diskutierten Beispielen von Intertextualität kann eine erzähltechnische und interpretatorische Funktionsvielfalt aufgezeigt werden.

Da man es im ersten Teil des Romans beim Protagonisten Rainer Trutz mit einem Schriftsteller im Berlin der späten 1920er Jahre zu tun hat, wäre es nicht weiter verwunderlich, wenn Lesende auch in diesen Passagen Bezüge zum realen Literaturbetrieb und zu realen literarischen Persönlichkeiten und Werken konstatieren würden. Die Frage, ob nun alle solche Echos als vom Autor intendiert oder als eher rezeptionsseitig einzustufen sind – soweit es überhaupt möglich ist, diese Kategorien sauber auseinanderzuhalten –, ist wohl hinfällig: Da das liberale Nachtleben, die schillernde Kulturszene und die politischen Turbulenzen im Berlin der Weimarer Republik dank der vielfachen literarischen und filmischen Verarbeitung fast zu festgeprägten Bildern in der Vorstellung wohl der meisten Leser*innen geworden sind, kann von einer Einkalkulierung solcher bereits existierenden Assoziationen in die Darstellung der Stadt und der Epoche ausgegangen werden. Bis zu einem gewissen Grad dient die Aktivierung solcher Assoziationen gewiss der Erzählökonomie: Mit der Ausnahme von Rainers Dialogen mit seinem Verleger Verhelst und der Schilderung eines Tumults vor der wiedereröffneten Piscator-Bühne verzichtet der Erzähler bei seiner Konstruktion des künstlerischen Milieus der »gerühmten und aufregenden Weltstadt« (T 27) weitgehend auf detaillierte szenische Darstellung zugunsten summarischen Erzählens, das den Rezipient*innen zur Konkretisierung mit vorhandenem Wissen (bzw. populären Annahmen) über Berlin in der Weimarer Republik anregt. Allerdings ist ebendiese womöglich wenig originell anmutende Behandlung des Stoffes bei manchen Rezensent*innen auf Kritik gestoßen, wie etwa bei Jochen Schimmang, der nach einer Zusammenfassung einiger einschlägiger Handlungsepisoden befindet: »So sprunghaft, pulsierend und klischeebeladen geht es zumindest im ersten Teil des Romans auch weiter.«¹²⁴ Eine weitere mögliche Funktion des Verweisens auf schon

124 Schimmang: »Als Stalin selbst zur Feder griff«.

Dagewesenes, die in dieser Kritik übersehen wird, erhält erzähl- und erinnerungstheoretische Relevanz: Dadurch könnte der Erzähler nämlich andeuten wollen, dass die Vergangenheit nie erzählt bzw. erinnert werden kann, ohne dass Prätexte über diese Vergangenheit dabei automatisch mitgedacht werden.

In der Folge beschränkt sich die Analyse allerdings auf solche Fälle von Intertextualität, die weniger dem weiten Verständnis des Begriffs als universales Merkmal von allen literarischen Texten oder gar allen sprachlichen Äußerungen entsprechen, als vielmehr seiner engeren Bedeutung als ein bewusstes, intendiertes und markiertes literarisches Verfahren, bei dem zwei oder mehr literarische Texten in Dialog miteinander gesetzt werden – als das also, was Manfred Pfister in Anlehnung an Genette die konkret »greifbare Anwesenheit eines Textes in einem anderen« nennt.¹²⁵ Ferner wird aber argumentiert, dass die intertextuellen Beziehungen – vor allem in ihrer Deutlichkeit – auch der Offenlegung der Fiktionalität des Erzählten dienen.

Die unmittelbarsten Bezüge zu anderen Texten, Figuren und realen Autoren sind weniger in der Schilderung von Rainer Trutz' Werdegang¹²⁶ oder seines Umgangs mit Schriftstellerkollegen zu finden als in den Passagen, die seine eigenen zwei Romane nacherzählen und kommentieren. Die Beschreibung der Thematik von der ersten Buchveröffentlichung Trutz' lässt an solch klassische Großstadtromane der Weimarer Republik wie Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*, Hans Falladas *Kleiner Mann, was nun?* oder Erich Kästners *Fabian* denken:

»Seine Erlebnisse in dem Obdachlosenquartier im Gewerkschaftshaus und dem Asyl in der Krausnickstraße, die wenigen Tage, in denen er als Bettelbruder und Klinkenputzer für die Annoncen-Expedition *Chipper* unterwegs war, bildeten die Grundlagen für den Roman [...]. Ohne die politischen Ereignisse auch nur zu erwähnen, gelang Rainer Trutz dennoch ein genaues und einfühlsames Buch über das Alltagsleben in Berlin, zehn Jahre nach dem Ende des Weltkriegs. Der Zeitgeist, die politischen Versicherungen, die Folgen des Wirtschaftschaos und der Reparationsforderungen der Siegermächte wurden in seinem Roman mit den genau skizzierten Auswirkungen auf den kleinen Mann deutlich, ohne dass er eine politische Botschaft vermitteln wollte, denn er hatte gar keine.« (T 49)

Besonders die Parallelen mit Kästners *Fabian* sind auffallend und lassen den Leser mit einiger Zuversicht auf eine intendierte Intertextualität schließen. Grund zu dieser Annahme gibt schon die unüberhörbare Verwandtschaft zwischen den Namen der jeweiligen Hauptfiguren bzw. den Titeln der zwei Werke: Trutz' Titelheld heißt nämlich »Ferdinand«. Diese Namensähnlichkeit ist ein intertextueller Bezug für sich und kann zugleich auch als eine Markierung der Intertextualität betrachtet werden, folgt man Ulrich Broich: »Als erste von zahlreichen Möglichkeiten für eine Markierung, die ausschließlich im äußeren Kommunikationssystem erfolgt, soll die Wahl von Namen genannt wer-

125 Manfred Pfister: »Konzepte der Intertextualität«, in: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen: Max Niemeyer 1985. S. 1–30; hier: S. 17.

126 Wenn es auch vielleicht nicht ganz uninteressant ist, dass Rainer Trutz' Heimatdorf, Busow, ein Ortsteil von Ducherow, der Heimat Johannes Pinnebergs in *Kleiner Mann, was nun?*, ist.

den«. ¹²⁷ Fasst man die jeweilige Genese der zwei Buchtitel, d.h. des realen sowie des fiktiven Romans, ins Auge, zeigen sich weitere Parallelen: Im Falle von Kästners Roman lautete der vom Verlag aufgedrängte Zusatz zum einfachen Titel *Fabian* – nachdem mehrere vom Autor gewünschte Titel abgelehnt worden sein sollen¹²⁸ – »Die Geschichte eines Moralisten«; auch der Roman von Trutz erhält von seinem Verleger eine Erweiterung und heißt dann: »Außer ordentlich und tadelig: Ferdinand« (T 55). Außerdem kommt zum Titel beider Werke schließlich die Genrebezeichnung »Ein Großstadtroman« hinzu (T 56).

Auf der inhaltlichen Ebene der jeweiligen Texte geht es mit den Ähnlichkeiten weiter. Genau wie die Streifzüge des Kästner'schen Romanhelden mit seinem Freund Labude durch Berliner Nachtlokale einen beträchtlichen Fokus der Diegese des Romans bildet, schickt auch Rainer Trutz

»seinen Helden Ferdinand auf eine beschwerliche, aber glückliche Odyssee durch das Berlin Ende der zwanziger Jahre, und die beiden Besuche Ferdinands im Romanischen Café, im *Bassin für Nichtschwimmer* wie auch im *Schwimmbassin* waren die turbulenten Höhepunkte des Textes [...]« (T 50)

Andere Sätze über den Protagonisten Ferdinand bescheinigen ihm eine gewisse, an Fabian erinnernde Lebensuntüchtigkeit, und auch seine Behandlung (sowie die anderer Figuren) durch den Erzähler, d.h. vor allem der Verzicht auf Pathos, auf eine »parteilpolitische Festlegung« und auf auktoriale Bewertung zugunsten der Beobachtung und Berichterstattung,¹²⁹ der dem fiktiven Roman attestiert wird, ist ganz im Sinne der Ästhetik der Neuen Sachlichkeit und könnte genauso gut dem Wahlberliner Erich Kästner gelten:

»Er selbst war so unbedarft wie sein Held, und ebendas machte den Reiz dieses kleinen Romans aus, da der Autor sich nie klüger gab als sein Ferdinand, sich nicht über ihn belustigte, sondern ihn einfach und kommentarlos durch die Stadt und auf den zumeist krummen Wegen begleitete. Die Figuren lebten, und die Sprache Berlins konnte er, da er seit seiner Ankunft in der Stadt die ihm fremden Laute ebenso erstaunt wie aufmerksam wahrgenommen hatte, genau und mit einem feinen Humor wiedergeben.« (T 49–50)

127 Ulrich Broich: »Formen der Markierung von Intertextualität«, in: Broich und Pfister (Hg.), Intertextualität, S. 31–47; hier: S. 41.

128 Zur Geschichte der Titelgebung für Kästners Roman siehe das »Nachwort des Herausgebers« in Erich Kästner: *Der Gang vor die Hunde*, hg. von Sven Hanuschek, Zürich: Atrium 2013: »Die größten Probleme hatte der Lektor [...] mit dem Titel. Alle Vorschläge seines Autors missfielen ihm – Kästner nannte ›Saustall‹, ›Saustall ohne Herkules‹, ›Jugend im Vacuum‹. [...] Nach Beendigung seiner Lektüre schlug Lang [ein Verlagsmitarbeiter – R.S.] dann ›Fabian, die Geschichte eines Moralisten‹ vor. Weller [Kästners Lektor – R.S.] teilt Kästner diesen Vorschlag bereits handschriftlich im Postskriptum seines ersten Briefes vom 10. Juli 1931 mit, mit dem er auf das Manuskript reagiert. Der Autor selbst war mit keinem der Vorschläge so recht zufrieden« (S. 284–285).

129 Zu Kriterien des neu-sachlichen Erzählens siehe Sabine Becker: »Neue Sachlichkeit im Roman«, in: dies. (Hg.), *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*, Stuttgart: Metzler 1995, S. 7–26.

Wenig später heißt es, dass Rainer Trutz »die Touristen im großen Saal wie die Berühmtheiten im kleineren *Schwimmerbassin* ironisch und bissig, aber liebevoll zeichnete« (T 49–50), was sich fast als Variierung der immer wieder zitierten Charakterisierung der Figur Fabian durch Jörg Drews als »zarter Ironiker« liest.¹³⁰

Auch Aspekte der Veröffentlichungsgeschichte und Rezeption des realen Romans widerspiegeln sich im Falle des fiktiven Romans. Wie Kästner mit *Fabian*, so handelt sich auch Trutz mit seinem *Ferdinand* dank der freizügigen Darstellung von Sexualität einige Schwierigkeiten mit den Sittenwächtern ein. Der Verleger Verhelst wittert diese Probleme schon bei seinem ersten Gespräch mit Trutz, als Ersterer das Manuskript des Schriftstellerneulings zur Veröffentlichung annimmt. Verhelst charakterisiert den Roman wie folgt: »Witzig, etwas frech, etwas sehr anzüglich, na ja, das könnte Ärger geben bei den feinen Magazinen für die gehobenen Damen« (T 54); und etwas später, als der Verleger seinen Autor zu der Titeländerung überreden will, bemerkt er: »Oder glauben Sie, die Damen aus den Literatursoireen werden Ihr Buch lesen? Nein, dazu ist zu viel Unanständiges drin, da werde ich froh sein können, wenn wir keinen Ärger mit der Zensur bekommen. Sehr keck, mein junger Freund« (T 55). Schließlich werden bei der Veröffentlichung des Romans in Fortsetzungen auf Drängen eines Zeitungsredakteurs dann tatsächlich Stellen gestrichen und der Abdruck vorzeitig zu Ende geführt:

»Die Zeitung hatte Verhelst vier Tage vor Weihnachten frühmorgens aus dem Bett geklingelt, um ihm mitzuteilen, dass die Redaktion entschieden habe, den Abdruck umgehend abbrechen, man werde bereits am nächsten Tag mit dem Abdruck eines geeigneteren Machwerks beginnen. Die Briefe empörter Leser hätten sich in einer der Chefredaktion nicht mehr zumutbaren Anzahl erhöht, Abonnenten hätten mit der Kündigung gedroht, wenn dieser obszöne und geradezu zotige Text auch noch an den Weihnachtsfeiertagen, an denen man mit der Familie zusammen die heiligen Tage verbringe und gewöhnlich auch gemeinsam die Tagesnachrichten lese, noch immer in ihrem Blatt zu finden sei.« (T 66)

Auch an Kästners *Fabian* wurden mit der widerstrebenden Einwilligung des Autors Kürzungen erotischer Passagen vorgenommen, sodass der Roman erst 2013 in einer rekonstruierten, vollständigen Fassung unter dem angeblich ursprünglich vom Autor präferierten¹³¹ Titel *Der Gang vor die Hunde* erschien. In »Fabian und die Sittenrichter«, einem zunächst als Nachwort geplanten Beitrag in der *Weltbühne*, hat sich Erich Kästner bekanntermaßen mit antizipierten Reaktionen auf die Darstellung von Sexualität in seinem Roman auseinandergesetzt.¹³²

Bei Rainer Trutz' zweitem Buch, *Kleine Stadt, Sonntagmorgen*, gelten die Anspielungen auf einen realen Text bei näherem Hinsehen offenbar dem 1931 erschienenen Roman

130 Jörg Drews: »Erich Kästner«, in: Kindler Klassiker. Deutsche Literatur, Zusammenestellt von Hermann Korte, Stuttgart: Metzler 2015, S. 343. Außerdem kommen die Attribute »bissig und schonungslos« fast immer in den Klappentexten neuerer Auflagen des Romans vor.

131 Vgl. das »Vorwort des Verfassers« (1950) in Erich Kästner: *Fabian, Die Geschichte eines Moralisten*, Frankfurt a.M.: Büchergilde Gutenberg 1966: »Der ursprüngliche Titel, den, samt einigen krassen kapiteln, der Erstverleger nicht zuließ, lautete »der Gang vor die Hunde.«« (S. 5–6).

132 Erich Kästner: »Fabian und die Sittenrichter«, in: *Die Weltbühne* 43 (27. Oktober 1931), S. 642–643.

Bauern, Bonzen und Bomben von Hans Fallada.¹³³ Allerdings ist es bestreitbar, ob auf der inhaltlichen Ebene so schlüssige Parallelen sich ziehen lassen, wie es bei *Ferdinand/Fabian* der Fall ist. Zwar handelt es sich beim realen wie beim fiktiven Roman um die Milieustudie einer deutschen Kleinstadt, in der die politischen Verhältnisse in der Republik, z. B. Machtkämpfe zwischen Links und Rechts, thematisiert werden und ein Bürgermeister als eine der Hauptfiguren auftritt. Doch weist die Handlung von *Kleine Stadt, Sonntagmorgen*, die der Erzähler in größerem Detail als die von *Ferdinand* nacherzählt, wesentliche Unterschiede zum Prätext auf. Während Falladas Roman vor dem realen Hintergrund der Protestaktionen der schleswig-holsteinischen Landvolkbewegung den Boykott einer Stadt (dessen Bürgermeister Sozialdemokrat ist) durch die örtlichen Bauern behandelt, ist der Stoff von Trutz' Kriminalroman der (fiktive) »Mord an einem jüdischen Buchhalter während der Inflationsjahre, in den der Bürgermeister seines fiktiven Städtchens und zwei Handwerker verwickelt waren, die alle drei wenige Jahre später Mitglieder der nationalsozialistischen Partei wurden« (T 83–84).

Man könnte aufgrund dieser Abweichungen mit einigem Recht zu dem Schluss kommen, eine Nebeneinanderstellung des Fallada-Textes und des fiktiven Romans sei weit hergeholt – allerdings nur bis der Erzähler eine Kritikerreaktion auf Trutz' Buch erwähnt und paraphrasiert, die der Wirklichkeit unverkennbar entlehnt ist. Bei Trutz heißt es nämlich:

»In der zweiten Dezemberwoche erschien zu seiner großen Überraschung und Freude in seiner geliebten *Weltbühne* eine überaus positive Kritik, und besonders beglückte ihn, dass einer der von ihm am meisten geschätzten und bewunderten Mitarbeiter des Blattes seinen Roman rezensiert hatte. Es sei die beste Schilderung der deutschen Kleinstadt der letzten Jahrzehnte, schrieb er, trotz ihrer Kaltschnäuzigkeit stecke in dieser Wirklichkeitsschilderung echte Menschenliebe. Und im abschließenden Urteil hieß es, dieser deutsche, dieser urdeutsche Roman sei so beängstigend echt, dass es einen grausen würde.« (T 92)

Zu Falladas *Bauern, Bonzen und Bomben* erschien in der *Weltbühne* vom 7. März 1931 eine Rezension unter dem Namen Ignaz Wrobel – einem bekannten Pseudonym Kurt Tucholskys –, in der der Roman auf ähnliche Weise gepriesen wird (die offensichtlichsten Parallelen zur fiktiven Rezension in Trutz sind hervorgehoben):

»Falladas Buch ist die beste Schilderung der deutschen Kleinstadt, die mir in den letzten Jahren bekannt geworden ist. [...] Die Technik ist simpel; es ist der brave, gute, alte Naturalismus, das Dichterische ist schwach, aber der Verfasser prätendiert auch gar nicht, ein großes Dichtwerk gegeben zu haben. Ein paar Stellen sind darin, an denen schlägt ein Herz. Nein, ein großes Kunstwerk ist das nicht. Aber es ist echt ... es ist so unheimlich echt, dass es einem graut. [...] Ich empfehle diesen Roman jedem, der über Deutschland Bescheid wissen will. [...] Hier ist Deutschland – hier ist es.«¹³⁴

133 Hans Fallada: *Bauern, Bonzen und Bomben*, Hamburg: Hoffmann und Campe 2006.

134 Ignaz Wrobel (Kurt Tucholsky): »Bauern, Bonzen und Bomben«, in: *Die Weltbühne* 14 (07.03.1931), S. 496.

In seiner Anlehnung an Tucholsky überschreitet der Erzähler in *Trutz* die Grenze von bloßer Anspielung – wie sie etwa bei der Wiedergabe des Inhalts der zwei Romane Rainer Trutz' vorliegt –, hin zur Paraphrase, wenn nicht gar zum direkten Zitat; neben der fast identischen Wortwahl an mindestens zwei Stellen fällt auch die Verwendung ähnlicher rhetorischer Stilmittel (z.B. der Repetitio: »Hier ist Deutschland – hier ist es« vs. »dieser deutsche, dieser urdeutsche Roman«) ins Auge. Tucholsky beendet seine Rezension von *Bauern, Bonzen und Bomben* mit einem Wort der Warnung an Fallada angesichts der politischen Schwierigkeiten, die auf ihn zukommen könnten: »Wenn sie dich kriegen, Hans Fallada, wenn sie dich kriegen: sieh dich vor, dass du nicht hängest!«. Es befindet sich in der fiktiven Rezension, oder besser: in ihrer Zusammenfassung durch den Erzähler von *Trutz*, kein direktes Pendant zu dieser düsteren Vorhersage. Doch das an dieser Stelle Weggelassene wird kurz darauf in Rainers und Gudruns erzählter Wirklichkeit beinahe vollgezogen: Es ist schließlich Rainers Veröffentlichung von *Kleine Stadt, Sonntagmorgen*, die die Verfolgung des Paares durch rechte Zeitungen und nationalsozialistische Schlägertrupps erst in Gang setzt.

Der unabweisbare Vorlagecharakter von Tucholskys Rezension erfüllt hier dieselbe Funktion wie an früherer Stelle die Namensähnlichkeit zwischen »Ferdinand« und »Fabian«, nämlich, dass er nicht nur Bestandteil eines intertextuellen Bezugs (oder, im Fall der Tucholsky-Paraphrase, praktisch einen eigenständigen Bezug) bildet, sondern gleichzeitig als Markierung der Intertextualität dient, d.h. als ein Wink an Lesende, dass die Anspielungen auf Falladas Roman bewusst und intendiert sind. Allerdings könnte man einwenden, dass es sich hier um eine denkbar schwache Markierung handele, denn, während der »Grad der Bewußtheit des intertextuellen Bezugs beim Autor«¹³⁵ kaum zur Debatte stehen kann, ist es alles anders als selbstverständlich, dass der durchschnittliche Rezipient von Heins Roman mit der inzwischen über neunzig Jahre alten Rezension Tucholskys vertraut ist und somit das Zitat als solches erkennen würde. Demnach hätte man es hier mit einem »esoterischen Prätext« zu tun, der »nur für eine *coterie* als intendiertes Leserpublikum unmittelbar kommunikativ relevant werden« könnte.¹³⁶ Und doch spricht einiges dafür, die Markierung der Intertextualität hier als so deutlich einzustufen, wie es mit der Aufrechterhaltung der Fiktion verträglich wäre. *Trutz* soll schließlich der Autor von zwei Romanen sein, die zwei realen literarischen Texten so analog sind, dass sie die Existenz letzterer Texte in der fiktiven Welt auszuschließen scheinen; eine eindeutige Intertextualitätsmarkierung in Form einer namentlichen Erwähnung von Fallada oder Kästner – oder Tucholsky – würde diese Illusion zerstören. Außerdem könnte die Vorbereitung der Leser*innen durch frühere, stärker markierte intertextuelle Bezüge (z.B. auf *In seiner frühen Kindheit ein Garten* und *Fabian*) die Notwendigkeit einer erneuten, gleichermaßen deutlichen Markierung verringern; Broich stellt Folgendes fest: »Ein Autor kann darüber hinaus bestimmte intertextuelle Bezüge zunächst im werkimmanenten Kommunikationssystem markieren und dann, wenn das Intertextualitätsbewußtsein des Lesers geschärft ist, auf eine Markierung auf

135 Siehe Pfister: »Konzepte der Intertextualität«, S. 27; die Bewusstheit des interkulturellen Bezugs beim Autor wie beim Leser macht für Pfister das Kriterium der kommunikativen Relevanz aus – eins seiner sechs »Kriterien für die »Intensität intertextueller Verweise«.

136 Ebd.

dieser Ebene verzichten«. ¹³⁷ Und immerhin ist der intertextuelle Bezug auf Tucholsky insofern schon markiert, als der Erzähler die Urteile über Trutz' Roman nicht etwa als seine eigenen Ansichten ausgibt, sondern explizit einen Fremdtex – eine Rezension in einer Zeitschrift, die ja auch in der außertextuellen Welt existierte – zitiert. Selbst viele derjenigen Leser*innen, denen nicht bewusst ist, dass dieser fiktionalen Rezension eine reale Vorlage zugrunde liegt, werden bei der Erwähnung eines »geschätzten und bewunderten Mitarbeiter[s]« der *Weltbühne* vielleicht an Kurt Tucholsky denken müssen.

Oben wurde bereits argumentiert, dass ein Weimarer Berlin, in dem Erich Kästner und Hans Fallada nicht existieren – oder zumindest durch einen fiktiven Protagonisten um zwei ihrer bekanntesten Werke gebracht werden ¹³⁸ –, eine signifikante Abweichung von dem realen geschichtlichen Berlin darstellt und somit als »surrogate object« und Fiktionssignal aufzufassen ist. Ferner kann man behaupten, dass der transparente Aufbau (zumindest von Teilen) der fiktiven Welt aus klar erkennbaren literarischen Vorgängern einen weiteren Hinweis auf die Artifizialität des Erzählten darstellt. In gleicher Weise argumentiert Monika Lindner: »Die Thematisierung der eigenen Intertextualität bringt es mit sich, daß der Text den Blick weglenkt vom Entwurf einer möglichen Lebensweltlichkeit und hin auf sich selbst als ein durch andere Texte konditioniertes Konstrukt«. ¹³⁹ Auch Frank Zipfel zählt Intertextualität zu den Elementen eines Textes, die dessen Fiktionalität erkennbar machen:

»Auch in den Bereich des fiktionsverdächtig Unwahrscheinlichen gehören Geschichten, die offensichtlich nach ästhetischen Kriterien konstruiert sind. [...] Ähnliches gilt für das Phänomen der strukturellen Intertextualität, da es recht unwahrscheinlich erscheint, dass reale Ereignisse genaue Parallelen zu literarischen Vorlagen ausbilden.« ¹⁴⁰

Es soll hier nicht über die Tatsache hinweggesehen werden, dass bei Zipfel ausdrücklich von *struktureller* Intertextualität die Rede ist; es ließe sich darüber streiten, inwieweit man es in *Trutz* mit dieser Form der Intertextualität zu tun hat, denn das jeweilige inhaltliche Muster der Prätexte wird in Heins Roman nicht in der Diegese, sondern quasi in Metadiegesen, d.h. auf der Ebene von Fiktionen innerhalb der Romanfiktion, widergespiegelt. Dennoch wird mit den intertextuellen Bezügen offensichtlich ein Spiel mit der Fiktionalität betrieben, insofern einerseits die Wiedererkennung der Verweise durch die

137 Broich: »Formen der Markierung«, S. 42.

138 Die Vorstellung, dass besonders die Existenz von Trutz' erstem Roman die Existenz von Kästners *Fabian* in der erzählten Welt des Romans ausschließt, wird weiter durch eine Schilderung Hanuscheks bekräftigt, nach der der reale Autor Kästner besorgt gewesen sein soll, dass man ihm mit einem ähnlichen Stoff zuvorkommen könnte, und er deswegen seinen Roman schnell zu Ende schrieb; siehe Kästner: *Der Gang vor die Hunde*: »Eine Woche gab er sich für den restlichen Text, bedrängt von der Schreckensnachricht, dass Hermann Kesten und Ernst Glaeser genau denselben Roman« schrieben [...]« (S. 283).

139 Monika Lindner: »Integrationsformen der Intertextualität«, in: Broich/Pfister, *Intertextualität*, S. 116–135; hier: S. 130.

140 Zipfel: »Fiktionssignale«, S. 109–110.

Lesenden vorausgesetzt wird, während andererseits von ihnen verlangt wird, im Interesse der Kohärenz der erzählten Welt für die Dauer der Lektüre die Nicht-Existenz der literarischen Vorlagen sich vorzustellen.

8.3.6. Poetologische Reflexionen im Text; Schlussbemerkungen

Eigentlich ist bereits in den obigen Ausführungen zur Intertextualität, zur Metanarration sowie -fiktion und zu der Rahmenerzählung im Roman *Trutz* immer auch implizit von literarischer Selbstreflexivität die Rede gewesen. Wenn an dieser Stelle diesem übergreifenden Anliegen ein eigener, abschließender Abschnitt gewidmet wird, so geschieht dies mit einem nun engeren Blick auf das explizite Vorhandensein von »literaturnahen Motiven und Figuren«¹⁴¹ und auf die Thematisierung von Akten des Schreibens und Lesens literarischer Werke. Mit Michael Scheffel wird hier »reflektieren« (einschließlich entsprechender Nomen und Adjektive) sowohl im Sinne von »(wider)spiegeln« als auch »betrachten« verstanden.¹⁴² So könnten z. B. die Schriftstellerfigur Rainer Trutz und seine zwei Romane, die ja jeweils ein Buch im Buch sind, als Spiegelungen des Erzählers, des Erzählens und der Erzählung innerhalb des Erzählten angesehen werden; Erzählerkommentare über die Entstehung und Beschaffenheit dieser fiktiven Romane (und folglich über die eigene Tätigkeit) entsprechen der zweitgenannten Bedeutung von »Reflexion« – ebenso wie Überlegungen des Erzählers oder der Figuren über das Wesen, die Funktionsweisen und das Potenzial von Literatur dies tun.

Verweilen wir noch etwas bei Rainer Trutz' literarischer Produktion und kehren zu einer Passage zurück, die im oberen Abschnitt im Kontext der intertextuellen Bezüge auf bekannte Prosawerke der Weimarer Republik bereits zitiert wurde; hier wird das Augenmerk nunmehr auf Parallelen in diesem Erzählerkommentar mit dem vom realen Autor proklamierten (und von Kritiker*innen immer wieder angeführten) dichterischen Selbstverständnis als »Chronist ohne Botschaft« bzw. »ohne Hass und Eifer« gerichtet. Der Erzähler charakterisiert den Erzählgestus in Trutz' erstem Roman wie folgt:

»Ohne die politischen Ereignisse auch nur zu erwähnen, gelang Rainer Trutz dennoch ein genaues und einfühlsames Buch über das Alltagsleben in Berlin, zehn Jahre nach dem Ende des Weltkriegs. Der Zeitgeist, die politischen Verunsicherungen, die Folgen des Wirtschaftschaos und der Reparationsforderungen der Siegermächte wurden in seinem Roman mit den genau skizzierten Auswirkungen auf den kleinen Mann deutlich, ohne dass er eine politische Botschaft vermitteln wollte, denn er hatte gar keine. Er selbst war so unbedarft wie sein Held, und ebendas machte den Reiz dieses kleinen Romans aus, da der Autor sich nie klüger gab als sein Ferdinand, sich nicht über ihn belustigte, sondern ihn einfach und kommentarlos durch die Stadt und auf den zumeist krummen Wegen begleitete.« (T 49–50)

141 Vgl. Dorea Dauner: »Literarische Selbstreflexivität«, Diss., Universität Stuttgart 2009, S. 58 und 60; <https://elib.uni-stuttgart.de/bitstream/11682/5349/1/DissDaunerPublish.pdf> (06.09.2023).

142 Scheffel: Formen selbstreflexiven Erzählens, S. 47.

Wenn zwar, wie oben gezeigt wurde, *Trutz* im Gegensatz zum übrigen Schaffen Heins¹⁴³ nicht ganz frei von auktorialen Kommentaren ist und neben dem »kleinen Mann« auch die »großen« politischen Umstände deutlicher in den Fokus rücken, ist es leicht zu erkennen, dass auch Heins Erzähler mit seiner Hauptfigur Rainer Trutz so verfährt, wie es dieser seinerseits mit seinem Ferdinand tut. Es ist ein bestimmendes Merkmal Hein'scher Prosa, dass historische Ereignisse und ihre Konsequenzen zuallererst, wenn nicht gar ausschließlich, über das alltägliche Dasein des (vermeintlich) unpolitischen Individuums angedeutet und gedeutet werden.¹⁴⁴ In diesem, mit Joachim Lehmann gesprochen, »Aufscheinen der ›großen‹ Geschichte in der ›kleinen‹«¹⁴⁵ lässt Hein gewiss den andernorts vielfach belegten Einfluss Walter Benjamins erkennen,¹⁴⁶ und besonders dessen Auffassung der Arbeit des dem historischen Materialismus verpflichteten Chronisten, der »die Ereignisse hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden«.¹⁴⁷ Auch Graham McKnight verweist auf Heins Benjamin-Rezeption, führt aber zugleich diese Erzählstrategie auf die DDR-Provenienz des Schriftstellers zurück:

»Banale Gespräche zwischen fiktiven Charakteren aus dem Alltag erlaubten Autoren in der DDR, Weltpolitik widerzuspiegeln und zu zeigen, daß das Privatleben dieser Figuren eine mikrokosmische Repräsentation dessen ist, wie Geschichte Änderungen oder Stagnation in der Gesellschaft in einem Maße bewirkt, das in den Standardwerken der (politischen) Geschichte kaum Berücksichtigung findet.«¹⁴⁸

Wider diese verlockend einfache Erklärung ließe allerdings sowohl die Beobachtung einwenden, dass Heins Texte auch drei Jahrzehnte nach der Wende weiterhin die »große Geschichte« den »kleinen« Geschichten unterordnen, als auch die intertextuelle Andeutung in der eingangs zitierten Stelle auf eine Affinität dieser Erzählhaltung mit der Ästhetik der Neuen Sachlichkeit.

Während Rainer Trutz' zwei Romane einen Fall von »produktionsbezogener« Reflexivität darstellen, bietet der Text auch, indem Waldemar Gejms Lektüre literarischer Tex-

143 Weitere Ausnahmen in dieser Hinsicht bilden vor allem die Erzählungen in *Nachtfahrt und früher Morgen* und *Vor der Zeit*; auch in neueren Romanen Heins, wie *Verwirnis* und *Guldenberg*, treten auktoriale Kommentare häufiger auf.

144 Im vorliegenden Kapitel wurde bereits das Beispiel des Aufstands des 17. Juni erwähnt, der in mehreren Texten Heins nur indirekt vorkommt; auch emblematisch für diese Erzählhaltung ist am Schluss von *Von allem Anfang an* Tante Magdalenas Gleichsetzung des Krieges mit einer Ohrfeige, die sie von der Mutter ihres gefallenen Verlobten abbekommen hatte: »Wenn ich etwas vom Krieg höre und von heldenhaftem Kampf, tut mir noch heute die Backe weh« (*VaAa* 195–196).

145 Joachim Lehmann: »Christoph Hein – Chronist und historischer Materialist«, in: Arnold (Hg.) *Text+Kritik* 111, S. 44–56; hier: S. 48.

146 Zu Heins Benjamin-Rezeption, siehe: Fischer: Christoph Hein; Lehmann: »Christoph Hein – Chronist und ›historischer Materialist‹«; Zekert: *Poetologie und Prophetie*; Graham Jackman: »The Fear of Allegory. Benjaminian Elements in Christoph Hein's the Distant Lover«, in: *New German Critique* 66 (1995), S. 164–192; ders.: »Nur wo er spielt, ganz Mensch«, in: Kiewitz: *Der stumme Schrei*, S. 199f.

147 Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders., *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*, hg. von Rolf Tiedemann, Stuttgart: Reclam 1992, S. 141–154; hier: S. 142.

148 McKnight: »Geschichte und DDR-Literatur«, S. 203.

te thematisiert wird, ein Beispiel »rezeptionsbezogener« Reflexivität.¹⁴⁹ Der Sprachwissenschaftler, der nach seiner Zwangsemeritierung einen Job in der Garderobe des Moskauer Maly-Theaters annimmt, entdeckt für sich nach früherer Skepsis die Welt der Literatur:

»Seine wissenschaftliche Arbeit hatte er völlig eingestellt, er las stattdessen in seiner freien Zeit die großen russischen und französischen Romane, auch Lyrik aus beiden Ländern, worauf er in seiner Universitätszeit keine Minute verschwendet hatte, da ihm diese Künste damals banal und beliebig erschienen.« (T 326)

Worin genau diese lange gehegte Skepsis bestanden hatte, verdeutlicht Gejm in einem Wortwechsel mit Kollegen am Beispiel von Gogols »Die Nase« und Tolstois *Anna Karenina*:

»Wann, so hatte er einmal an seiner Universität einen Professor der Literaturwissenschaft gefragt, der sich in einer Kollegenrunde über Gogol und Tolstoi ausgelassen hatte, als seien diese Männer Aristoteles oder Newton vergleichbar, wann, bitte, hat dieser Kollegienassessor Kowaljov gelebt, in welcher russischen Stadt wurde seine Nase, eine lächerliche, gewöhnliche, russische Nase, Staatsrat? Und woher weiß das geschätzte Genie, was sich eine Anna Karenina und ein Herr Wronskij, die vermutlich nie lebten, was diese sich auf einem Bahnsteig in Moskau oder Sankt Petersburg ins Ohr flüsterten? Hatten diese Autoren, von denen gewiss keiner ein Meister der Mnemonik war, ein so außerordentliches Gedächtnis, dass sie deren Gespräche, die Hunderte von Seiten füllen, derart genau und Wort für Wort zitieren konnten?« (T 326–7)

Was hier von Gejm beanstandet wird, ist nichts anderes als die »übernatürliche« Wissensfülle¹⁵⁰ des (auktorialen) Erzählers, von der in dem vorliegenden Kapitel bereits die Rede war. Somit dient auch diese Passage dazu, den Leser*innen von *Trutz* die Fiktionalität der eigenen Erzählsituation zu signalisieren, denn der Erzähler leistet in diesem Roman genau dasselbe wie die Erzähler Gogols und Tolstois, nämlich »Gespräche, die Hunderte von Seiten füllen, [...] genau und Wort für Wort« zu zitieren, was übrigens ironischerweise ja auch für die Gespräche und Gedanken Gejms, die an dieser Stelle wiedergegeben werden, gilt.

Gleichzeitig aber treibt diese Darstellung von Gejms Literaturverständnis und vor allem von seiner Unfähigkeit, sich auf eine willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit einzustellen, seine übrige Charakterisierung im Roman als reinen Vernunftmensch voran. Eine derartig satirische Überzeichnung der Haltung Gejms verhindert übrigens, dass Lesende andere seiner Positionen – zum Beispiel was die potentielle Unfehlbarkeit und Vollständigkeit des menschlichen Gedächtnisses angeht – etwa mit denen des Autors gleichsetzen. Man fühlt sich hier an zwei weitere lesende Figuren in Hein-Texten erinnert, wenn auch diese weniger eine Skepsis denn eine allzu große Gutgläubigkeit gegenüber fiktionalen Texten an den Tag legen. Gemeint sind Daniels Großmutter in *Von allem Anfang an*, für die ihre belletristischen Lektüren »nicht weniger wahr und verpflichtend als die Ermahnungen der Propheten aus der Heiligen Schrift« sind (VaAa 136), und

149 Vgl. Dauner: Literarische Selbstreflexivität, S. 95f.

150 Zipfel: »Fiktionssignale«, S. 112.

Thomas in *Horns Ende*, der die versteckten erotischen Hefte seines Vaters als dessen eigene, wahre Memoiren, die darin enthaltenen fingierten Dokumente (Fotos, Theaterkarten usw.) als eine Sammlung von Andenken an eine frühere Liebesaffäre missdeutet (HE 148–156).

Man kann diese liebevolle Verspottung der Naivität der Figuren gewiss als eine indirekte Warnung an die Leser*innen, auch den vorliegenden Text nicht einer allzu wortwörtlichen Lesart zu unterziehen¹⁵¹; dies scheint sogar expliziten Ausdruck in den Worten Tante Magdalenas in *Von allem Anfang an* zu finden, die ermahnt: »[...] in den Romanen werde das Leben im Allgemeinen viel zu dramatisch beschrieben, so dass sie für den eigenen Alltag wenig nutzen brächten und man sich hüten sollte, sie für bare Münze zu nehmen oder sich gar von ihnen leiten zu lassen« (VaAa 135).¹⁵² Nicht zuletzt aber machen solche Stellen den Lesenden ihre Rolle bei der Konstruktion von Bedeutung bewusst und fordern sie zum Nachdenken nicht nur über das Verhältnis zwischen Fiktion und Realität, sondern auch über den Akt des Lesens im Allgemeinen auf. Dass das Lesen und Deuten fiktiver Texte, ebenso wie das Erinnern an Vergangenes, immer nach gegenwärtigen Bedürfnissen erfolgt, zeigt sich am neuen Erfahren der Literatur durch den einst skeptischen Waldemar Gejm; konfrontiert mit Zufällen und Schicksalsschlägen, die nicht in sein wissenschaftliches Weltbild passen, entdeckt er ein unvermutetes Potenzial in den Texten:

»[...] nun war ihm diese Lektüre ein willkommener Zeitvertreib, und zu seiner eigenen Überraschung war er von der Lebensgeschichte einer französischen Madame namens Bovary, die vermutlich ebenso realistisch war wie jene zum Staatsrat aufgestiegene russische Assessorennase, zu Tränen gerührt, was ihn überraschte, befremdete und verstörte.« (T 328)

Insofern der lesende Gejm ungeachtet seines nach wie vor ausgeprägten Bewusstseins der Fiktivität der in Flauberts Roman erzählten Geschichte dennoch so stark vom Schicksal der Hauptfigur betroffen wird, werden mögliche, wichtige Interpretationshinweise an die realen Leser*innen von *Trutz* erkennbar. Diese betreffen vor allem einige Funktionen des ständigen Bekenntnisses des Textes zur Fiktionalität. Denn, wenn im Roman immer wieder signalisiert wird, dass das Erzählen fiktional und das Erzählte fiktiv ist, dann soll – analog der tief greifenden Wirkung der Lektüre auf Gejm – die Erzählung deswegen nicht als minder wertvoll gelten; im Gegenteil wird suggeriert, dass die fiktionale Literatur einiges in der (Re-)Konstruktion von Vergangenheit zu vollziehen vermag, was einer den verifizierbaren Tatsachen vorgeblich treuen Geschichtsschreibung versagt bleibt. Hutcheon charakterisiert, Frank Kermode paraphrasierend, diese Ur-Funktionen menschlichen Erzählens, wie folgt:

151 Christl Kiewitz hat gezeigt, wie dieses Beispiel aus *Horns Ende* zur Kritik an einer Leserhaltung dient, die – besonders »unter den Bedingungen der Zensur« – versucht, Texte auf der Suche nach »Aussagen über die Realität« zu dekodieren; Christl Kiewitz: *Der stumme Schrei*, S. 205.

152 Eine vergleichbare, wenn viel zynischere Einstellung lässt sich bei Dr. Spodeck in *Horns Ende* feststellen: »Ich lese sie [Bücher] nicht mehr, dafür fehlt mir die Geduld. Ich bin es überdrüssig, erfundenen Figuren nachzugehen und den Gesprächen des Papiers zuzuhören, diesen angestrengten, künstlichen Gebärden vorgeblichen Lebens« (HE 9).

»[...] fictions are indeed man's way of dealing with the discrete brute facts of chaotic reality. He constructs ordered worlds, mental structures, which humanize time by giving it the form of narrative plots. [...] The novel is not a copy of the empirical world, nor does it stand in opposition to it. It is rather a continuation of that ordering, fiction-making process that is part of our normal coming to terms with experience.«¹⁵³

Die Leistung des weder an Aktenbefunde noch an die Monoperspektive eines Protagonisten gebundenen Erzählers von *Trutz* geht über eine bloße Trostfunktion hinaus und besteht vor allem in seiner Fähigkeit, mithilfe dichterischer Erfindung das Geschichtliche zu vervollständigen, zu erklären, Sinn zu stiften, sich mehrere parallele Realitätsversionen vorzustellen und das zuweilen Unfassbare in Worte zu fassen.

153 Hutcheon: *Narcissistic Narrative*, S. 88–89.

