

6. Hochgradige Erinnerungshaftigkeit: unnatürliches und unzuverlässiges Erzählen

Im Textkorpus führen unter anderem Gedächtnislücken und Alkoholeräusche dazu, dass sich die literarischen Figuren mit dem Erlebten auseinandersetzen. Solche physischen Beeinträchtigungen gelten als Rahmenbedingungen für unzuverlässiges Erzählen. Gleichzeitig tragen diese Beeinträchtigungen zur Erinnerungshaftigkeit im Textkorpus bei.

Unzuverlässiges Erzählen ist nach Basseler und Birke als ein Phänomen »hochgradiger Erinnerungshaftigkeit« zu deuten.¹ Ihnen gemäß bewirken verschiedene Merkmale des unzuverlässigen Erzählens hochgradige Erinnerungshaftigkeit: »falsches« Wiedergeben von Ereignissen«, »Widersprüche in [...] eigenen Schilderungen«, »deviante moralische Maßstäbe« und nach Ansgar Nünning die »Eingeständnisse von Erinnerungslücken oder Parteilichkeit«.² Für eine adäquate Analyse einer hochgradigen Erinnerungshaftigkeit, das heißt der Inszenierungen von Erinnerungskonstruktionen, die Kriterien unzuverlässigen Erzählens entsprechen, mögen die von Basseler und Birke genannten Merkmale genügen. Doch ist diese Darstellung des unzuverlässigen Erzählens verkürzt. »Es ist eine triviale Tatsache, daß Irren menschlich und das Gedächtnis fehlbar ist«, konstatiert Aleida Assmann bezüglich der Debatte über die Zuverlässigkeit von Erinnerungen im Rahmen der *false memory debate*.³ In diesem Zitat enthalten ist die Fokussierung auf *menschliche* Erzählinstanzen,⁴ außerdem wird im Rahmen der *false memory debate* nur Bezug

1 Vgl. M. Basseler und D. Birke. »Mimesis des Erinnerns«, S. 141.

2 Ebd., S. 140.

3 A. Assmann. *Erinnerungsräume*, S. 266. Auch Jeroen Olyslaeger vertritt im Übrigen diese These. So antwortete er während einer Lesung am 30. Oktober 2018 in der Universität zu Köln auf die Frage nach der Bedeutung der Demenz des Protagonisten in *Wil* für die darin verfassten Erinnerungen: »Das Gedächtnis ist eine unzuverlässige Erzählinstanz.«

4 In den Kurzgeschichten *Het meisje met de vogelhoed* (vgl. Meijsing, Doeschka. »Het meisje met de vogelhoed« [1976]. In: D. Meijsing. *Het kauwgomkind*, 2012, S. 92–101; zuerst in: *De revisor*, 1976) oder *De kinderen* (vgl. Meijsing, Doeschka. »Het meisje met de vogelhoed« [2008]. In: D. Meijsing. *Het kauwgomkind*, 2012, S. 240–249) treten Kinder als Erzählinstanzen auf, deren Auseinandersetzung mit Ereignissen ebenfalls als sinnstiftende Erinnerungskonstruktionen zu werten sind. Allerdings sind diese nicht als unnatürlich oder unzuverlässig zu werten.

auf Erwachsene genommen. Es gibt allerdings Formen der hochgradigen Erinnerungshaftigkeit, die nicht wegen der Inszenierung des Erinnerns, sondern aufgrund der Charakterisierung und Positionierung der Erzählinstanz den Eindruck von Unzuverlässigkeit erwecken. So bespricht zum Beispiel Astrid Erll die Erinnerungen eines Holzwurms an seine Reise in der Arche Noah in Julian Barnes *A History of the World in 10 $\frac{1}{2}$ Chapters*⁵ aufgrund dessen Wissensstands als »Gedächtnisreflexion durch unzuverlässiges Erzählen«,⁶ die eine Erinnerungskonkurrenz zur biblischen Inszenierung darstellt. Eine weitere Differenzierung des Konzepts des unzuverlässigen Erzählens fordert Brian Richardson für Phänomene wie tierische oder anderweitig nicht mimetische Erzählinstanzen, die als unnatürliches Erzählen zu werten sind.⁷

Richardson scheint das Konzept des unnatürlichen Erzählens so erfolgreich etabliert zu haben, dass dieses das immer wieder diskutierte Konzept des unzuverlässigen Erzählens zumindest teilweise ablöst.⁸ Dabei gilt durchaus, dass eine unnatürliche Erzählung eine hochgradige Erinnerungshaftigkeit inszenieren kann. Der Analyse vor der Folie der Kategorien des Unzuverlässigen und Unnatürlichen geht eine Übersicht der reichen Diskussionen voraus, die um diese Begriffe geführt werden.

6.1 Unnatürliche und unzuverlässige Inszenierungen von Erinnerung

Unzuverlässiges Erzählen, so der Konsens, ist interpretationsabhängig. Es gibt zwei Ansätze in der Forschung zum unzuverlässigen Erzählen: erstens einen kon-

5 Vgl. Barnes, Julian. *A History of the World in 10 $\frac{1}{2}$ Chapters*. London: Picador, 1989.

6 A. Erll. *Kollektives Gedächtnis*, S. 208.

7 Richardson hat dieses Konzept in Diskussion mit Monika Fludernik weiterentwickelt und in Zusammenarbeit mit, unter anderen, J. Alber, S. Iversen und H. S. Nielsen aufbereitet. Siehe dazu Alber, Jan, Iversen, Stefan, Nielsen Henrik Skov, und Brian Richardson. »What is Unnatural About Unnatural Narratology? A Response to Monika Fludernik«. In: *Narrative* 20.3, 2012, S. 371-382; Alber, Jan, Nielsen Henrik Skov, und Brian Richardson. *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press, 2013; Heinze, Rüdiger. »Unnatürliches Erzählen«. In: M. Huber und W. Schmid. *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*. 2018, S. 418-427; Richardson, Brian. *Unnatural Narrative. Theory, History, and Practice*. Ohio: The Ohio State University, 2015; Richardson, Brian. *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: The Ohio State University, 2006. Vervaeck, Bart. »Een greep op het ongrijpbare? De studie van onnatuurlijke verhalen«. In: *Internationale Neerlandistiek* 53.3, 2015, S. 245-254.

8 So wird zwar der Begriff des unzuverlässigen Erzählens in dem 2018 veröffentlichten Band *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen* angewandt und diskutiert, aber einen eigenen Beitrag gibt es dafür nicht, sehr wohl aber für unnatürliches Erzählen. Vgl. R. Heinze. »Unnatürliches Erzählen«; M. Huber und W. Schmid, *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*.

struktivistischen und kognitiven Ansatz, der die interpretativen Prozesse realer Lesender untersucht; zweitens einen textimmanenten Ansatz. In den 1990er Jahren wurden diese Ansätze zusammengeführt und weiter diskutiert.⁹ Die Diskussion über unzuverlässiges Erzählen verhandelt terminologische Fragen (zum Beispiel Unzuverlässigkeit vs. Unglaubwürdigkeit) und den »Status von Unzuverlässigkeit als textliches, interpretatorisches, objektives bzw. subjektives Phänomen«.¹⁰ Monika Fludernik entwickelt auf Basis verschiedener Forschungskonzepte ein weiteres Signal unzuverlässigen Erzählens, nämlich »Diskrepanzen«, die entweder »unabsichtlich«, das heißt ungewollt, im Text stehen, oder »absichtlich in den Text eingebaut wurden, um den Leser dazu zu verleiten, die Aussagen des Erzählers zu hinterfragen«.¹¹ Fludernik betont, dass »rein mimetische Modelle« nicht für die Analyse unzuverlässiger Erzählinstanzen geeignet sind. Die Narratologie als Analysemodell könne nur mit konsistenten Texten arbeiten. Es bestehe die Gefahr, dass nicht alle Strukturen eines Textes erfasst werden können.¹²

Dieser strukturalismuskritische Ansatz wird in der Erklärung von Brian Richardsons Konzept unnatürlicher Narrative weiter ausgearbeitet. Unter anderem in *Unnatural Narratives: Theories, History and Practices* (2015) betont er die für ihn wichtige Arbeit Fluderniks.¹³ In diesem Band arbeitet Richardson zudem Konzepte aus *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction* (2006) als eine neue Perspektive der Narratologie weiter aus.¹⁴ Laut Richardson sind literarische Texte, die sich etablierten Kategorien der Narratologie entziehen, nicht einer literaturgeschichtlichen Epoche zuzuordnen. Zu untersuchen ist, ob Werke mit mimetischen Darstellungsweisen brechen: »I define an unnatural narrative as one that contains significant antimimetic events, characters, settings, or frames. By *antimimetic*, I mean representations that contravene the presuppositions of nonfictional narratives, violate mimetic expectations and the practices of realism.«¹⁵ Ein Beispiel für einen antimimetischen Charakter wäre eine Romanfigur, die plötzlich auf der Ebene der bisherigen Erzählinstanz auftritt.¹⁶ Laut Richardson bietet der Strukturalismus nicht die Möglichkeit, Narrative jenseits der etablierten Kategorien zu analysieren.¹⁷ Experimentelle Texte werden gemäß dem Autor deshalb bei

9 Vgl. Fludernik, Monika. »Unreliability vs. Discordance. Kritische Betrachtungen zum literaturwissenschaftlichen Konzept der erzählerischen Unzuverlässigkeit«. In: *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*. Hg. F. Liptay und Y. Wolf. München: edition text + kritik, 2005, S. 39-59.

10 Ebd., S. 4.

11 Ebd., S. 52f.

12 Ebd., S. 57. Vgl. B. Vervaeck. »Een greep«, S. 247.

13 Vgl. B. Richardson. *Unnatural Narrative*, S. 5.

14 Vgl. B. Richardson. *Unnatural Voices*.

15 Ebd., S. 3 (Herv. i. O.).

16 Vgl. ebd., S. 33-36.

17 Vgl. ebd., S. 5, 163f.

der Analyse reduziert, um sie anhand strukturalistischer Kategorien untersuchen zu können. Narrative, die mit Erzählkonventionen brechen, würden so in gängige Analysekategorien eingepasst.¹⁸

Richardson unterscheidet zwei Formen von Narrativen, nämlich mimetische und unnatürliche, wobei er Letztere als antimimetisch bezeichnet. Er hebt hervor, dass keine rein mimetischen oder antimimetischen Texte existieren.¹⁹ Richardson zufolge würden zudem viele unnatürliche Narrative mit einem mimetischen Erzählrahmen beginnen, den sie schließlich durchbrechen.²⁰

Unnatürliche Narrative sind laut Richardson keine Neuentdeckung, sondern unkonventionelle Texte, die geltende Konventionen ignorieren, zurückweisen, transformieren oder verletzen.²¹ Daraus erklärt sich die von Richardson betonte Kraft der Kreativität, auf die oben verwiesen wurde: Unnatürliche Narrative existieren dank Innovation.²² Konventionalisieren bedeutet für Richardson vor allem Wiederholung ehemals transgressiver Stilmittel.²³ Transgressive literarische Inszenierungen können solche konventionalisierten Mittel durchbrechen; gleichzeitig verliere sich der transgressive Charakter mit jeder Lesung oder Analyse und es finde ein Prozess des »re-naturalizing«²⁴ statt. Dem Lesen spricht Richardson daher eine bedeutende Rolle zu. Er stellt die Methode des »dual-levelled reading« vor.²⁵ Bei dieser Methode werden natürliche und unnatürliche Erzählstrategien verglichen, um Prozesse des Konventionalisierens und Naturalisierens oder Verfremdungstechniken zu explizieren. Die Analyse in diesem Kapitel wendet die Methode des *dual-levelled reading* mit dem Ziel an, darzulegen, wann im Textkorpus Formen unnatürlichen Erzählens und Formen hochgradiger Erinnerungshaftigkeit auftreten und inwieweit ihr Zusammenspiel den Inszenierungen von Erinnerungskonstruktionen dient.

6.2 Unnatürliches Erzählen

Als Beispiele unnatürlicher Narrative analysiere ich hier die drei Romane TT, DWC und *Vuur en zijde* (VEZ, 1992, *Ein Himmel aus Feuer und Seide*).²⁶ In allen drei Roma-

18 Vgl. ebd., S. 19.

19 Vgl. ebd., S. 4.

20 Vgl. ebd., S. 18.

21 Vgl. ebd., S. 17.

22 Vgl. ebd.

23 Vgl. ebd., S. 17f.; B. Vervaeck. »Een greep«.

24 B. Richardson. *Unnatural Voices*, S. 18.

25 Ebd., S. 45; vgl. auch B. Vervaeck. »Een greep«.

26 Vgl. Meijnsing, Doeschka. *Vuur en zijde* (VEZ). Amsterdam: Querido, 1992. Die dt. Übersetzung *Ein Himmel aus Feuer und Seide* (o. Übers., Deutscher Taschenbuchverlag 2002) ist leider nicht mehr erhältlich.

nen treten intradiegetische Erzähler:innen auf, welche die diegetischen Strukturen zu durchbrechen scheinen. Auf diese Weise wird in den Romanen Erinnerungshaftigkeit inszeniert, wie ich im Folgenden darstelle.

6.2.1 De schrijver

Die erste Analyse hat den Roman DWC zum Gegenstand. Untersucht wird, wie dessen antimimetische Struktur anhand textueller Signale zu belegen ist. Die Erzählinstanz, die sich zwischen den hier angeführten Strukturen des unzuverlässigen Erzählens bewegt, ist *de schrijver*. *De schrijver* führt eine Freundesgruppe in seinem Ferienhaus zusammen. Nach fünf Jahren sehen sich dort die Freunde zum ersten Mal wieder. Während des letzten Urlaubs verunglückte eine Frau aus der Gruppe, Kate, tödlich, der Freundeskreis zerfiel. *De schrijver* will die Freunde wieder zusammenbringen, um zu erfahren, was damals eigentlich passiert ist, und ein Buch über Kate zu schreiben.

DWC ist in zwei Teile gegliedert. Im Ersten wird zunächst in neun Kapiteln, die bis auf das sechste jeweils in zwei bis drei nummerierte Abschnitte unterteilt sind, erzählt, was sich bei dem Urlaub vor fünf Jahren zugetragen hat. In den einzelnen Kapiteln werden die Mitglieder der Freundesgruppe beschrieben; im sechsten Kapitel kommt der Hund Joep zu Wort, der mit seiner Besitzerin mitgereist ist. Im ersten Kapitel setzt sich *de schrijver* stark mit der Möglichkeit der Manipulation von Erinnerungen auseinander. Im neunten Kapitel wird Kate beschrieben, womit die Struktur des ersten Teils an die neun Höllenkreise erinnert und der Urlaub einer Höllenfahrt gleichgesetzt wird, die in ihrem Tod endet.²⁷ Im zweiten Teil wird das Wiedersehen in sieben Kapiteln beschrieben. Das erste Kapitel beschreibt den ersten Abend und die folgenden jeweils den zweiten bis siebten Tag – in allen Kapiteln außer dem Letzten kommt erneut *de schrijver* zu Wort.

Der Hund Joep und *de schrijver* treten im ersten Teil als autodiegetische Erzähler auf. Alle anderen Figuren werden in der dritten Person beschrieben. Verschiedene textuelle Signale deuten darauf hin, dass *de schrijver* diese beiden Teile verfasst hat.²⁸ Wiederholt inszeniert *de schrijver* sich im ersten Teil als Autorenfigur, indem er reflektiert, warum er ein Buch über das Verschwinden Kates schreiben will. Die Darstellungen der Freund:innen in der dritten Person erwecken dagegen den Anschein einer neutralen extra-heterodiegetischen Erzählinstanz. Dieser Effekt wird dadurch verstärkt, dass die Darstellungen der Gruppe, die von *de schrijver* im ersten Teil geschildert werden, im zweiten Teil in Frage gestellt werden oder ihnen

27 Vgl. Vervaeck, Bart. *Literaire hellevaarten*. Nijmegen: Vantilt, 2006, S. 169-174.

28 Vgl. Deel, Tom van. »Waarom is niemand in dit huis gelukkig?« In: *Trouw*, 25.10.1991; Diepstraten, Johan. »Over »De weg naar Caviano««. In: *De Stem*, 17.10.1996.

widersprochen wird. Ich analysiere diese Widersprüchlichkeiten als Formen unnatürlichen Erzählens und zeige auf, wie die Erinnerungshaftigkeit im Roman durch das Spiel mit Erzählpositionen inszeniert wird.

Zu Beginn des zweiten Romanteils wird betont, dass *de schrijver* nicht wirklich zum Freundeskreis gehört: »Niemand wist eigenlijk hoe de schrijver bij de vriendengroep was geraakt.«²⁹ Diese Aussage charakterisiert die literarische Figur *de schrijver* als einen Außenseiter, was seiner eigenen Darstellung der Figurenkonstellation widerspricht. Der Gegensatz zeigt sich erstens in einem textuellen Signal, das *de schrijver* als Erzählinstanz aller Kapitel ausweist. Zweitens ergibt sich eine Diskrepanz durch eine Stellungnahme zu den Ereignissen beim Wiedersehen:

Vijf jaar lang had ik gearzeld om mijn plan ten uitvoer te brengen. Discretie en solidariteit weerhielden mij ervan en er was op andere gebieden nog zoveel te doen dat het uitstel mij niet deerde. Al die jaren was onze vriendschap wat uiteengegroeid. Het leek of de wind er een beetje in huisgehouden had. Maar nu we de zeven dagen van het lustrum (een »in memoriam« zoals Philippus het noemt) achter de rug hebben is de aandrang mij te groot geworden. Ik zal hun luiheid, ongeïnteresseerdheid, lafheid te boek stellen. Evenals hun hoop en liefde. Niet uit wraak of liefde van mijn kant, niet uit vijandigheid of compassie. Maar eenvoudig omdat ze zich aan mij voordoen als mensen die *moeten* worden beschreven. Omdat we vrienden waren. Opdat ik ze uit mijn herinnering kan bannen.³⁰

Dieses Zitat führt über eine *damnatio memoriae* einerseits die Erinnerungshaftigkeit des Romans ein, indem verschiedene Erinnerungen über den Freundeskreis inszeniert werden. In dem Zitat enthalten ist darüber hinaus die Information, dass das erste Kapitel nach dem Wiedersehen im Ferienhaus geschrieben wurde. Der Wechsel der Tempora lässt Vermutungen zu dem im Roman mehrfach auftretenden Wechsel der Fokalisierung und dem Auftreten verschiedener autodiegetischer Erzählungen zu. Der Perspektivwechsel im zweiten Teil deutet auf den Versuch,

29 DWC, S. 118. »Eigentlich wusste niemand, wie der Schriftsteller zu den Freunden gekommen war.« C, S. 113.

30 DWC, S. 16 (Herv. i. O.). »Fünf Jahre hatte ich gezögert, mein Vorhaben auszuführen. Diskretion und Solidarität hielten mich davon ab, und ich hatte so viel anderes zu tun, daß mich der Aufschub nicht störte. In diesen Jahren hatte sich unsere Freundschaft auseinanderentwickelt. Als hätte ein Sturm uns immer weiter voneinander fortgetrieben. Nun aber, da wir die sieben Tage des Lustrums (ein »In memoriam«, wie Philipp es nennt) hinter uns haben, ist mir der Druck zu groß geworden. Ich will ihre Faulheit, ihr Desinteresse und ihre Feigheit niederschreiben. Auch ihre Hoffnung und Liebe. Nicht aus Rache oder Zuneigung meinerseits, nicht aus Feindschaft oder Mitleid. Einfach deshalb, weil ich sie als Menschen sehe, die beschrieben werden. Weil wir Freunde waren. Damit ich sie aus meiner Erinnerung verbannen kann.« C, S. 14.

den Eindruck zu erwecken, die in sieben Kapiteln dargestellten Porträts der einzelnen Freund:innen seien von einer extra-heterodiegetischen Erzählinstanz verfasst und nicht von *de schrijver*. Dieser Interpretationsansatz ergibt sich aus dem Ende des zweiten Teils. In dem Kapitel »De zevende dag« (»Der siebte Tag«) tritt *de schrijver* erneut als Ich-Erzähler auf. Dieser Wechsel zu einer autodiegetischen Erzählung findet statt, nachdem sich am Ende von »De zesde dag« (»Der sechste Tag«) herausgestellt hat, dass *de schrijver* Kate als Letzter gesehen hatte. Die den Roman abschließende Erinnerung von *de schrijver* wirkt somit als eine Verteidigung, da der Freundeskreis sich deswegen gegen ihn kehrt. In diesem Kapitel stellt sich weiter heraus, dass *de schrijver* und Kate seit ihrer Kindheit befreundet waren. Hier führt *de schrijver* weiter an, dass Anschuldigungen gegen ihn erhoben werden, und dass deren Leugnung als Technik des Vergessens dazu geführt habe, dass er seine Erinnerungen aufschreibt:

Ik ben de enige die weet dat Kate op een van haar gelukkigste momenten is verdwenen. Dat heb ik niet aan de anderen verteld, omdat hun beschuldigingen uiteenliepen van wat ik die nacht in de tent met Kate eigenlijk wel had besproken, dan wel had uitgespookt, tot en met de suggestie dat ik haar uit wat voor jaloezie dan ook een fatale duw heb gegeven. Mensen zijn leeuwen uit verschillende nesten. Zodra het om territorium of paringsdrift gaat staan ze elkaar naar het leven. »Weet je wat?« heb ik in de uiteindelijke ook tot mij doorgedrongen razernij geschreeuwd. »Mijn enige redding zou zijn dat jullie niet bestaan, dat ik jullie heb verzonnen.« Nu ze allemaal weg zijn op Kates verjaardag ben ik bedaard. Het meer is zo blauw dat het onwaarschijnlijk lijkt, de bergkam aan de overkant zo scherp dat hij in de lucht lijkt te bijten. Pech, denk ik. Kate heeft gewoon pech gehad of misschien minder pech dan de anderen die met het woord pech niet kunnen leven. Ik heb geen vleugels. Ik heb Kate niet kunnen redden. Ik ben God niet. Of had ik dat dan moeten willen zijn?³¹

31 DW, S. 189f. »Ich bin der Einzige, der weiß, daß Kate in einem ihrer glücklichsten Momente verschwunden ist. Das habe ich den anderen nicht erzählt, weil sie mir alle möglichen Vorwürfe machten, was ich in jener Nacht mit Kate eigentlich besprochen oder vielmehr mit ihr angestellt hatte, bis hin zu der Unterstellung, ich hätte ihr, aus welcher Eifersucht auch immer, einen fatalen Stoß gegeben. Menschen sind Löwen aus Rudeln. Sobald es um das Territorium oder den Paarungstrieb geht, trachten sie einander nach dem Leben. »Wißt ihr was?« habe ich in der Wut, die schließlich auch mich ergriffen hatte, geschrien. »Meine einzige Rettung wäre, daß es euch überhaupt nicht gibt, daß ihr reine Produkte meiner Phantasie seid.« Jetzt, wo sie an Kates Geburtstag alle fort sind, habe ich mich beruhigt. Der See ist so unwahrscheinlich blau, der Bergkamm auf der anderen Seite so scharf, daß er den Himmel zu beißen scheint. Pech, denke ich. Kate hat einfach Pech gehabt, oder vielleicht weniger Pech als die andern, die mit dem Wort Pech nicht leben können. Ich habe keine Flügel. Ich konnte Kate nicht retten. Ich bin nicht Gott. Oder hätte ich das vielleicht sein müssen?« C, S. 180.

Die abschließende Frage von *de schrijver* mag durch die Romanstruktur beantwortet werden. Sein Ausruf, er sei erst dann gerettet, wenn die er die anderen erfunden hätte, evoziert noch einmal seine Selbstinszenierung als Autoreninstanz. In dem Zitat spielt er gleichzeitig mit der Macht, die ihm als Schriftsteller und somit als Erfinder der anderen Figuren zukommen würde: Er habe Kate zwar nicht retten können, weil er kein Gott sei. Als Autor habe er jedoch Macht über die Erzählung. Unklar bleibt, ob das Von-sich-Wegschreiben mit dem Ziel, alles zu vergessen, auch ein Umschreiben von Kates Tod beinhaltet.

De schrijver inszeniert sich als extra-heterodiegetischer Erzähler und maßt sich eine alles überschauende Position an. Diese Position wird im zweiten Teil durch die Zahl sieben überhöht, die den Schöpfermythos anstößt. Im Roman gibt es zudem Erzählerkommentare, die wertend eingreifen. Abgesehen von jenen Kapiteln, in denen ein Ich-Erzähler spricht, gibt es immer wieder deklarative Einschübe zwischen Klammern oder kursiv gesetzte Passagen, die kommentierend oder als Gedanken der beschriebenen literarischen Figuren wirken. So wird die Beschreibung Kates im neunten Kapitel des ersten Teils mit den folgenden Worten beendet: »Ach. Lieve Kate, van wie iedereen hield. Lechaïem.«³² Die textuellen Signale deuten gleichzeitig darauf, dass eine erzählende Figur in das Geschehen eingreift und die Erinnerungskonstruktionen an den Freundeskreis inszeniert, wodurch der erhobene Anspruch der Objektivität in Frage gestellt werden kann. Diese Kommentare können allerdings nicht eindeutig *de schrijver* zugeschrieben werden.

DWC ist vor der Folie einer Erzählerfigur auf verschiedenen Ebenen der Diegese als antimimetischer Roman zu klassifizieren. *De schrijver* deutet mehrfach an, dass er die Darstellungen der befreundeten Personen verfasst hat. Die Porträts und der ereignisreiche Urlaub sind im Hinblick auf die Fokalisierung als heterodiegetische Erzählung inszeniert. Er lässt dabei offen, ob seine eigene Darstellung in diesen Abschnitten fiktionalisiert ist. Durch diese Leerstelle präsentiert er sich als extradiegetische Erzählinstanz, deren Stellung zum Geschehen nicht eindeutig beschrieben werden kann. Trotz der textuellen Signale, die auf *de schrijver* als Autoreninstanz deuten, bleibt die Stellung der erzählenden Figur unklar. Diese wird durch das Kapitel verstärkt, in dem der Hund Joep spricht, da eine intendierte Transgression zu vermuten ist. Als zweite homodiegetische Erzählerfigur bewirkt Joep den Effekt einer antimimetischen Erzählung.³³ Es gibt in DWC keinen Hinweis darauf, dass Tiere sprechen können. Gleichzeitig gibt es im Roman keine Anhaltspunkte dafür, dass Joeps Perspektive unzuverlässig ist. Dies ist relevant, da Tiere durchaus als zuverlässige Erzählinstanzen auftreten, sofern dies der Logik

32 DWC, S. 115. »Ach, liebe Kate, die alle liebten. Lechaïem.« C, S. 109. Anmerkung: *Lechaïem* – oder *l'Chaïm* – bedeutet »aufs Leben« und ist ein hebräischer Trinkspruch.

33 Vgl. B. Richardson. *Unnatural Narrative*, S. 4f.

der literarischen Welt entspricht.³⁴ Dies ist nicht der Fall bei Joep, weshalb ich im Folgenden untersuche, welche Funktion ihm als sprechender literarischer Figur zukommt.

Joep erzählt seine Lebensgeschichte und kontrastiert dabei die vom *schrijver* postulierte Möglichkeit von Erinnerungskonstruktionen. Während *de schrijver* sich mit Prozessen des Erinnerns und mit Formen von dessen Inszenierung auseinandersetzt, betont Joep, dass für ihn das Gedächtnis im Grunde keine Funktion hat, doch ist diese Reflexion gerade ein Zeichen hoher Erinnerungshaftigkeit: »Als mannelijke boxer herinner je niet veel, omdat de herinnering er voor jou niet toe doet. Je bent tenslotte bezig met leven, met je eigen zonnige inborst, die naar genoeg op zoek is.«³⁵ Dem Wechsel der Erzähler kommt hier als Form der Erinnerungshaftigkeit des Romans eine zentrale Bedeutung zu, weil der Hund Joep und *de schrijver* vermeintlich auf der gleichen diegetischen Ebene mögliche Funktionen des Gedächtnisses und Prozesse des Erinnerns diskutieren. Sind für *de schrijver* nur glückliche Momente seit seiner Kindheit erinnerenswert, erinnert sich Joep, wie sich später zeigt, nur an für ihn Außergewöhnliches.

Dass unter allen Romanfiguren neben *de schrijver* einzig Joep als homodiegetische Figur auftritt, illustriert zudem eine unterschiedliche Bedeutung des Gedächtnisses für Mensch und Tier. In den Erinnerungen von Joep wird das archetypische Verhältnis zwischen einem Tier, das zu jemandem gehört, und demjenigen, der das Tier besitzt, und damit die Idee eines sozialen Rahmens, überhöht. Joep ist abhängig von den ihn umgebenden Menschen. Ereignisse wie das Anlegen des Halsbands, das aus Joep einen Wachhund macht, sind fremdgesteuert. Ihm kommt somit als erinnernde Figur die Funktion zu, das Zusammenspiel zwischen erinnerndem und erinnertem Ich analog zu *de schrijver* zu reflektieren. Dabei führt er an, wie alle beteiligten Figuren im Stande sind, Erinnerungskonstruktionen und Transformationsprozesse zu beeinflussen. Doch stellt sich für Joep wie für *de schrijver* heraus, dass dabei nicht alle Konstruktionen gelingen. Das letzte Kapitel, in dem er sich so vehement verteidigt, belegt, dass er zum Ziel hat, Kates Tod beziehungsweise ihr Verschwinden wie das Zerschlagen des Freundeskreises von sich zu schreiben. Er bettet die Erinnerungen an ihren Tod in seinem Sinne in ein Narrativ ein, wobei er das erneute Zusammentreffen der Freunde für eine mögliche Aktualisierung instrumentalisiert.

34 Vgl. Nünning, Vera. »Reconceptualising Fictional (Un)reliability and (Un)trustworthiness from a Multidisciplinary Perspective: Categories, Typology and Functions«. In: *Unreliable Narration and Trustworthiness. Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Hg. V. Nünning. Berlin: De Gruyter, 2015, S. 83-108, hier S. 94.

35 DWC, S. 73. »Als Boxerrüde erinnert man sich nur an wenig, weil Erinnerungen für einen nicht so wichtig sind. Schließlich ist man mit dem Leben beschäftigt, mit dem eigenen sonnigen Naturell, das nach Vergnügungen sucht.« C, S. 68.

Im Textkorpus tritt in zwei weiteren Werken jeweils ein Hund auf vergleichbare Weise wie Joep auf. Somit kann von einer narrativen Strategie gesprochen werden, in der Hunde³⁶ dazu eingesetzt werden, Konstruktionen von Erinnerungen zu reflektieren: In den anderen literarischen Texten, den Kurzgeschichten *De nacht van Altea* (1994, *Die Nacht in Altea*)³⁷ und *De dromen van honden* (1994, *Die Träume der Hunde*),³⁸ tritt jeweils ein Hund als sprechende literarische Figur auf, ohne dass dies in der literarischen Welt motiviert wäre. Die Kurzgeschichten sind deshalb antimimetisch. Erinnerungshaftigkeit wird in diesen beiden Erzählungen begünstigt, indem mit dem Bewusstsein der Hunde für Zeit und Dauer gespielt wird. In *De nacht van Altea* kontrastiert das Tier wie Joep Erinnerungskonstruktionen der darin auftretenden Ich-Erzählinstanz, seiner Besitzerin. Der Hund kann nichts mit ihren Erinnerungen anfangen. Während sie melancholisch über Vergangenes sinniert, will er lieber in der Gegenwart leben. Überhöht werden diese charakterlichen Gegenpole durch die poetische Einbettung ihrer Erinnerung in den Pegasusmythos, womit die Erzählinstanz den im folgenden Zitat angeführten Kontrast ihrer Emotionen während eines naturverbundenen Sommers und eines städtischen Herbsts zusätzlich betont:

»Rampenplan,« mopperde mijn hond toen hij merkte dat de lange vrolijke wandelingen van het scenario waren afgevoerd en dat hij het najaar met krappe, norse uurtjes door de stad moest doen omdat ik liever thuis zat te kniezen. Ik kon hem uitleggen wat ik wilde: hoe ik jarenlang mijn paarden goed had gemend, redelijk gelijk opgaand, in een harmonie die slechts zo nu en dan gecorrigeerd diende. Hoe ik vervolgens het ene paard uit het oog verloor en alleen het andere zag dat vleugels leek te krijgen en hoe ik de teugels los op zijn rug liet neerkomen omdat ik dacht: nog even, nog even en we zijn er! [...]

Het kon mijn hond wat schelen. Het ging het ene oor in en het andere oor uit. Hij hield niet van paarden. Hij beet ze liever in de benen als hij de kans kreeg. Ik moest het dit keer in m'n eentje opknappen.³⁹

36 Es treten im Textkorpus auch Katzen und Elefanten auf, wenn eine Auseinandersetzung mit Erinnerungskonstruktionen dargestellt wird. Vgl. zum Beispiel TT oder DKA.

37 Vgl. Meijnsing, Doeschka. »De nacht van Altea« [1994]. In: D. Meijnsing. *Het kauwgomkind*, S. 193-214.

38 Vgl. Meijnsing, Doeschka. »De dromen van honden« [1994]. In: D. Meijnsing. *Het kauwgomkind*, S. 143-156.

39 D. Meijnsing. »De nacht van Altea«, S. 213f. »Katastrophenplan«, nörgelte mein Hund, als er bemerkte, dass die langen fröhlichen Spaziergänge aus dem Drehbuch gestrichen waren und dass er sich im Herbst mit kurzen, unwirschen Stunden in der Stadt zufrieden geben musste, weil ich lieber grübelnd zu Hause blieb. Ich konnte ihm erklären, so viel ich wollte: Wie ich jahrelang meine Pferde gut gezügelt hatte, die ziemlich gleichauf trabten. Wie ich schließlich das eine Pferd aus dem Auge verlor, und nur das eine sah, dass Flügel zu bekommen schien, und wie ich die Zügel locker auf seinem Rücken landen ließ, weil ich dachte, gleich

Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit wird in *De dromen van honden* verhandelt wie in DWC. In *De dromen van honden* formuliert der Hund ein fehlendes Bewusstsein von Zeit und Dauer. Ähnlich seiner Besitzerin, die nach einem Streit mit ihrer Freundin Annie Mohr deren Freundschaft neu ordnet, leidet der Hund unter seinem gebrochenen Herzen, da er keine Erinnerungen ordnen kann: »Ik heb geen weet van tijd of duur. Wat mij overkomt heeft de aard van reminiscenties, niet van chronologie.«⁴⁰ Der Hund hat nicht nur eine bedeutsame Erinnerungskonstruktion, sondern »Reminiszenzen«. Dass er diese nicht chronologisch sortieren kann, wie er behauptet, ist eine Hilfestellung für die Erinnerungskonstruktion der Erzählinstanz. So leitet sie seine Geschichte über seine verlorene Liebe mit den folgenden Worten ein: »Maar pas goed drong de betekenis van onze reis tot mij door toen bij thuiskomst mijn hond me het volgende verhaal vertelde.«⁴¹ Laut der Erzählinstanz erklärt die Liebesgeschichte ihres Hundes also ihre eigene Reise, die sie mit Annie Mohr unternahm. Während dieser Reise konnte sie die negative Entwicklung der Freundschaft nicht rückgängig machen, da Vergangenes immer wieder aktuelle Ereignisse überschrieb. In allen drei Beispielen fokalisieren zumeist Menschen. Unklar ist, inwieweit das tierische Erzählen von den Erzählenden wahrgenommen wird. Deshalb trägt das unnatürliche Erzählen, der plötzlich sprechende Hund, durch die Verknüpfung von Ereignissen und Erinnerungskonstruktionen zur Erinnerungshaftigkeit der Texte bei.

6.2.2 Alain

Der Roman VEZ weist bezogen auf Struktur und Inhalt Parallelen zu DWC auf, aber die Frage nach der Erzählinstanz und deren Motivation lässt sich schwerer beantworten. Wie DWC ist der Roman dreiteilig, wobei dem ersten Teil das Motto, ein Zitat aus Herodots Historien und ein Abschiedsbrief eines Alain an seine Ex-Frau Eline vorangestellt sind. Den drei Teilen ist jeweils ein Thema zuzuordnen: die Trauer über eine verstorbene Geliebte, das Erreichen und Behalten von Glück auf Erden und zuletzt die ästhetische Frage der Möglichkeit, etwas getreu abzubilden, die durch ein missglücktes Gemälde beantwortet wird.⁴² Im ersten Teil tritt der Schriftsteller Max als homodiegetischer Erzähler auf, wobei Tempuswechsel die Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit und seinen gegenwärtigen

sind wir da! [...] Es war meinem Hund egal. Es ging zum einen Ohr hinein und zum anderen heraus. Er mochte keine Pferde. Er biß sie lieber in die Beine, wenn er die Chance dazu bekam. Ich musste es diesmal allein richten.«

40 D. Meijsing. »De dromen van honden«, S. 155. »Ich weiß nichts von Zeit oder Dauer. Was mir passiert, hat den Charakter von Reminiszenzen, nicht einer Chronologie.«

41 Ebd., S. 154. »Aber die Bedeutung unserer Reise wurde mir erst richtig klar, als mir mein Hund bei der Ankunft zu Hause die folgende Geschichte erzählte.«

42 Vgl. Kraaijeveld, Ruud. »[Over Vuur en zijde]«. In: *Ons Erfdeel* 1993 36.1, S. 276f.

Erfahrungen betonen. Mit seiner US-amerikanischen Frau Bobbie reist er durch Italien zur Künstlerin Marthe, der Geliebten seiner vor fünf Jahren verstorbenen Schwester Didi, mit der er ein inzestuöses Verhältnis hatte. Im zweiten und dritten Teil treten scheinbar extra-heterodiegetische Erzählinstanzen auf, die Marthes Leben beziehungsweise Bobbies und Max' Besuch bei Marthe beschreiben. Dem dritten Teil ist ein Intermezzo vorangestellt, das einen Herbsttag beschreibt. Das motivisch angestoßene Thema der Vergänglichkeit wird am Ende des Intermezzos betont: »Zoals de oude vioolleraar zei: ›Je moet de tonen laten sterven. Sterven moeten de tonen.«⁴³ Das Zwischenspiel weist auf den Tod von Max und Marthe am Ende des Romans hin; die sterbenden Töne weisen auf deren Feuertod hin. Das Feuer bricht in Marthes Atelier aus, in dem sich das von ihr gemalte Bildnis Didis befindet. Alain dient als Fokalisator Marthes und Max' Todes. Er erinnert ihren Sterbemoment im Postskriptum seines Briefes an seine Frau, wobei er das (Liebes-)Verhältnis Didis mit Marthe und Max anstößt: »Ze leken gelukkig, verliefd, verheven. Ze hielden het schilderij vast en bedoelden allebei iets anders. Of toch hetzelfde?«⁴⁴

Aufgrund der Wechsel der erzählenden Figuren ist VEZ vor der Folie des un-natürlichen Erzählens zu analysieren. Wie bei DWC wäre die erste Annahme, dass Max den Roman geschrieben hat und somit im zweiten und dritten Teil über sich selbst schreibt, also eine extra-heterodiegetische Autorenfigur inszeniert, die ihn zu beschreiben scheint. Doch geben textuelle Signale in VEZ an, dass Alain diese Rolle als Autorenfigur zukommt. Die ersten finden sich in Alains Brief an seine Frau Eline. Dieses Schriftstück ist als Erinnerungsmedium zu werten, in dem Alain eine sinnstiftende Erinnerungskonstruktion formuliert, die den Tod von Marthe und Max erklärt. In seinem Brief an Eline heißt es:

Doe me een genoeg en geloof wat ik talloze keren heb moeten zeggen tegen die ongewassen inspecteur, tegen de verzekeringsmensen, tegen dat Amerikaanse sigarettenmeisje, tegen iedereen in mijn omgeving, maar vooral tegen jou: ik kende haar niet. Ik wist net zo min wie ze eigenlijk was als jij dat wist. Denk niet dat intimiteit in het lichamelijke zit. (Of juist wel? Ik aarzel.) En denk over ons zoals ik het liefst over ons denk: als twee onbetekenende figuren tussen de coulissen, liefhebbend en van elkaar gescheiden op drift opnieuw – op wie de vernietiging nog geen vat heeft.⁴⁵

43 VEZ, S. 114. »So wie der alte Geigenlehrer sagte: ›Du musst die Töne sterben lassen. Sterben müssen die Töne.«

44 Ebd., S. 8. »Sie lebten glücklich, verliebt, erhaben. Sie hielten das Gemälde fest und meinten etwas anderes. Oder doch das Gleiche?«

45 Ebd., S. 7f. »Tu' mir einen Gefallen und glaube mir, was ich unzählige Male gegen den ungewaschenen Inspektor, gegen die Versicherungsleute, gegen das amerikanische Zigarettenmädchen [Bobbie; CL], zu allen in meiner Umgebung, aber vor allem zu dir sagen musste:

Alain formuliert hier die Rolle, die ihm im Roman und in Marthes Leben zukommt: Er ist nichts weiter als eine Nebenfigur. Allerdings mag gerade diese Rolle seinen Wunsch motivieren, in dem verfassten Brief ein sinnstiftendes Narrativ zu konstruieren.

In dem oben angeführten Zitat findet sich ein wesentliches textuelles Signal dafür, das Alain die Autorenfigur des Romans ist: der in Klammern eingefügte Kommentar. Wie in DWC finden sich in VEZ in allen Teilen Einschübe. Diese Einschübe scheinen von einer Erzählinstanz mit eingeschränkter Perspektive zu stammen. Dies zeigt sich zum Beispiel, wenn Max im ersten Teil unvermittelt eine literarische Figur einführt, deren Rolle zwar nicht erklärt wird, deren Name jedoch fragend in Klammern wiederholt wird. Max erinnert sich an den Auszug aus dem Haus, in dem er früher mit Didi und seinem Vater wohnte: »Ik was als laatste in het ontakelde huis achtergebleven, tussen de dozen en de schillen als het ware, in het gezelschap van een zekere Linda (Linda wie?) die een proefschrift afmaakte«. ⁴⁶ An anderen Stellen scheint es, als ob Max in diesen Kommentaren sprechen würde, zum Beispiel in abwertenden Charakterisierungen von Bobbie. Aus dem letzten eingeführten Kommentar wird in transponierter Rede ein Gedanke von Max wiedergegeben. Aufgrund des Briefes und der Kommentare ist daher Alain – nicht Max – als Erzählinstanz in Erwägung zu ziehen.

Folgt man der These, dass Alain sich als extra-heterodiegetische Erzählinstanz inszeniert, berichtet er also wie *de schrijver* in DWC über sich selbst. Die Erinnerungshaftigkeit entsteht dabei durch das Durchbrechen der Erzählebenen, die als vermeintlich objektive Erinnerungskonstruktion eingesetzt werden. Alain rekonstruiert dabei das Verhältnis zwischen Didi, Max und Marthe. Somit führt er Vergangenheitsentwürfe ein, die ihm eine Aktualisierung der Erinnerung an Marthe und der Eindrücke erlauben, die er bei ihrem Tod hatte. Damit verschiebt sich der Fokus der Erzählung, denn Marthe, nicht Didi, ist die Geliebte, um die sich die Erinnerungskonstruktion dreht. Somit steht wie in DWC die Erinnerungskonstruktion einer verlorenen Person im Zentrum der Erzählung. Dieser Prozess ähnelt dem in TT, dem letzten Roman, den ich als unnatürliche Erzählung analysiere.

Ich kannte sie nicht. Ich wusste genauso wenig, wer sie eigentlich war, wie du das wusstest. Denke nicht, dass Intimität im Körperlichen existiert. (Oder gerade schon? Ich zweifle.) Und denke über uns, so wie ich am liebsten über uns denke: Als zwei unbedeutende Figuren zwischen den Kulissen, liebhabend und voneinander geschieden erneut wegtreibend – die die Vernichtung noch nicht im Griff hat.«

46 Ebd., S. 51. »Ich war als letzter in diesem ausgeräumten Haus geblieben, zwischen den Umzugskartons und sozusagen leeren Hüllen, in Gesellschaft von einer gewissen Linda (Welche Linda?), die eine Doktorarbeit beendete«.

6.2.3 Die Professorin

TT ist ein Roman, in dem wie in DWC und VEZ eine Ich-Erzählinstanz auftritt. Vergleichend betrachtet treten in TT die wenigsten textuelle Signale für die Durchbrechung der diegetischen Ebenen vor. Doch sind Parallelen zu den anderen Romanen vorhanden. Dem dreiteiligen Roman ist ein Epilog nachgestellt. Der Epilog ist als Nachwort der Professorin, der Partnerin der namenlosen homodiegetischen Erzählerin des Hauptteils des Romans, verfasst. Die Professorin betont darin, dass es unüblich sei, dass eine Romanfigur auf diese Art die Lesenden anspricht und ein Nachwort verfasst. Daraus ergibt sich die Frage, welchen Effekt das Nachwort dadurch auf die Interpretation des Romans hat, dass die Professorin an die Lesenden adressiert. In diesem Abschnitt untersuche ich zwei Thesen zu TT. Erstens: Die Ich-Erzählerin tritt am Ende des Romans als Professorin auf. Zweitens: Die Professorin inszeniert wie Alain und *de schrijver* eine homodiegetische Erzählung, welche die Geschichte ihrer Partnerin als sinnstiftende Erinnerungskonstruktion imaginiert. Im Zuge der vorangegangenen Analysen und der hochgradigen Erinnerungshaftigkeit des Romans stelle ich beide Thesen hier einander gegenüber. Dazu erkläre ich zunächst die Struktur und den Inhalt des Romans sowie die Bedeutung des Nachworts und gehe schließlich wie bei DWC und VEZ auf textuelle Signale ein.

Die Ich-Erzählerin lebt in Amsterdam. Als die Professorin für mehr als drei Monate für eine Gastdozentur nach Berlin zieht, entscheidet sich die Erzählerin, sie nicht zu begleiten. Stattdessen reagiert sie auf eine Stellenausschreibung bei einer Frau Vrouwenfelder, letzte Hinterbliebene einer erfolgreichen Familie. Deren Familiengeschichte soll archiviert werden. Das Archivieren der Familiengeschichte der Vrouwenfelders motiviert die Ich-Erzählerin dazu, sich intensiv mit ihrer eigenen Familie auseinanderzusetzen. Sie erzählt von dem schwierigen Verhältnis zur Mutter und der Leben. Als Kind emigriert diese mit ihrer Familie vor dem Zweiten Weltkrieg aus Deutschland in die Niederlande. Tante Lotte, Zwillingsschwester der Großmutter der Erzählerin, bleibt in Deutschland. Die Ich-Erzählerin wird immer wieder mit Tante Lotte verglichen, sobald sie in irgendeiner Weise anders handelt als erwartet; sie wird zudem als »ansteller«⁴⁷ und »wisselkind«⁴⁸ bezeichnet. Als Jüngste muss sie mit fünf Brüdern mithalten. Kiplings *Junglebook* und die Figur des Mowgli dienen ihr als Inspiration für ihr Alter Ego *de jongen M.* Stellt die Ich-Erzählerin ihre Erinnerungen an diese Abenteuer dar, verwendet sie maskuline Pronomina. Durch den neu gewonnenen Mut als *de jongen M.* darf die Erzählerin bei der Straßenbande der älteren Brüder mitmachen. Als *de jongen M.* jedoch einmal in die Hose macht, wird sie kurzerhand aus dem Klub ausgeschlossen. Daraufhin

47 »Ansteller«. T.

48 »Wechselbalg«. T.

isst sie einen Zettel, auf dem »Tijger, tijger!« steht, und bezwingt zuvor scheinbar unüberwindbare Alltagshürden. Das ist die letzte Erzählung über *de jongen M.*

Der kurze Roman ist in drei etwa gleich lange Kapitel unterteilt. Das erste Kapitel, eingeleitet mit einem Zitat des französischen Glaskünstlers Maurice Marinot, beschreibt die Familiengeschichte der Ich-Erzählerin, ihre ersten Nachforschungen über die Familie von Frau Vrouwenvelder und ihre Beziehung zur Professorin. Zwölf Zäsuren verdeutlichen jeweils den Sprung zwischen der Romangegenwart und der Arbeit für Frau Vrouwenvelder hin zur Familiengeschichte der Erzählinstanz. Drei mit Klammern gekennzeichnete Einschübe fügen Informationen, Mutmaßungen und Überlegungen der Erzählerin hinzu. Das zweite Kapitel, erneut versehen mit einem Motto, das Paulus' erstem Brief an die Korinther (7,29-31) entnommen ist, behält diese Strukturierung mit dreizehn Zäsuren und einem Einschub über den Jungen M. bei. Dargestellt wird der Konflikt zwischen Herrn Mortier und der Ich-Erzählerin sowie deren Faszination für *The Junglebook*, ihr Alter Ego, den jungen M., und dessen Erlebnisse neben ihrer Charakterisierung als Wechselbalg. Nachdem sie ihre Arbeit bei Frau Vrouwenvelder beendet hat, reist die Ich-Erzählerin nach Venedig, wo einer ihrer Brüder wohnt, was im letzten Kapitel mit acht Zäsuren und sechs Einschüben dargestellt wird. Dort trifft sie unerwartet ihre Mutter. Die Erzählerin konfrontiert ihre Mutter mit ihrem schwierigen Verhältnis zueinander.

Ausgangspunkt für die These einer unnatürlichen Erzählung ist der intertextuelle Bezug zu Shakespeares Theaterstück *As you like it* im Roman.⁴⁹ Rosalind, die weibliche Hauptfigur aus *As you like it*, hält am Ende des Stücks einen Monolog, der dieselben rhetorischen Stilmittel aufweist wie das Nachwort der Professorin.⁵⁰ Zum einen durchbricht Rosalind mit ihrem Epilog die vierte Wand, indem sie das Publikum direkt anspricht. Damit untergräbt sie Genrekonventionen des Dramas

49 Vgl. Hoekendijk, Karin. »Doeschka Meysing's [sic!] spiegelingen in »Tijger, tijger!««. In: *Bzz/letin* 9, 1981, S. 27-30; Kruithof, Jacques. »Tijger, tijger«. In: *Vrij Nederland*, 22.11.1980.

50 Rosalinds Epilog: »It is not the fashion to see the lady the epilogue; but it is no more unhand-some than to see the lord the prologue. If it be true that good wine needs no bush, 'tis true that a good play needs no epilogue. Yet to good wine they do use good bushes; and good plays prove the better by the help of good epilogues. What a case am I in then, that am nei-ther a good epilogue, nor cannot insinuate with you in the behalf of a good play! I am not furnished like a beggar, therefore to beg will not become me. My way is to conjure you, and I'll begin with the women. I charge you, O women, for the love you bear to men, to like as much of this play as please you; and I charge you, O men, for the love you bear to women as I perceive by your simpering, none of you hates them, that between you and the women the play may please. If I were a woman I would kiss as many of you as had beards that pleased me, complexions that liked me, and breaths that I defied not; and I am sure, as many as have good beards, or good faces, or sweet breaths, will for my kind offer, when I make curtsy, bid me farewell.« Shakespeare, William. »As You Like It« [1599]. In: Shakespeare, William. *As You Like It*. Hg. J. Dusinberre. London: The Arden Shakespeare, 2006, S. 149-348, hier S. 346ff.

zu Shakespeares Zeiten. Zum anderen spielt Rosalinds Monolog inhaltlich mit gängigen Konventionen. In Shakespeares elisabethanischen Theaterstücken spielten Männer traditionell Frauenrollen. Doch sie betont, ein männlicher Schauspieler zu sein, der eine Frau mimt. Es war nicht üblich, diese Tradition des elisabethanischen Theaters zu thematisieren. Trotzdem betont Rosalind: »If I were a woman, I would kiss as many of you as had beards that pleased me«.⁵¹ Es gilt zu erarbeiten, wie sich die Bedeutung des Intertextes zu dem des Romans verhält. Durchbricht das Nachwort des Romans Konventionen ähnlich wie bei Shakespeare? Und wie könnte eine solche Durchbrechung auf das Verständnis des Romans einwirken? Das Nachwort lautet wie folgt:

Nawoord

Het is niet de gewoonte dat een figuur uit een roman een nawoord schrijft. Maar het is niet onbetamelijker dan wanneer een criticus het voorwoord schrijft. Als het waar is dat goede wijn geen krans behoeft, dan is het waar dat een goede roman zonder uitleg kan. Toch bekronen ze de wijn en goede romans winnen bij een goede uitleg. In wat voor situatie bevind ik me dan dat ik noch een interpretatie wil leveren, noch de fictie aan zijn lot wil overlaten? Ik ben niet uitgerust voor het professoraat, daarom bevalt het uitleggen me niet: mijn opdracht is het met de lezer samen te zweren en ik zal beginnen met de mannen. Ik draag jullie op mannen, ter wille van de liefde die jullie vrouwen toedragen, van deze roman zoveel te verdragen als jullie bevalt. En ik draag jullie vrouwen op, ter wille van de liefde die jullie mannen toedragen – en ik heb aan jullie meesmuilen gemerkt dat geen van jullie hen haat – dat tussen jullie en de mannen de fictie bevalt. Als ik een man was, ik zou er zoveel van jullie kussen als er wangen hadden die me bevielen, lippen die me plezierden en een stern die ik niet kon weerstaan. En ik ben er zeker van dat jullie allen die gladde wangen, lieve lippen en zachte stemmen hebben, mij in ruil voor dit vriendelijke aanbod zullen ontslaan van de taak om een nawoord te schrijven.

De professor⁵²

51 Ebd., S. 347.

52 TT, S. 294. »Nachwort. Es ist nicht üblich, daß eine Romanfigur ein Nachwort schreibt. Doch es ist nicht unziemlicher, als wenn ein Kritiker das Vorwort schreibt. Wenn es wahr ist, daß ein guter Wein sich selbst preist, so ist es auch wahr, daß ein guter Roman keine Erklärung nötig hat. Dennoch zeichnen die Leute den Wein aus, und gute Romane werden durch eine gute Erklärung nur besser. Wie trifft das nun auf mich zu, da ich weder eine Erklärung liefern möchte noch die Fiktion ihrem Schicksal überlassen möchte? Ich bin nicht ausgerüstet für das Professorendasein, darum sagt mir das Erklären nicht zu: Mein Auftrag ist es, mich mit den Lesern zu verschwören; mit den Männern will ich den Anfang machen. Ich gebiete euch, Männer, um der Liebe willen, die ihr den Frauen schenkt, laßt euch das aus diesem Roman gefallen, was euch liegt. Und euch, Frauen, gebiete ich, um der Liebe willen, die ihr den

Shakespeare führte in seinen Dramen immer wieder Rollenspiele auf, welche diese Konvention thematisierten. In *As you like it* bricht Rosalinds Epilog somit auf zwei Arten mit dieser Tradition und mit der vierten Wand: Nicht nur das Theaterpublikum wird angesprochen, ein männlicher Schauspieler macht deutlich, dass sich in der Figur Rosalind ein Mann verbirgt. In dem Epilog verdeutlicht somit ein Mann die Möglichkeit weiblichen Handelns.⁵³ Im Theaterstück ergeben sich durch das Rollenspiel immer wieder neue Handlungsmöglichkeiten für Rosalind. Als Mann verkleidet, kann sie nicht nur ihre Gedanken frei aussprechen, sondern auch ihr Geliebter wagt es, ihr seine Gefühle zu offenbaren, weil er sie erkennt.⁵⁴ Die Verkleidung Rosalinds gehört zu dem Spiel der Liebe, das in *As you like it* dargeboten wird und zu scheitern droht, da alle in anderen Rollen auftreten: »Just as an actor's role is a disguise, so also is gender a disguise, and all disguises must be removed for people to be themselves.«⁵⁵ In TT wird dieses Schauspiel wiederholt. Das Mädchen nimmt die Gestalt des *jungen M.* an, der jene Hürden überwinden kann, auf die sie im Alltag stößt. Somit wird der Intertext *The Junglebook* von Kipling als medialer Bezugsrahmen inszeniert, der die Identitätskonstruktion der Ich-Figur beeinflusst.

Zur Analyse des medialen Bezugsrahmens ist die Funktion des Rollenspiels in Shakespeares Theaterstück richtungsweisend. Rosalind und Orlando sind in *you like it* zwar ineinander verliebt, kommen sich aber schwer nahe. In einem für Shakespeare üblichen Spiel von Verwechslungen und Täuschungen verkleiden sich beide immer wieder als das jeweils andere Geschlecht, bis sie schließlich heiraten. Während Rosalind rational handelt, gilt Orlando als emotional. Somit verbindet ihre Heirat Charaktere, die nicht den Rollenbildern von ›Weiblichkeit‹ und ›Männlichkeit‹ entsprechen.⁵⁶

Männern schenkt – an eurem Schmunzeln merke ich wohl, daß keine von euch sie haßt –, daß ihr miteinander Gefallen an der Fiktion finden mögt. Wäre ich ein Mann, so würde ich jede von euch küssen, deren Wangen mir gefielen, deren Lippen mir Vergnügen bereiteten und deren Stimme ich nicht widerstehen könnte. Und sicher werdet ihr alle, die ihr glatte Wangen, liebe Lippen und sanfte Stimmen habt, mich im Tausch für dieses freundliche Angebot von der Aufgabe befreien, ein Nachwort zu schreiben. Der Professor.« T, S. 127. In der deutschen Übersetzung wird maskulin an »den Professor« referiert, allerdings werden für die literarische Figur feminine Pronomina verwendet, was das Spiel mit Geschlechtern im Roman verstärkt.

53 Vgl. Kimbrough, Robert. »Androgyny Seen Through Shakespeare's Disguise«. In: *Shakespeare Quarterly* 33.1, 1982, S. 17-33, hier S. 27; Kinney, Clare R. »Feigning Female Faining: Spenser, Lodge, Shakespeare, and Rosalind«. In: *Modern Philology* 95.3, 1998, S. 291-315, hier S. 315.

54 Vgl. R. Kimbrough. »Androgyny«, S. 24.

55 Ebd., S. 27.

56 Vgl. Boerner Beckmann, Margaret. »The Figure of Rosalind in ›As You Like It‹«. In: *Shakespeare Quarterly* 29.1, 1978, S. 44-51, hier S. 47.

Das Wechselspiel ›femininer‹ und ›maskuliner‹ Eigenschaften wird in TT auf verschiedene Arten aufgenommen. Ein Beispiel ist das zuvor erwähnte Rollenspiel der Erzählerin, die die Identität des *jongen M.* annimmt, um sich mit ihren Brüdern messen zu können. Im Roman werden Tiger als eine essentielle, immer drohende Gefahr angeführt: Sie symbolisieren alltägliche Probleme der Erzählinstanz und sind ein wiederkehrendes Motiv in Schlüsselsituationen. In ihrer Kindheit wird die Reinszenierung von Kiplings *Junglebook* zur Bewältigungsstrategie der jüngsten Tochter, die es nicht mit ihren älteren Brüdern aufnehmen kann. Fasziniert von Mowgli, spielt sie Szenen aus dem Roman nach. Inspiriert durch seinen Kampf gegen den Tiger Shere Khan entwirft sie für sich das Alter Ego des *jongen M.* Dieses Alter Ego ist für sie eine Möglichkeit, sich Gefahren zu stellen und zu lernen, den Tiger zu töten, der ihrer Meinung nach überall lauert. Sie meint, den Tiger hinter Tapeten, an Häuserecken oder in Treppenportalen gesehen zu haben. Allerdings glaubt sie nicht, dass sie im Stande ist, den Tiger zu töten. Später wird er: sie wie erwähnt aus dem Klub der Brüder und deren Freunde ausgeschlossen und isst einen kleinen Zettel, auf dem »Tijger, tijger!« steht. Danach ist sie genauso mutig wie ihr Alter Ego – sie hat sich dessen Eigenschaften über den Zettel einverleibt: »De volgende morgen at hij de havermout die zijn moeder hem aanreikte in een ruk op.«⁵⁷

Tiger bleiben dennoch Leitmotiv im Leben der Protagonistin. Die Professorin und die Ich-Erzählerin treffen sich zum ersten Mal im Tigersaal: »Ik zag de professor voor het eerst tijdens een lunch voor de deelnemers aan een symposium over het begrip ›generatie‹ in de geschiedschrijving, in de Tijgerzaal van Artis.«⁵⁸ In der Beziehung zwischen der Erzählerin und der Professorin wird die Gegenüberstellung zwischen rational und emotional thematisiert. Vor der Folie des Stücks von Shakespeare ist hier von einem Tausch stereotyper Zuschreibungen zu sprechen. Nicht die Professorin ist als Wissenschaftlerin ein analytischer Charakter, sondern sie zeichnet sich durch ihre Emotionalität aus: »De professor was ongesteld geworden en haar treurigheid en Bratwursthonger waren er het getuigenis van.«⁵⁹

Die Charakterisierung der Professorin ist widersprüchlich. Im Nachwort wird behauptet, sie sei nicht für die Professur geschaffen. Dies entspricht nicht der Darstellung der Professorin durch die Ich-Erzählerin. Diese zeichnet sie als geschätzte Wissenschaftlerin, was sich durch ihre Gastdozentur in Berlin zeigt. erinnert man sich jedoch an die Kritik an Autorität, welche die Erzählerin formuliert, lässt

57 TT, S. 267. »Am nächsten Morgen aß er den Haferbrei, den seine Mutter ihm gab, in einem Zug auf.« T, S. 90.

58 TT, S. 216. »Zum ersten Mal sah ich den Professor im Tigersaal von Artis, während eines Mittagessens für die Teilnehmer eines Symposiums über den Begriff der ›Generation‹ in der Geschichtsschreibung.« T, S. 20.

59 TT, S. 233. »Der Professor hatte ihre Tage bekommen; ihre Traurigkeit und ihr Bratwursthunger waren die Beweise dafür.« T, S. 44.

dieser Satz zwei andere Interpretationen zu. Als rhetorisches Mittel mag die Bescheidenheit dazu dienen, sich den Lesenden anzunähern, wie Rosalind sich den Zuschauenden annähern wollte. Dabei ist auch zu analysieren, wie Shakespeares Theaterstück als medialer Bezugsrahmen für die Erzählerin zum Tragen kommt.

Die ersten Erinnerungsfragmente des zweiten Teils des Romans erklären die Faszination der Erzählerin für das Theater und die Figur Rosalind. Die Mutter der Erzählerin, die regelmäßig Vorstellungen besucht, spielt bei dieser Faszination eine Schlüsselrolle. Als Theaterbesucherin weckt sie ein inzestuöses Begehren ihrer Jüngsten, die sich in ihrem Verlangen zurückgewiesen fühlt. Das Begehren ist eng mit *As you like it* von Shakespeare verknüpft, der ersten Vorstellung, die das Mädchen mit ihrer Mutter sehen darf:

Het was de eerste keer dat mijn moeder mij meenam naar haar wekelijkse gang naar de schouwburg. Ik had al jaren ondergaan hoe zij zich bij het uitgaan's avonds over mij heen boog om me goedenacht te kussen. Ze had een zwart-fluwelen jurk, een zilveren kruisje met diamantjes dat tegen mijn neus zwaaide, een geur van Chanel 4 die tussen haar borsten opsteeg. Verboden terrein. Alleen haar handen waren voor mij. En haar chique ongeduld dat me zonder woorden vroeg of ik haar niet op wilde houden, niet verliefd op haar wilde zijn, want zij had, nou ja, een andere wereld. Ik deed alsof ik niet verliefd was. Toen ik elf jaar was nam ze me voor het eerst mee. De wereld: de schouwburg, dovend licht waar wij zaten, doek op, de kou die van het lege toneel de zaal in sloeg en licht dáár. Alles werd verplaatst. *As you like it*. Rosalind, wat tover je me daar voor? Je bent niet wie je zegt die je bent. Je liegt. Je bent licht, lichtvoetig, vrolijk. Meisjesjongen in het groene woud. Ik in het donker, zij in het licht. Maar ik met genoeg ogen in mijn hoofd om te zien wat van belang is.

»Vind je het mooi?« vroeg mijn moeder in de pauze. Ik keek naar het kruisje tussen haar borsten. »Jawel,« zei ik vlak. Bij dezen kon ze me dus niet meer schelen. Ze kon honderd kruisjes tussen haar borsten dragen, ik zou er niet meer naar talen. Er was iets anders voor in de plaats gekomen. Het besef dat je nooit moest verraden wie je was.⁶⁰

60 TT, S. 236f. »Es war das erste Mal, daß meine Mutter mich mitnahm auf ihren wöchentlichen Gang ins Theater. Jahrelang hatte ich schon erduldet, wie sie sich beim Ausgehen abends über mich beugte, um mir einen Gutenachtkuß zu geben. Sie trug einen schwarzen Samtrock, ein silbernes, diamantenbesetztes Kreuz, einen Hauch von Chanel N° 4, der zwischen ihren Brüsten hochstieg. Verbotenes Terrain. Nur ihre Hände waren für mich bestimmt. Und ihre elegante Ungeduld, die mich ohne Worte bat, sie nicht aufhalten zu wollen, nicht in sie verliebt sein zu wollen, denn sie lebe, na ja, in einer anderen Welt. Ich tat, als ob ich nicht verliebt wäre. Als ich elf Jahre alt war, nahm sie mich zum ersten Mal mit. Die Welt: das Theater, gedämpftes Licht dort, wo wir saßen, Vorhang auf, die Kälte, die von der leeren Bühne in den Saal hineinschlug, und das Licht dort. Alles verkehrte sich. *As you like it*. Rosalinde,

»Meisjesjongen in het groene woud« (»Mädchenjunge im grünen Wald«), bezieht sich hier in erster Linie auf Rosalind und kann als Referenz auf *de jongen M.* gelesen werden.⁶¹ Gleichzeitig wirft die Beschreibung der Theatererfahrung der Erzählinstanz Fragen auf. Der Satz: »Het besef dat je nooit moest verraden wie je was« (»Das Bewußtsein, daß man niemals verraten darf, wer man ist«), läßt daran zweifeln, wer die zentrale Erzählinstanz ist. Durch diese metanarrativen Explikationen erweist sich die Erzählinstanz zum wiederholten Male als eine Figur hinter Glas, der man sich nicht nähern kann. Andererseits stellt sich hinsichtlich des Nachwortes ferner die Frage, wer spricht, wer hier welche Rolle einnimmt. Richtungsweisend dafür ist ein Gespräch der Ich-Figur mit ihrer Mutter in Venedig. Dort, Frau Vrouwenvelder ist zu diesem Zeitpunkt verstorben, muss die Erzählerin sich der schwierigen Beziehung zu ihrer Mutter stellen, die sie seit drei Jahren nicht gesehen hat. Ein langwieriger Konflikt zwischen Mutter und Tochter spitzt sich zu. Neben Ereignissen aus ihrer Kindheit ist ein Streitpunkt die Beziehung zur Professorin, die von der Mutter nicht gebilligt wird. Auf diese Art verstößt die Mutter ihre Tochter indirekt, findet die Erzählerin: »[I]k neem het je kwalijk dat je me uit de geschiedenis hebt laten vallen op deze manier.« »Welke geschiedenis?« vraagt zij. »Die van jou,« antwoord ik, »die waarin jij mijn moeder bent en ik je dochter.«⁶² In diesem Gespräch zeigt sich weiter, dass sie für ihre Mutter Geschichten immer arrangierte – auf diese Weise präsentiert sie sich als unzuverlässige Erzählerin: »Misschien ook vertel ik het allemaal niet goed. Zitten er te veel leugens in? Of juist te weinig? Ik verander van stijl en haar ogen vestigen zich weer op mij.«⁶³

was zauberst du mir da vor? Du bist nicht die, die du zu sein vorgibst. Du lügst. Du bist leicht, leichtfüßig, vergnügt. Mädchenjunge im grünen Wald. Ich im Dunkel, sie im Licht. Aber ich mit genügend Augen im Kopf, um das, was wichtig war, zu sehen. »Gefällt es dir?« fragte meine Mutter mich in der Pause. Ich sah auf das Kreuz zwischen ihren Brüsten. »Ja«, sagte ich ohne Zögern. Damit konnte sie mich also nicht mehr kriegen. Sie konnte hundert Kreuze zwischen ihren Brüsten tragen, ich würde keinen einzigen Gedanken mehr daran verschwenden. Etwas anderes war an diese Stelle getreten. Das Bewußtsein, daß man niemals verraten darf, wer man ist.« T, S. 48.

61 M. De Vos und Sander Bax sehen in Shakespeare einen zentralen Intertext zu *Tijger, tijger!*. M. De Vos und S. Bax. »Doeschka Meijsing«. Wie auch De Vos und Bax betonen, hat sich Meijsing intensiv mit *As you like it* auseinandergesetzt.

62 TT, S. 286. »Ich bittle nicht um deine Anerkennung, sage ich, »aber ich nehme es dir übel, daß du mich aus der Geschichte hast fallenlassen auf diese Art.« »Aus welcher Geschichte?« fragt sie. »Aus deiner,« antworte ich, »aus der, in der du meine Mutter bist und ich deine Tochter.« T, S. 116f.

63 TT, S. 276. »Vielleicht erzähle ich es auch nicht gut. Enthält es zu viele Lügen? Oder gar zu wenig? Ich rücke mich auf meinem Stuhl zurecht, und ihr Blick [Mutters Blick] heftet sich wieder auf mich.« T, S. 116f. »Ik verander van stijl« könnte auch wörtlicher übersetzt werden mit: »Ich verändere meinen Stil«, was sich auf das Erzählen des Ichs in diesem Moment beziehen würde.

Das Lügen der Erzählinstanz wird hinsichtlich der hier dargestellten Wertewelt entschuldigt und als Handlungsmöglichkeit eingeführt. In ihrer Kindheit scheint die Erzählerin zu lernen, dass man sein soll, was man nicht ist, wie sie zum Abschluss des Romans betont. Von dieser Haltung wendet sie sich ab, als sie sich zuletzt entschließt, frei über ihr Leben zu entscheiden, was eine Trennung von der Professorin einschließt.

Für die Analyse der Romane DWC und VEZ wurde die These vertreten, dass die aus verschiedenen Perspektiven dargestellten Erinnerungen von *de schrijver* und Alain als sinnstiftende Konstruktionen inszeniert wurden. Folgt man dieser These für TT, hieße das, dass die Professorin eine Erinnerung konstruiert, welche die Trennung zwischen ihr und der vermeintlichen Ich-Erzählerin erklärt. Das Nachwort spielt dabei eine zentrale Rolle: Die Professorin scheint Abstand zu generieren; sie will die fiktiven Lesenden noch einmal auf den transgressiven Charakter des Romans hinweisen. Zur Diskussion stand daher, ob die Professorin gespielt wird und, falls ja, wer ihre Identität angenommen hat. Ich habe die erste These verfolgt, dass die Professorin wie in den anderen Romanen eine Erinnerung konstruiert, die sinnstiftend wirken soll. Dieser These kann entgegengestellt werden, dass die autodiegetische Erzählerin sich im Nachwort als Professorin inszeniert, um dem seit ihrer Kindheit gewachsenen Zweifel und dem von ihr entwickelten Rollenspiel einmal Nachdruck zu verleihen.

6.3 Unzuverlässiges Erzählen

Einleitend habe ich erläutert, dass unzuverlässiges Erzählen in Narrativen, die die Erinnerung zum Thema haben, nach Basseler und Birke als Beispiel hochgradiger Erinnerungshaftigkeit zu analysieren ist. Im Textkorpus gibt es verschiedene Erzählungen, die eine hochgradige Erinnerungshaftigkeit aufweisen. Textuelle Signale weisen im Textkorpus auf unzuverlässiges Erzählen.

6.3.1 Lücken

Als unzuverlässige Erzählinstanz gilt die Ich-Erzählerin in HCH, die Erinnerungen aus ihrer Kindheit als Familienerinnerung zusammenfassen will.⁶⁴ Obwohl sie davon überzeugt ist, eine wahre Familiengeschichte zu erzählen, wird die Darstellung von ihrer Mutter in Zweifel gezogen: auf der ersten Ebene hinsichtlich der Darstellung konkreter Ereignisse, welche sich der Mutter zufolge anders zugetragen haben, und auf der zweiten Ebene hinsichtlich der Behauptung der Mutter,

64 Vgl. K. R. De Coninck. »Een labyrint«, S. 45.

dass die Erzählinstanz als Schriftstellerin immer Ereignisse nicht realistisch darstellt, was die Erzählerin jedoch verwirft:

»Je moet altijd oppassen als je kinderen allemaal schrijver zijn,« zei mijn moeder [...], »ze verdraaien de waarheid, ze verzinnen van alles.«

Ik liet de opmerking passeren, ik kende het liedje van mijn moeder, die achter alles wat ik schreef de waarheid vermoedde die zij nooit te pakken zou krijgen, zoveel raadselachtige liedjes had ze al haar hele leven voor mij gezongen zonder ook maar te vermoeden dat haar zingen de grondtoon was voor alles wat ik zou schrijven.⁶⁵

Die Replik der Erzählerin deutet auf die im Roman inszenierte Erinnerungshaf-tigkeit. Ziel ist es nicht, eine wahre Familiengeschichte zu suchen, sondern eine sinnstiftende Familienerinnerung zu konstruieren. Das Projekt der Erzählinstanz scheitert jedoch. Das zeigt sich in HCH in einem fragmentarischen Text, in dem immer neue Leerstellen eingeführt werden, die manchmal offenbleiben. An-hand dieser Leerstellen wird in HCH thematisch und formal Erinnerungshaf-tigkeit durch Kontradiktionen des verhandelten Familiengedächtnisses begünstigt.⁶⁶ Zu den thematischen Schwerpunkten zählen die schwierige Beziehung zur Mutter und ein abwesender Vater. Dem müssen eine durch Migration geprägte Familien-geschichte, hier insbesondere aus Deutschland in die Niederlande, und Italien als Fluchtpunkt hinzugefügt werden. Das Erinnern im Textkorpus ist eine Nabelschau: Die Erzählinstanzen entdecken oder klären ihre Vergangenheit. Manchmal spielt beides gleichzeitig eine Rolle, wie in ODL. In anderen Prosatexten wenden sich lite-rarische Figuren von der Gegenwart ab und Vergangenheitsversionen zu. In DTM wird die Forschung zu der historischen Figur Alexander in den Mittelpunkt ge-stellt. In *Königshof* (KGH, 1974)⁶⁷ handelt es sich um eine analytische Betrachtung des eigenen Lebens, das sich aufgrund fortschreitenden Alters auf einen kleiner werdenden Raum beschränkt. Denn hier geht das fortschreitende Alter der Erzäh-lerin mit dem fortschreitenden Verfall des eigenen Lebens einher. Dabei kommt in der Kurzgeschichte der Raumbindung der Erzählerin eine zentrale Funktion zu. Sie erblindet und zieht sich in die Hotelküche zurück, die ihr Lebensraum wird.

65 HCH, S. 148f. »Man muss immer aufpassen, wenn deine Kinder alle Schriftsteller sind«, sagte meine Mutter [...], »sie verdrehen die Wahrheit, sie erfinden alles Mögliche.« Ich ließ die Be-merkung an mir vorüberziehen, ich kannte diese Leier meiner Mutter, die hinter allem, was ich schreibe, die Wahrheit vermutete, die sie nie zu fassen kriegen würde, so viel Rätselhaftes hatte sie ihr Leben lang für mich gesungen, ohne auch nur zu vermuten, dass ihr Singen der Grundton sein würde für alles, was ich schreiben würde.«

66 Vgl. S. Bax. »Op deze«, S. 84.

67 Vgl. Meijssing, Doeschka. »Königshof« [1974] (KGH). In: D. Meijssing. *Het kauwgomkind*, S. 37-46.

Im Folgenden werden die textuellen Signale für derartige Erinnerungskonstruktionen zunächst in zwei Texten analysiert, die Parallelen aufweisen: HCH und TT. In beiden Werken äußern sich Erzählinstanzen widersprüchlich zu Normen und Werten der dargestellten Welt⁶⁸ oder sind in ihren eigenen Darstellungen widersprüchlich. Beide Aspekte führen zu einer Auseinandersetzung mit ihren Erinnerungskonstruktionen.

In HCH und TT spielt jeweils eine deutsch-niederländische Familiengeschichte eine Rolle. Während in HCH das Erzählen dieser Geschichte das Ziel ist, wird in TT die Auseinandersetzung in Gang gesetzt, da die Ich-Figur die Geschichte von Frau Vrouwenvelde verfassen sollte. Die fragmentarische Erzählung in HCH erscheint auf den ersten Blick durch Kapitel und Zäsuren strukturiert. In TT finden sich Zäsuren, die Sprünge im Erzählten andeuten, und zwar jeweils zwischen Retrospektiven der eigenen Familienhistorie und der Entwicklung der zu verfassenden Geschichte; dabei wird die Geschichtsschreibung als mythischer Prozess angezweifelt.⁶⁹ Die Zäsuren treten im dritten Kapitel von TT auf, obwohl darin die zuvor klare Trennung dieser Geschichten verwischt wird. Wie in der Analyse des Romans als unnatürliche Erzählung angeführt, finden sich Einschübe. Diese kommentieren die Erzählung oder hinterfragen die Entwicklung der Erzählinstanz. Der erste Einschub thematisiert eine mögliche Leerstelle; die Erzählinstanz kann sich nicht daran erinnern, was sie erzählt hat: »(Heb ik ooit verteld hoe de professor rondwervelde met een dansleraar uit Soest? [...])«⁷⁰ Der zweite Einschub thematisiert eine Grundhaltung zu Religion, die sich auf die Autorität der Erzählinstanz übertragen lässt: »(Waarom heb je toch ooit vroeger je best gedaan om te geloven wat ze zeiden? [...])«⁷¹

Die nächste Einfügung thematisiert konkret die Fähigkeit, zu erinnern, womit vorgehende Erinnerungen in Zweifel gezogen werden:

(Als de dingen maar goed waren. Als ik nog maar een keer de voordeur kon opendoen en de straat in kijken. Langs welke wegen schuift het geheugen dat het me aan een zinnetje herinnert? Waar moet ik kijken om dat geheugen te activeren. Naar het water? Naar de lucht, naar de stad? Will ik de voordeur opendoen of wil ik me herinneren dat ik hem opendoe? Biedt het feit dat ik het me herinner meer kans dat het aanwezig is en bewaard blijft of juist minder? Worden ons van alle dingen maar twee kansen geboden, een keer om ze te ervaren, een keer om ze

68 Vgl. Rimmon-Kenan [1983] 2002, S. 7f.; siehe dazu auch Booth, Wayne C. *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism*. Chicago: University of Chicago Press, 1979, S. 158f.

69 Vgl. K. R. De Coninck. »Een labyrint«, S. 36.

70 TT, S. 268. »(Habe ich je erzählt, wie der Professor mit einem Tanzlehrer aus Soest herumwirbelte? [...])« T, S. 93.

71 TT, S. 271. »(Warum hast du dich bloß angestrengt, das, was sie sagten, zu glauben? [...])« T, S. 97.

ons te herinneren, alle goede en alle slechte dingen? Is het zo dat de herinnering na die tweede keer alle glans verliest en alleen nog maar als meubelstuk dient in het stampvolle huis? Is de poging om zich te herinneren niet de oorlog met het verleden, zodat onschadelijk gemaakt wordt wat zich probeert te verbergen en verborgen blijft wat wil blijven leven?»⁷²

Die nächsten zwei Einschübe haben Erinnerungen der Erzählinstanz und der Mutter zum Gegenstand. Die Glaubwürdigkeit dieser Erinnerungen hat die Erzählinstanz abgeschwächt, indem sie zur Sprache bringt, dass es wichtige und unwichtige Erinnerungen gebe. Vor diesem Hintergrund scheint der letzte zitierte Einschub darauf abzielen, nicht die Erinnerungen an die eigene Familiengeschichte als zweifelhaft darzustellen, sondern ihrer Archivierungsarbeit in TT mit einer neuen Lesehaltung zu begegnen. Erstens betrifft es die Erinnerungen, die Frau Vrouwenvelder erzählt, zweitens die Inszenierung dieser Erinnerungen der Erzählinstanz. Verstärkt wirkt dieser Einschub hinsichtlich der Tatsache, dass die Erzählinstanz das Projekt nicht zu Ende bringt: »Ik heb ervoor gewerkt ook al stelt het niets meer voor wat ik gemaakt heb. Ik heb tenslotte aantekeningen gemaakt, die ik nog hier bij me heb. Aan wie wil kan ik het bewijs leveren. Dood heb ik gemeld, verval opgetekend. Alles op de meest objectieve manier, waarvoor ik was aangesteld.«⁷³

Es ist der Erzählinstanz also nicht gelungen, die Erinnerungen an den Krieg zu aktualisieren und ein neues sinnstiftendes Narrativ zu kreieren, wie es bei HCH der Fall ist. In UGT, das auf verschiedene Arten die Funktion des Gedächtnisses zum Thema hat, zeigt sich dies zum Beispiel, als die Erzählerin beim Eislaufen einen Unbekannten mit ihrem Freund Thomas verwechselt:

»Maar dat is Thomas,« riep ik in verbazing en begon te lachen. »Dat daar, die zwarte met dat blonde haar, dat is Thomas!« riep ik verrukt. Mijn vrienden draai-

72 TT, S. 273. »(Wenn die Dinge doch gut wären. Wenn ich doch noch einmal die Haustür öffnen und auf die Straße sehen könnte. Welche Wege schlängeln sich die Gedanken entlang, die mich an einen Satz erinnern? Wo muß ich hinschauen, um diese Erinnerung wachzurufen? Auf das Wasser? In den Himmel, auf die Stadt? Will ich die Haustür öffnen, oder will ich mich erinnern, daß ich sie öffne? Bietet die Tatsache, daß ich mich daran erinnere, eher die Chance, daß es da ist und bewahrt bleibt oder vielleicht gerade weniger? Bekommen wir bei allen Dingen, allen guten und schlechten, nur zwei Chancen, einmal die, sie zu erleben, einmal die, uns an sie zu erinnern? Ist es so, daß die Erinnerung nach dem zweiten Mal jeden Glanz verliert und uns nur noch als Möbelstück dient in dem vollgestopften Haus? Ist der Versuch, sich zu erinnern, nicht der Krieg mit der Vergangenheit, damit unschädlich gemacht wird, was sich zu verbergen versucht, und verborgen bleibt, was weiterleben möchte?)« T, S. 99f.

73 TT, S. 292. »Ich habe dafür gearbeitet, auch wenn das, was ich gemacht habe, jetzt nichts mehr wert ist. Ich habe schließlich Aufzeichnungen gemacht, die ich hier noch bei mir habe. Wer will, dem kann ich den Beweis liefern. Tod habe ich vermeldet, Verfall aufgezeichnet. Alles auf die objektivste Weise, für die ich angestellt war.« T, S. 125.

den zich naar me om. »En wie is Thomas?« vroegen ze, »dat je daar zo enthousiast over bent?« [...]]

Maar nu blijkt alles onwaar. Thomas heeft [...] nooit op de Amerongse uiterwaarden gereden. Mijn verhalen in de auto hebben niet Thomas gegolden en mijn geluk van dat moment was gebaseerd op een hersenschim. [...] Is dan godverdomme altijd alles verzonnen en onwaar?⁷⁴

Die Erzählerin lernt durch diese Verwechslung, dass das Gedächtnis nicht zuverlässig ist.⁷⁵ Sie hat Schwierigkeiten zu akzeptieren, dass sie Thomas nicht gesehen hat, sondern jemanden für Thomas gehalten hat. Sie hat eine sinnstiftende Erinnerung konstruiert, die sie aktualisieren muss. Dieser Prozess trägt, neben der wiederholten Auseinandersetzung mit *mémoire volontaire* und *mémoire involontaire*, zu der Erinnerungshaftigkeit in diesem Roman bei.

In zwei anderen Romanen Meijsings ist (fehlende) Erinnerung ein Hinweis darauf, dass die literarischen Figuren sinnstiftende Erinnerung konstruieren wollen: in DKA und ODL, in denen es inhaltliche und strukturelle Parallelen gibt. Der zweite von drei Teilen in DKA mit dem Titel »Wit« (»Weiß«) erzählt in drei Kapiteln den Krankenhausaufenthalt der Ich-Figur nach einem Unfall, der eine Schädelbasisfraktur, eine Amnesie und den Verlust des Geruchssinns zur Folge hatte. Die Amnesie verstärkt den Eindruck einer unzuverlässigen Erzählinstanz, fordert jedoch eine Auseinandersetzung mit den eigenen Erinnerungen ein. In beiden Romanen verlieren die Protagonistinnen das Geruchsvermögen. In DKA wird der Geruchssinn mit der Möglichkeit zu *mémoire involontaire* in Bezug gesetzt; dies wirkt als Kontrast zur Bibliotheksarbeit der Erzählerin.⁷⁶ »Juist de geur die de initiatiefnemer tot de herinnering is, kan zelf niet herinnerd worden.«⁷⁷ In ODL geht mit der Amnesie und dem Verlust des Geruchssinns ein Identitätsverlust einher, der mit dem Ende von Pips Beziehungen verknüpft wird:

En wat had het te betekenen dat ik niet meer zou kunnen ruiken, lieve god sta me bij, mijn geheugen en mijn reuk waren bij wijze van spreken legendarisch en nu lieten die twee me fataal in de steek, zoals Maret en Julia me fataal in de steek

74 UGT, S. 351f. »Aber das ist ja Thomas«, rief ich erstaunt und fing an zu lachen. »Das da, der Schwarze mit dem blonden Haar, das ist Thomas!« rief ich begeistert. Meine Freunde drehten sich zu mir um. »Und wer ist Thomas«, fragten sie, »daß du darüber so begeistert bist?« [...] Aber jetzt stellt sich heraus, dass alles nicht stimmte. Thomas hat die Tür zugeworfen und ist nie auf dem Vorland von Amerongen Schlittschuh gelaufen. Meine Erzählungen im Auto haben nicht Thomas gegolten, und mein Glück in diesem Augenblick hatte auf einer Täuschung beruht. [...] Ist denn, verdammt nochmal, immer alles erdacht und unwahr?« U, S. 97f.

75 Vgl. J. v. Luxemburg. »Doeschka Meijsing. Utopia«.

76 Vgl. K. R. De Coninck. »Een labyrint«, S. 37.

77 DKA, S. 139. »Und an Gerüche, die ja die Erinnerung auslösen, kann man sich nicht erinnern.« K, S. 119.

hadden gelaten, uit mijn eerste relatie van zeven jaar ben ik zelf weggelopen, want dat had niet gekker mogen worden.⁷⁸

6.3.2 Rausch

Das Kapitel abschließend untersuche ich die Funktion eines wiederkehrenden Themas in Meijsings Prosa: In verschiedenen Texten spielt übermäßiger Alkoholkonsum bis hin zum Alkoholismus eine große Rolle. Dadurch entstehen Leerstellen, die zum Teil in den Erzähltexten wieder geschlossen werden sollen. Die Erinnerungshaftigkeit wird begünstigt, da Alkohol zu Gedächtnisverlust führt. Einzelne Erinnerungen lassen sich nicht ordnen.

In den Romanen DEB und DTM wird das Alkoholthema mit dem Inselthema verknüpft. In DEB kehrt Jona auf die spanische Insel zurück, auf der er seine Ex-Freundin Julie zu finden hofft. Aus Liebeskummer trinkt er immer mehr. Eines Tages wacht er verletzt irgendwo auf der Insel auf:

Hij [Jona] pakte de fles en dronk. De alcohol kalmeerde hem iets, voor het moment. Systematisch moest hij zijn, nu hij eenmaal zo ver gegaan was. Er moest orde in zijn waanzin zitten. [...]

Wat is dit voor een verhaal? Welke regels beheersen jouw vertelkunst eigenlijk? Ben je niet meer in staat om iets over jezelf te zeggen, om de dingen te noemen zoals je ze onderging? Je had je enkel gebroken en je wist het. Niemand klimt straffeloos met een gebroken enkel uit een ravijn. Je val was niet diep maar wel gevaarlijk. Je zou niet gauw gevonden zijn. Er zou daar weinig schaduw geweest zijn in de opkomende dag. Je raakte in paniek en deed verkeerde dingen. Het was nog een geluk dat je armen zo sterk waren.⁷⁹

78 ODL, S. 84. »Und was hatte es zu bedeuten, dass ich nicht mehr riechen können würde, lieber Gott, hilf mir, mein Gedächtnis und mein Geruchssinn waren sozusagen legendär und jetzt ließen die beiden mich fatal im Stich, so wie Maret und Julia mich fatal im Stich gelassen hatten, aus meiner ersten siebenjährigen Beziehung lief ich selbst weg, denn das hätte nicht verrückter werden dürfen.«

79 DEB, S. 180. »Er [Jona] nahm die Flasche und trank. Der Alkohol beruhigte ihn etwas, für den Moment. Systematisch musste er sein, nun, da er erstmal so weit gegangen war. Es musste Ordnung in seinem Wahnsinn geben. [...] Was ist das für eine Geschichte? Welche Regeln beherrschen deine Erzählkunst eigentlich? Bist du nicht mehr im Stande, etwas über dich selbst zu sagen, um die Dinge so zu beschreiben, wie du sie erfahren hast? Du hattest dir deinen Knöchel gebrochen und du weißt es. Niemand klettert ungestraft mit einem gebrochenen Knöchel aus einer Schlucht. Dein Fall war nicht tief, aber gefährlich. Du würdest nicht schnell gefunden werden. Es würde da wenig Schatten gewesen sein am aufkommenden Tage. Du bist in Panik verfallen und hast die falschen Dinge getan. Es war noch ein Glück, dass deine Arme so stark waren.«

In DTM findet sich das Inselthema durch Alexanders Zufluchtsort, der schließlich Roberts Zuhause wird. Doch Roberts Alkoholkonsum steigert sich, er wird wie sein Bruder zum Alkoholiker.⁸⁰ Die Funktion von Roberts Alkoholkonsum wird zunächst in der Stadt Dakar erklärt. Dort lernt er Alexanders Freund Sam Smart kennen, der ihm dabei helfen soll, seinen Bruder besser zu verstehen, der Alkoholiker war. Sam Smart findet Roberts Verhalten lächerlich und wirft ihm vor, nicht wirklich ein Trinker zu sein, sondern nur vor dem Leben flüchten zu wollen:

Die komt hier aanzetten en is van plan samen met mij zijn leven te verdrinken. Maar dat gaat niet door, daar steekt Sam een stokje voor.

En hoe? Dat zal ik je zeggen: door te beweren dat die hele broer van je fake is, begrijp je. Die heeft zijn leven lang niet naar je omgekeken, begrijp je. En wil je weten wie een nog grotere fake is? Juist, dat ben jij! Jij hebt als kleine jongen je broer verheerlijkt, hem op handen gedragen, hem tot held gebombardeerd. Dat is fake, man, dat is fake. Word nu toch eens volwassen. [...] [J]e praat met een drinker, begrijp je? Een drinker, geen fake!⁸¹

Sam spricht an, was Robert nicht akzeptieren will: Robert war nicht wie gedacht Alexanders wichtigster Mann im Leben, sondern dessen Geliebter Chaïm. Um dies zu verstehen und zu verarbeiten, trinkt Robert in zunehmenden Maße Alkohol. Wie bei Jona verschwimmen Roberts Erinnerungen, je mehr er trinkt:

Langzaam drong het tot me door dat ik in Tanger was geweest, dat ik achter een zwijgende gids die zijn mond niet kon houden aan was gelopen. Ik had gegeten in een Moors spiegelpaleis en Anna was er niet geweest, of juist wel geweest, ik had Anna gezien in de slanke kracht van haar schouders en haar rug, met haar nek met het diepe gleufje. Ik streek door mijn haar en bedacht dat het onmogelijk was. Dat ik had gedroomd. Maar kon je zo dromen? Zo dichtbij de werkelijkheid?⁸²

80 Vgl. R. v. d. Paardt. »Doeschka«.

81 DTM, S. 268. »Der [Robert; CL] kommt hierher und plant mit mir sein Leben zu vertrinken. Aber das wird nicht passieren, den Plan verhindert Sam. Und wie? Das werde ich dir sagen: Indem ich behaupte, dass dieser Bruder von dir insgesamt fake ist, verstehst du? Der hat sich sein Leben lang nicht um dich gekümmert, verstehst du? Und willst du wissen, wer noch mehr fake ist? Genau, das bist du! Du hast als kleiner Bursche deinen Bruder verherrlicht, ihn auf Händen getragen, ihn zum Helden gemacht. Das ist fake, Mann, das ist fake. Werd doch mal erwachsen. [...] [D]u sprichst mit einem Trinker, verstehst du? Einem Trinker, kein fake!«

82 Ebd., S. 225. »Langsam wurde mir klar, dass ich in Tanger gewesen war, dass ich auf einen schweigenden Reiseführer gestoßen war, der seinen Mund nicht halten konnte. Ich hatte in einem maurischen Spiegelpalast gegessen und Anna war nicht da gewesen, oder gerade schon da gewesen, ich hatte Anna gesehen in der schlanken Kraft ihrer Schultern und ihres Rückens, mit ihrem Hals mit dem tiefen Grübchen. Ich strich mir durchs Haar und bedenke,

Während bei Robert an dieser Stelle konkret Traum und Wirklichkeit als zwei voneinander getrennte Erlebnisse fungieren, sind für ihn sonst, wie für die literarischen Figuren der anderen Romane, die in diesem Abschnitt behandelt werden, Traum und Wirklichkeit zwei ineinander übergreifende Bewusstseinskategorien, die einander manipulativ beeinflussen.⁸³ Bezeichnend ist dahingehend eine der letzten Szenen im Roman:

Ik probeerde na te denken over wat er was gebeurd. Ik was ziek geweest, herinnerde ik me nu, hondsberoerd zelfs, en ik had een bak schillen over me heen gekregen. Maar van hoe ik thuis was gekomen, wist ik alleen nog dat ik op de achterbank van een open auto had gelegen, onder een warme deken, en naar de sterren had gekeken die zichzelf gelijk bleven. Ik kon me niet meer voor de geest halen wie er nog meer in de auto hadden gezeten, wie er had gereden. Waarom lag ik hier weer thuis, in mijn eigen bed?

»Je hebt het beloofd,« zei Chaïm zachtjes vanuit het midden van de kamer.

Ik greep naar mijn hoofd. Wat had ik beloofd? [...]

»Wat heb ik beloofd, Chaïm?« vroeg ik terwijl ik de in de koeler gereedstaande fles champagne probeerde te ontkurken. Als mijn ergste dorst was gelest zou ik weer helder kunnen denken.⁸⁴

Diese Darstellung weist eine hochgradige Erinnerungshaftigkeit auf. Darin setzt Robert sich mit dem Vergessen und der Idee auseinander, dass Alkoholkonsum das Vergessene zurückbringt. Robert will Erinnerungen rekonstruieren.⁸⁵ Aus den ersten Sätzen wird deutlich, dass Trinken gleichermaßen zu einem unüblichen Verhalten führt. Dem folgend muss bezweifelt werden, ob das alkoholisierte Denken ungetrübt ist, wie es Robert hier präsentiert. Seine Wahrnehmung war vor seinem

dass es unmöglich war. Das hatte ich geträumt. Aber konnte man so träumen? So nah an der Wirklichkeit?»

83 Vgl. M. Halbwachs. *Das Gedächtnis*, S. 50f.

84 DTM, S. 386. »Ich versuchte darüber nachzudenken, was passiert war. Ich war krank gewesen, erinnerte ich mich jetzt, hundeelend selbst, und ich hatte einen Eimer Schalen über mich bekommen. Aber darüber, wie ich nach Hause gekommen war, wusste ich nur noch, dass ich auf der Rückbank von einem offenen Auto gelegen hatte, unter einer warmen Decke, und zu den Sternen gesehen hatte, die sich selbst gleich blieben. Ich konnte mir nicht mehr vergegenwärtigen, wer noch in dem Auto gesessen hatte, wer gefahren war. Warum lag ich wieder hier zu Hause, in meinem eigenen Bett? ›Du hast es versprochen, sagte Chaïm leise aus der Mitte des Zimmers. Ich griff mir an meinen Kopf. Was hatte ich versprochen? [...] ›Was habe ich versprochen, Chaïm?, fragte ich, während ich die in dem Kühler stehende Champagnerflasche zu entkorken versuchte. Sobald mein schlimmster Durst gelöscht sein sollte, sollte ich wieder klar denken können.«

85 Vgl. K. R. De Coninck. »Een labyrint«, S. 37.

Alkoholismus davon beeinträchtigt, eine wichtige Rolle in Alexanders Leben einzunehmen. Robert schiebt im Trinken gleichzeitig die Tatsache beiseite, dass er sein Verhältnis zu seinem Bruder falsch eingeschätzt hat. Diese Fehleinschätzung führt schließlich zu einer Spurensuche bezogen auf seinen Bruder, seine Erinnerungen an seine Familie und historische Parallelen zu seinem eigenen Leben. Wie im folgenden Abschnitt weiter dargelegt wird, muss Robert seine Erinnerungen an seinen Bruder aktualisieren.

Teil des Erbes von Alexander an Robert war nicht nur Reichtum, sondern auch der Auftrag, den Stein aus den Höhlen Qumrans archäologisch zu untersuchen. Robert beginnt diesen Auftrag und entschließt sich, ein Buch über die im Stein gefundene Notiz zu verfassen. Da sein Freund Isaak basierend auf dem archäologischen Fund vor Robert ein Buch publiziert, tritt Robert sein Erbe nur zum Teil an:

»Ik heb niet opgelet,« mompelde ik voor me uit, »ik heb een ander het boek laten schrijven dat ik zou schrijven. Mijn broer heeft me een erfenis gegeven om me te laten weten dat ik ben wat hij was, een ongebondene.« Ik nam plaats op het muurtje aan de rand van de campus, waar ik uitzicht had op de stad Jeruzalem. Uit mijn zakflacon dronk ik de meegenomen whisky.⁸⁶

Die Auseinandersetzung mit verschiedenen Vergangenheitsversionen überhöht in den analysierten literarischen Texten immer wieder das Leben als eine gelebte Illusion, die als Erinnerungskonstruktion verstanden werden kann. Diese aufgeführten Erinnerungskonstruktionen stützen sich auf die eigene Wahrnehmung, die vom persönlichen Umfeld nicht beeinträchtigt oder angezweifelt wird.⁸⁷ In Texten wie DEB oder DTM zerfallen Erinnerungskonstruktionen, ohne konstruktiv neu gestaltet zu werden, weswegen sich Jona und Robert dem Alkohol zuwenden.

Ähnlich verhält sich dies bei Pip in ODL. Pip muss ihre Erinnerung an ihre Beziehung aktualisieren, nachdem ihre Partnerin Julia eine zweijährige Affäre hatte. Während Julia die freundschaftliche Beziehung erhalten will, will Pip sich der Vergangenheit entziehen:

Hadden we het niet goed samen, leefden we niet in geweldige harmonie, waren we geen voorbeeld van een gelukkig stel? We, dat was voorbij, we waren exen en we behoorden elkaar naar het leven te staan. Ik althans voelde de lustgevoelens verdwijnen om plaats te maken voor bittere verwijten. We moesten niet doen

86 DTM, S. 395. »Ich habe nicht aufgepasst«, murmelte ich vor mich hin, »ich habe jemand anders das Buch schreiben lassen, das ich schreiben sollte. Mein Bruder hat mir ein Erbe gegeben, um mich wissen zu lassen, dass ich bin, was er war, ungebunden.« Ich nahm Platz auf dem Mäuerchen am Rande des Campus, wo ich Aussicht über die Stadt Jerusalem hatte. Aus meinem Flachmann trank ich mitgebrachten Whisky.«

87 Vgl. M. Halbwachs. *Das Gedächtnis*, S. 368f.

of we het zo goed met elkaar hadden, we moesten ons gezamenlijke verleden uitwissen.⁸⁸

Pip erinnert sich an andere Beziehungen und ihre Lehrerin Buri Vermeer, in die sie als Schülerin verliebt war. Auf diese Weise will sie den Verlust Julas einreihen. Ihre Erinnerungen zu aktualisieren gelingt nicht, da sie noch Kontakt zu Julia hat. Erst bei Julas Geburtstagsfeier schafft Pip es, sich zu lösen, wobei Alkohol eine Rolle spielt. Sie fällt bei der Geburtstagsfeier angetrunken in einen Amsterdamer Kanal. Sie weigert sich, die Hilfe Julas und ihrer Freundinnen anzunehmen, und klettert nicht wieder zurück zur Festgesellschaft, sondern schwimmt weg. Schließlich wird sie unterkühlt bei der Schlupfkirche *De Duif*, benannt nach der Friedenstaube, von der Feuerwehr aus dem Wasser geholt. An dieser Stelle liegt der Gedanke einer symbolischen Taufe und somit eines Neubeginns nahe. Sie schwimmt sich frei, weg von ihrer Vergangenheit mit Julia.⁸⁹ Alkohol hat hier eine kathartische Wirkung, die sich in Romanen wie DEB und DTM findet sowie in verschiedenen Kurzgeschichten.

6.4 Zusammenfassung

Unzuverlässiges Erzählen ist nach Basseler und Birke eine Form hochgradiger Erinnerungshaftigkeit. In diesem Kapitel habe ich neben unzuverlässigem Erzählen auch Formen des unnatürlichen Erzählens als Inszenierung des Erinnerns untersucht.

In den Werken TT, VEZ und DWC treten intradiegetische Erzählende auf, die auf verschiedene Weise an den Ereignissen der Erzählung beteiligt sind. In diesen Romanen untersuchen die literarischen Figuren Leerstellen ihrer Erinnerungskonstruktionen. Sie haben zum Ziel, sinnstiftende Erinnerungskonstruktionen zentraler Ereignisse zu inszenieren: die Trennung von der Professorin (TT), der Tod Marthes und Max' (VEZ) und der Tod Kates beziehungsweise das Zerbrechen des betreffenden Freundeskreises (DWC). Ich habe argumentiert, dass in allen drei Romanen die literarischen Figuren die Ebenen der Diegese durchbrechen, wodurch eine unnatürliche Erzählung entsteht, welche die Erinnerungshaftigkeit der analysierten Texte begünstigt. In den analysierten Romanen werden die Ereignisse

88 ODL, S. 121. »Hatten wir es nicht gut zusammen, lebten wir nicht in einer großartigen Harmonie, waren wir kein Beispiel eines glücklichen Paares? Wir, das war vorbei, wir waren Ex und wir sollten einander nach dem Leben trachten. Ich fühlte jedenfalls die Lustgefühle verschwinden und bitteren Vorwürfen Platz machen. Wir müssten nicht so tun, als ob wir es gut miteinander hätten, wir müssten unsere gemeinsame Vergangenheit löschen.«

89 Vgl. S. Bax. »Op deze«, S. 96.

aus verschiedenen Figurenperspektiven dargestellt, womit verschiedene Vergangenheitsversionen präsentiert werden.

Die Analysen haben gezeigt, dass die verschiedenen Vergangenheitsversionen der Selbstinszenierung der erzählenden Figuren dienen. In den Romanen DWC und VEZ müssen *de schrijver* und Alain die Unschuld am Tod Kates respektive in dem Verhältnis zu Marthe verteidigen. Dieses literarisch inszenierte Plädoyer entwirft zugleich ein Bild ihres konfliktreichen Verhältnisses zu anderen Figuren. Die verschiedenen Vergangenheitsversionen, die in den Romanen dargestellt werden, verwischen dabei Wahrheitsansprüche von Erinnerungen. Weniger eindeutig waren die Analyseergebnisse des Romans TT, der ebenfalls hinsichtlich der Annahme untersucht wurde, dass der Erzählgestus dazu dient, Wahrheitsansprüche in Frage zu stellen. Das Nachwort, das von der Professorin, der ehemaligen Geliebten der Archivarin der Familiengeschichte Vrouwenvelder, geschrieben zu sein scheint, spielt über den Intertext *As you like it* von Shakespeare mit der Möglichkeit, andere Identitäten anzunehmen. Für TT wurden zwei Analyseansätze herangezogen. Der Erste verfolgte die These, dass die Archivarin das Nachwort geschrieben habe. Damit würde sie als erzählende Figur ihrer Autoritätskritik, die sie in ihrem Verhältnis zu ihrer Mutter seit ihrer Kindheit begleitet, eine Stimme geben. Zusätzlich würde sie ihre subjektive Auseinandersetzung mit der Familiengeschichte Vrouwenvelder in Frage stellen, da die Selbstcharakterisierung der Professorin im Nachwort ihren bisherigen Darstellungen widerspricht. Der zweite Analyseansatz ist durch textuelle Signale kaum haltbar: Diese These lautete, dass die Professorin eigentlich den Roman verfasst hat und darin erklärt, warum sie von der Archivarin verlassen wurde. Beide Analysen bedeuten allerdings eine Selbstinszenierung ähnlich zu DWC und VEZ, da sie Vergangenheitsversionen bieten, die das Verhalten der literarischen Figuren motivieren und ihnen gleichzeitig erlauben, eine höchst subjektive Erinnerungskonstruktion zu verfolgen.

In einzelnen Werken des Textkorpus treten zudem Hunde als erzählende Instanzen auf. Im Rahmen des Konzepts unnatürlichen Erzählens ließ sich vor diesem Hintergrund für einzelne Werke ein antimimetisches Erzählverfahren ableiten: Hunde treten im Textkorpus als sprechende Figuren auf, welche die Auseinandersetzung mit Erinnerungskonstruktionen kontrastieren oder überhöhen.

Was die Ermittlung des unzuverlässigen Erzählens im Textkorpus betrifft, haben die Analysen der ausgewählten Textabschnitte gezeigt, dass Wissenslücken und Alkoholkonsum zu einer starken Auseinandersetzung mit Konstruktionsverfahren führen. Dabei werden Prozesse des Erinnerns inszeniert und so die Erinnerungshaftigkeit der Texte begünstigt. Wiederholt wurde in den literarischen Texten der Erzählerrede in einer Figurenrede kritisch begegnet, indem deren Erinnerungskonstruktion hinterfragt wird. Dies trifft zum Beispiel im Roman HCH zu, in dem die Mutter, der die Familiengeschichte vorgelegt wird, der erzählenden Figur unterstellt, als Schriftstellerin keinen Wahrheitsanspruch geltend machen zu

können, da sie immer alles erfinde. Diese Konstatierung ist allerdings nur eine von vielen Formen, mit denen der Objektivitätsanspruch von Erinnerungskonstruktionen im Roman als unhaltbar thematisiert wird. Indem sich die erzählende Figur über den Kommentar ihrer Mutter als mögliche unzuverlässige Erzählerin inszeniert, weist sie darauf hin, dass immer neu entschieden werden müsse, welche Vergangenheitsversion gültig sei.

Abschließend ist festzuhalten, dass die literarischen Verfahren des unnatürlichen und unzuverlässigen Erzählens in einem Text gleichzeitig wirken können. Insgesamt kann festgestellt werden, dass im Textkorpus Auseinandersetzungen mit der Parteilichkeit subjektiver Erinnerungskonstruktionen über Formen des unzuverlässigen und unnatürlichen Erzählens verhandelt werden.