

# ›Kind werden‹ als autofiktionale Erzählstrategie in Barbara Honigmanns Erzählung *Roman von einem Kinde*

---

BRITTA CASPERS\*

In ihrer Zürcher Poetikvorlesung, in der sich Barbara Honigmann dem Phänomen des autobiografischen Schreibens widmet, verortet sie dieses »irgendwo in der Mitte zwischen Tagebuch und Roman«,<sup>1</sup> weshalb es – wie alle literarischen Gattungen – fiktionale Züge trage. »Alle Menschen«, so heißt es weiter, »haben eigenartige Lebensgeschichten. Es kommt aber darauf an, sie im Schreiben zu verändern.«<sup>2</sup> Sie verweist in diesem Zusammenhang auf den von dem französischen Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Serge Doubrovsky geprägten Begriff der ›Autofiktion‹, um damit die Eigenheit autobiografischen Schreibens zu verdeutlichen. Nicht allein, dass auch das autobiografische Schreiben Fiktion sei, weil es Wirklichkeit »in Schreiben« verwandle; autofiktionales Schreiben sei überdies ein Projekt der Selbsterforschung, der Selbstentdeckung und Selbstoffenbarung und als solche immer auch Selbstinszenierung. So sind denn auch die Texte Honigmanns nicht zweifelsfrei einzuordnen, sie sind, in den Worten Doubrovskys, »nicht Autobiografien, nicht ganz Romane, gefangen im Drehkreuz, im Zwischenraum der Gattungen, die gleichzeitig und somit widersprüchlich den autobiografischen und den romanesken Pakt geschlossen haben, vielleicht, um dessen Grenzen und Beschränkungen außer Kraft zu setzen.«<sup>3</sup> Inwiefern sich die Texte Barbara Honigmanns autofiktionaler Erzählstrategien bedienen, soll

---

\* | Open Access Copyright License: cc Creative Commons Attribution 4.0; E-Mail: [britta.caspers@uni-due.de](mailto:britta.caspers@uni-due.de).

**1** | Barbara Honigmann: Das Gesicht wiederfinden. Über Schreiben, Schriftsteller und Judentum. München/Wien 2006, S. 39.

**2** | Ebd. Die Frage, ob die Autobiografie überhaupt als eigene literarische Gattung zu begreifen ist, diskutiert Paul de Man in dem Text Autobiographie als Maskenspiel (in: Ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. v. Christoph Menke. Frankfurt a. M. 1993, S. 131-146).

**3** | Serge Doubrovsky: Nah am Text. In: Kultur & Gespenster (2008), H. 7: Autofiktion, S. 123-133, hier: S. 126. Doubrovsky spielt hier auf Philipp Lejeunes Konzept des autobiografischen Pakts an, das in der neueren Autobiografietheorie viel diskutiert wird.

anhand einer ausgewählten Erzählung, ihrem *Roman von einem Kinde*, geprüft werden.

## DIE AUTOFIKTION DES ›KIND WERDENS‹

Innerhalb der Theoriediskussion zu Konzepten der Autobiografie hat ein Paradigmenwechsel stattgefunden; die neueren Ansätze, auf die Honigmann hier rekurriert, fokussieren nicht mehr die fertige Identität, den abgeschlossenen Prozess der Identitätsbildung, sondern den identitätsbildenden Diskurs.<sup>4</sup> Das sich autobiografisch zur Sprache bringende Subjekt rekonstruiert folglich auch nicht über die Sprache eine lineare Identitätsentwicklung; vielmehr wird Identität aus der Differenz heraus konstruiert. In ihren literarischen Texten verarbeitet die Autorin nicht allein eine identitätskonstitutive und anhaltende Schwellenerfahrung, die mit dem Leben in zwei Kulturen, genauer: an deren Rändern verbunden ist. So beschreibt Honigmann ihr Leben in Straßburg als ein Leben in einem geografischen und soziokulturellen Grenzgebiet, das für sie »hauptsächlich in dem Leben zwischen den Ländern« besteht, zwischen »den Welten, den Kulturen, an denen wir jeweils am Rande teilnehmen«.<sup>5</sup> Auch in dem Prosatext *Roman von einem Kinde* schildert die Erzählerin ihre Erfahrungen in der kleinen jüdischen Gemeinde im Osten Berlins zur Zeit der DDR, in der sie gemeinsam mit den »verstreutesten unter den Verstreuten«, den »Juden unter den Juden«<sup>6</sup> das Pessachfest feiert. Honigmann erforscht also die Möglichkeiten einer Subjektkonstituierung, eines Identitätsfindungsprozesses im Spannungsfeld verschiedener Kulturen<sup>7</sup> und bedient sich dabei eines ästhetischen Konzepts, das gerade nicht die narrative Linearität herzustellen versucht, die einer Selbstinszenierung entspräche, die im Rückblick eine Notwendigkeit der Entwicklung, ihrer Wende- und Fluchtpunkte, ihrer Kontinuitäten und Brüche aufzudecken vorgibt. Ihre Figuren sind Schwellenfiguren, die weder ganz in der einen noch ganz in der anderen Kultur und Religion aufgehen.

4 | Vgl. Anna Kuschel: Identitätskonstruktion im Spannungsfeld von Minorität und Majorität in Barbara Honigmanns »Damals, dann und danach«. In: Ulrich Breuer/Beatrice Sandberg (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität. München 2006, S. 60–68, hier: S. 61.

5 | Barbara Honigmann: *Am Sonntag spielt der Rabbi Fußball*. Heidelberg 1998, S. 5.

6 | Barbara Honigmann: *Roman von einem Kinde*. In: Dies.: *Roman von einem Kinde*. Sechs Erzählungen. Darmstadt/Neuwied 1986, S. 7–41, hier S. 24 (im Weiteren mit der Sigle »RK« und entsprechender Seitenzahl).

7 | Vgl. Kuschel, *Identitätskonstruktion im Spannungsfeld von Minorität und Majorität*, S. 60.

Was im Folgenden gezeigt werden soll, ist ein Aspekt der ästhetischen Konzeption Honigmanns, dem zufolge die angesprochene Differenz jedoch vornehmlich im Inneren des Selbst und weniger in einer tatsächlichen Differenz der Kulturen, der Sprache oder der Geschichte verortet wird, das sich damit im Schreiben über sich selbst zugleich gegenständlich *und* ungreifbar wird.

In der Erzählung *Roman von einem Kinde*, um die es in diesem Beitrag gehen soll, treibt die Autorin die Fragwürdigkeit des schreibenden Autorsubjekts im Akt des Schreibens auf die Spitze; der gleichnamige Prosaband ist 1986 erschienen und Honigmanns literarisches Debüt. Die titelgebende Erzählung ist ein Lebensbericht in Gestalt eines langen Briefes an Josef, einen früheren und nun fernen Geliebten (wohl auch der Vater ihres Kindes). Gleich zu Beginn wird das Überqueren einer Schwelle markiert.<sup>8</sup> Der Text (durch den Kontext der Publikation seinerseits als Erzählung, also weder als Roman noch als Autobiografie ausgewiesen) ist eine Wiederholung von Vergangenheit in Form eines Briefes, in dem sich zugleich die Transformation der Erzählerin selbst und ihres Lebens in den »doppeldeutigen Status des Gewesenen, in die Perspektive eines Kindes«<sup>9</sup> vollzieht: »Lieber Josef! Ich möchte Dir einen Brief schreiben. Einen langen Brief, in dem alles drinsteht. So lang wie ein Roman. Ein Roman von einem Kinde.« (RK 9) Der vielleicht kindlich-naive Wunsch, einen Brief zu schreiben, »in dem alles drinsteht«, der sich in romanhafte Dimensionen auswächst, also die zumindest partielle Verlagerung des Autobiografischen in den Bereich des Fiktionalen sowie in die, wenn auch gebrochene, Ausdrucksweise eines Kindes, scheinen das Überqueren einer Schwelle zu ermöglichen, das hier die Bedingung der Möglichkeit des Schreibens darstellt.<sup>10</sup> Das angedeu-

**8** | Alles in allem entsteht der Eindruck, der Brief sei mehr Geste als Überbrückung einer räumlichen (und zeitlichen) Entfernung zwischen zwei Menschen; mehr Bild und bildhafte Vergegenwärtigung, als zur intersubjektiven Mitteilung bestimmt (vgl. RK 9 u. 41).

**9** | Michael Braun: Barbara Honigmanns Weg ›nach Hause in die Fremde‹. In: Walter Schmitz/Jörg Bernig (Hg.): *Deutsch-deutsches Literaturexil. Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus der DDR in der Bundesrepublik*. Dresden 2009, S. 622–639, hier: S. 628.

**10** | Die altertümlich anmutende Form »Roman von einem Kinde« könnte indes auch ein Indiz für Honigmanns starke Bindung an die deutsche Sprache sein, die sie weniger mit der gesprochenen Alltagssprache, als vielmehr mit dem Deutschen als Literatursprache verbindet; nach ihrer Übersiedlung nach Straßburg konstatiert sie: »Ich schreibe nicht nur auf deutsch, sondern die Literatur, die mich geformt und gebildet hat, ist die deutsche Literatur, und ich beziehe mich auf sie, in allem, was ich schreibe, auf Goethe, auf Kleist, auf Grimms Märchen und auf die deutsche Romantik [...]. Als Jude bin ich aus Deutschland weggegangen, aber in meiner Arbeit, in einer sehr starken Bindung an die deutsche Sprache, kehre ich immer wieder zurück.« (Barbara Honigmann: *Damals, dann und danach*. München 1999, S. 17) Die altertümliche Form »von einem Kinde« deutet in diesem Fall tatsächlich auf ein romantisches Vorbild hin,

tete Zurückkehren an den Ort des Kindes ist jedoch nicht Ausdruck einer sich vollziehenden Verwandlung, sondern vielmehr bewusst gewähltes Instrument der Verkleinerung und Entrückung des Selbst, das der Erzählerin als Rechtfertigung des Wunsches nach brieflicher Mitteilung zu dienen scheint.<sup>11</sup> Hier vollzieht sich performativ die »permanente Bewegung sprachlich-rhetorischer Figuration und Defiguration«,<sup>12</sup> in welcher sich der Auffassung Paul de Mans zufolge das Maskenspiel offenbart, das für eine jede Autobiografie grundlegend ist. Diese Transformation impliziert nun allerdings keineswegs, dass das Kind als Autorinstanz beansprucht würde. Es wird gerade nicht aus der Perspektive des Kindes früheres Erleben angeeignet und es werden nicht spätere Ereignisse aus dieser Perspektive antizipiert. Vielmehr dient die literarische Konstruktion und Konkretion erinnerten kindlichen Erlebens und Empfindens zum einen als Ausdruck erzählgegenwärtigen Erlebens der Ich-Erzählerin und zum andern als ihr Wunsch, (für Momente) die Verantwortung für das eigene Leben abzugeben. An Josef schreibt sie: »Ich denke so oft an Dich, und ich möchte Dich oft bitten, daß Du mir sagst, wie ich alles machen soll.« (RK 9) Die Erzählerin tritt nicht eine Reise in die eigene Kindheit an, sondern sie wird – erinnernd, erzählend – selbst Kind. Diese Transformation schafft Abstand gegenüber der eigenen Geschichte und der Lebenswirklichkeit, die jener geografischen Distanz zu den Orten ihrer biografischen Herkunft vergleichbar ist, die mit dem späteren Entschluss der Autorin verbunden ist, zunächst aus der DDR in den Westen, nach Frankfurt am Main und schließlich zwei Jahre später nach Straßburg überzusiedeln. Zugleich dient ihre transformatische Selbstdistanzierung in der Erzählung *Roman von einem Kinde* – die auch eine literarische Selbstinszenierung darstellt – als hermeneutisches Mittel zur Aneignung und Wiedera-neignung früherer Erfahrungen.

Das erzählte und erzählende ›Kind werden‹ ist jedoch nicht Ausdruck einer regressiven Tendenz; vielmehr ist es ein sich transformierendes und diese Transformation erzählendes Erinnern. Das Erzählen Honigmanns folgt der Logik einer Wiederholung. So begründet sie ihren Wunsch, Josef einen langen Brief zu schreiben, mit den Worten: »Ich möchte Dir schreiben, wie es mir geht und wie alles gekommen ist und wie alles geworden ist.« (RK 9) Das erzählte Wiederholen kindlicher Erlebnismuster, die als solche reproduziert werden, ist eine aneignende

---

nämlich auf Bettina von Arnims Briefroman *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (vgl. Braun, Barbara Honigmanns Weg ›nach Hause in die Fremde‹, S. 628).

**11** | Der Brief erinnert überdies an die Institution der christlichen Beichte. »Ich möchte Dir schreiben, wie es mir geht und wie alles gekommen ist und wie alles geworden ist. Manchmal habe ich Angst, daß Du mir böse bist. Ich möchte soviel erzählen, erzählen, alles erzählen, und Du möchtest immer stumm sein. Warum?« (RK 9)

**12** | Martina Wagner-Egelhaaf: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion? In: Dies. (Hg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld 2013, S. 7–21, hier: S. 10.

Aktualisierung dieser Muster vor dem Hintergrund eines Erlebens in der Schreib-Gegenwart. Damit aber sind diese aktualisierten Muster immer in den Prozess der erinnernden Selbstaneignung im Schreiben eingebettet. Insofern scheint es berechtigt, vom ›Kind werden‹ als einer autofiktionalen narrativen Strategie zu sprechen. Dieser Versuch der Autorin, mit Hilfe der autofiktionalen Verschiebung des ›Kind werdens‹ eine Kontinuität der Erfahrung und des Erlebens herzustellen, wirkt daher auch identitätsbildend. Das ›Kind werden‹ im Schreiben stellt die widersprüchliche Form dar, in der sich das Selbst mitteilbar wird und sich mitteilt. Das wiederangeeignete kindliche Erleben spannt sich dabei in die Extreme eines Verlorenheitsgefühls (vgl. RK 13 und 31) und das der Geborgenheit (vgl. RK 29) auf. Zugleich wird im Rückblick auf das eigene Leben der *fiktive* Zustand einer noch offenen, jedenfalls noch ungewissen Entwicklung erzeugt, der nur als verlorener oder überwundener bewusst sein kann. Diese Autofiktion vom ›Kind werden‹ stellt damit einerseits die Bedingung der Möglichkeit eines Schreibens dar, das sich Rechenschaft zu geben sucht.<sup>13</sup> Andererseits bietet diese Rückkehr an den Ort des Kindes die Möglichkeit der assoziativ-affektiven Verknüpfung der erzählten Ereignisse. Mit ihrer Erzählung *Roman von einem Kinde* übertritt die Autorin/Erzählerin – so wäre hier eine Gegenthese zu der eben angeführten zu formulieren – nicht die Schwelle zum autobiografischen Erzählen, sondern höhlt dessen Möglichkeit aus, um an seine Stelle das autofiktionale Erzählen treten zu lassen: Mit der Wiederaneignung kindlicher Erfahrung ist jedoch eine nur hermeneutisch-instrumentelle Identifikation mit dem Kind verbunden. Dieser Rückzug ist eine Konstruktion, die sich einer Fiktion bedient, mit dem Ziel, den Prozess der Identitätsbildung beständig voranzutreiben. In der erinnernden Konstruktion kindlicher Wahrnehmungsmuster und deren Übertragung auf Erlebnisse und Erfahrungen in der Gegenwart des Schreibens zeigt sich die Erschütterung der Vorstellung von einem autonomen Subjekt, welches sich in der Gewißheit seiner selbst zur Welt verhält. An die Stelle einer solchen Vorstellung tritt das Empfinden von tiefer Verunsicherung und »Unbehaustheit«,<sup>14</sup> das literarisch fruchtbar gemacht wird. So erinnert sich die Erzählerin an ihre Reaktion auf den Heiratsantrag eines Freundes, offenbar ein entscheidendes Ereignis in ihrem Leben:

**13** | Daher spreche ich hier auch von einer autofiktionalen Erzählstrategie und nicht – im Sinne Ansgar Nünning – von einer autobiografischen Metafiktion, welche die Reflexion auf das Problem in den Vordergrund rückt, wie die Lücke zwischen dem Leben und dem Schreiben zu schließen wäre. Die autofiktionale Konstruktion des ›Kind werdens‹ schließt diese Lücke insofern, als sie einen Anfang des autobiografischen Schreibens setzt und ermöglicht. (Vgl. Ansgar Nünning: *Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen*. In: Christoph Parry/Edgar Platen (Hg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bd. 2: *Grenzen der Fiktionalität und Erinnerung*. München 2007, S. 269–292, hier: S. 276)

**14** | Kuschel, *Identitätskonstruktion im Spannungsfeld von Minorität und Majorität*, S. 61.

Er hat mich gefragt, ob ich ihn heiraten wolle. Ich konnte darauf nichts sagen und nichts antworten, und habe nur hm, hm gesagt, und das hatte keine Bedeutung. Ich war gerührt, denn es hatte mich ja noch keiner darum gebeten, und dann habe ich gesagt, ich muß meine Mutter fragen. Es war mein erster Gedanke, daß meine Mutter es mir sagen soll, daß sie entscheiden soll, weil ich es nicht kann. Ich war selbst erschrocken, wie verloren ich war. [...] Es kam etwas Seltsames über mich. Es überkam mich eine unendliche Lust, mich einfach zu fügen. Ich kann nicht beschreiben, welche Sehnsucht ich danach hatte, mich zu fügen und nicht immer Nein, sondern einmal Ja zu sagen. Ich wollte brav sein, ich wollte folgen, ich wollte mich fügen. Es ist so schön, sich zu fügen. (RK 31f.)

Der (kindliche?) Wunsch der Erzählerin, sich zu fügen, führt indes nicht zu einer glücklichen Beziehung: Zu einer Ehe kommt es nicht, und der Wunsch, sich zu fügen und »brav [zu] sein«, verkehrt sich in sein Gegenteil. Doch der durch die Autofiktion vom »Kind werden« noch radikalisierte Zustand von Verunsicherung und Verlorenheit motiviert die in der Erzählung thematisierte religiöse Identitätssuche der Erzählerin, zunächst im orthodoxen Christentum und später – spiegelbildlich konstruiert – im religiösen Judentum. Christlicher und jüdischer Glaube treten allerdings weniger in ein Spannungsverhältnis zueinander, als dass sie zu Momenten eines narrativen Spiels mit vielfachen motivischen Wiederholungen werden.<sup>15</sup>

## FRAGWÜRDIGKEIT DER ZEUGENSCHAFT: WIEDERHOLENDES SEHEN

Die Erzählung *Roman von einem Kinde* impliziert eine Kritik an Konzepten autobiografischen Erzählens, in denen der Erzähler unbezweifelbare Zeugenschaft seines Lebens für sich reklamiert, um dadurch den Wahrheitsgehalt des Geschriebenen zu verbürgen. Ob ein literarischer Text nicht nur als ein solcher zu lesen ist, sondern darüber hinaus poetologische Aussagen enthält, zeigt sich daran, ob er seine eigene Genese, die eigenen textkonstitutiven Verfahren reflektiert, zu denen hier in erster Linie die Wiederholung und die Spiegelung zu zählen sind. Das ist in dieser Erzählung Barbara Honigmanns der Fall.

**15** | Als Beleg für die Behauptung einer durch Wiederholung und Spiegelung konstruierten Erzählwirklichkeit und der motivischen Verdichtung auf den ersten Blick unzusammenhängender Ereignisse kann auf die im Text immer wiederkehrenden Begegnungen zwischen der Erzählerin mit (alten) Frauen verwiesen werden, die ihre Erfahrungen mit dem orthodoxen Christentum (vgl. RK 12 f.) wie auch mit dem religiösen Judentum (vgl. RK 25 ff.) prägen. Diese Beschreibungen im Kontext der Suche nach ihrer religiösen Identität werden schließlich mit dem am Schluss der Erzählung geschilderten Lebens-Traum der Erzählerin verknüpft (vgl. RK 39 f.).

Der Anspruch, mit dem die Erzählerin auftritt, ist also kein geringerer als der, ihrem Freund und sich selbst Rechenschaft darüber abzulegen, »wie alles gekommen ist und wie alles geworden ist«. (RK 9) Die Erzählung dokumentiert einen Erinnerungsprozess, der die erinnernd angeeigneten Ereignisse durch vielfache Wiederholungen und Spiegelungen bricht. Durch solche strukturelle Vervielfachung von Wahrnehmungs- und Erfahrungsmustern wird das Erzählte aber zugleich in eine Fraglichkeit gerückt, über die die Einfachheit der Sprache zunächst hinwegtäuschen mag. Das Moment des Unbewussten, das die Erinnerung durchzieht, wirkt in den Text hinein. Dem inneren Erleben des Traums kommt in diesem Spiegelkabinett der Erinnerungen ebensolche Beweiskraft zu wie der sinnlich vermittelten Wirklichkeit tatsächlicher Ereignisse in Raum und Zeit. Beide gehen bisweilen unvermittelt ineinander über und werden wieder voneinander gelöst.

Die Wiederholung als rhetorisch-narratives Verfahren wird darüber hinaus an einer Stelle im Text selbst reflektiert. Die geschilderte Szene mutet zunächst idyllisch an; die Erzählerin berichtet von einem Urlaubstag, den sie gemeinsam mit einer Freundin auf Usedom verbracht hat.

Ich las die Zeitung gar nicht, blätterte bloß und guckte mir die Fotos an, und da war ein ganz kleines Foto auf einer Seite, ein Kriegsfoto, und ich habe nicht weiter hingesehen, aber als ich die Zeitung schon zugeklappt hatte, da wollte ich auf einmal doch zurückblättern und es mir ansehen. Auf dem Foto sah man einen deutschen Soldaten, der legte sein Gewehr auf eine Frau an. Die Frau hatte ihr Kind auf dem Arm. Die Frau mit dem Kind auf dem Arm lief vor dem Soldaten weg. Das Kind war schon ein großer Junge von fünf bis sechs Jahren, aber sie trug es auf dem Arm wie ein Baby, und dem Jungen waren aus einem unerklärlichen Grund die Hosen ganz bis auf die Füße heruntergerutscht. Der Soldat war beim Schießen, und die Frau war im Laufen. Der Soldat jagte die Frau, er schoß nicht nur auf sie, er jagte sie. (RK 21)

Das Gewährwerden der schockierenden Botschaft des Bildes drückt sich im wiederholten Betrachten aus; in einem Blick, der wiederholt und vergegenwärtigt, was offenbar beunruhigte und irritierte, aber nicht bewusst wahrgenommen wurde. Die wiederholte Lektüre des Fotos spürt dieser Beunruhigung nach. Der wiederholende Blick, der einer offenen Frage nachgeht, ist mit dem Projekt autofiktionalen Schreibens vergleichbar, wie Honigmann es in dieser Erzählung konkretisiert. Die rückblickende Betrachtung auf die Zusammenhänge des eigenen Lebens – Lejeune zufolge eines der wesentlichen Merkmale autobiografischen Schreibens<sup>16</sup> – ist auch eine wiederholende. Sie unterzieht die Bilder der

**16** | Vgl. Philippe Lejeune, zit. n. Peter Gasser: *Autobiographie und Autofiktion*. Einige begriffskritische Bemerkungen. In: Elio Pellin/Ulrich Weber (Hg.): »... .all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs«. *Autobiographie und Autofiktion*. Göttingen/Zürich 2012, S. 13–27, hier: S. 17.

Erinnerung einer erneuten Lektüre, überschreibt damit gleichsam frühere Lektüren der erinnerten Bilder. Damit aber verschiebt sich die Ausrichtung autobiografischen Schreibens im Sinne einer Zeugenschaft hin zu einer textkonstitutiven Skepsis an ihrer Möglichkeit. Der erinnernd-erzählenden Rückwendung auf das eigene Leben liegt nicht ein ›Urbild‹ zugrunde, das die Erinnerung schreibend ans Licht bringen könnte und das schreibend zu bezeugen wäre; vielmehr offenbart autofiktionales Schreiben den Konstruktionscharakter aller Erinnerung. Um dies noch einmal an der eben angeführten Stelle zu verdeutlichen: Bevor die Erzählerin das Kriegsfoto aus ihrer Erinnerung beschreibt, ruft sie den Kontext dieser Erinnerung auf, die Situation, innerhalb derer sie des Bildes ansichtig wird. Durch diese erzählerische Einbettung wird die nachhaltige Erinnerung an das Foto zugleich entrückt und ihrer Unmittelbarkeit beraubt. Auch die schreibende Vergegenwärtigung ihrer Betrachtung des Bildes markiert deutlich den zeitlichen Abstand zwischen der Gegenwart des Schreibens und der Erinnerung, die ihr als Referenz dient.<sup>17</sup>

Aus der angeführten Stelle wird deutlich, dass der Anblick der Fotografie der Erzählerin eine seelische Verwundung zufügt. Zugleich jedoch führt er zu einer sensibilisierten Wahrnehmung der Menschen in ihrer Umgebung, zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit (vgl. RK 22 f.). Das Grauen, das sich bei der Betrachtung eines schockierenden Fotos einstellt, rührt Roland Barthes zufolge daher, »daß wir sie aus unserer Freiheit heraus *betrachten*«. <sup>18</sup> Die Fotografie, die imstande ist, ihren Betrachter zu ergreifen, leiste optischen Widerstand, der die Deutung des Bildes durch den Betrachter suspendiert. Die Erinnerung an die Betrachtung des Bildes erscheint der Erzählerin schließlich, »als ob ich selbst etwas Schreckliches und Schweres gerade überstanden hätte« (RK 22), sie scheint selbst ein traumatisierendes Erlebnis, das in der Erinnerung an die Stelle tatsächlich erlebter physischer Bedrohung und Gewalt tritt. Die anteilnehmende, ja identifizierende Betrachtung des Bildes durch die Erzählerin stellt, obgleich die Beziehung solcher Identifikation zu dem autofiktionalen Erzählprojekt vom Text nicht geklärt wird, selbst ein Moment der Autofiktion dar, und zwar in dem Sinne, dass ein Bild der Imagination oder der Erinnerung zur Projektionsfläche des literarisch konkretisierten Selbstbildes wird.

Darüber hinaus verweist die Beschreibung der Fotografie durch die Erzählerin auf Roland Barthes' Unterscheidung zweier Lesarten des fotografischen Bildes: Während das *studium* den Kontext eines Fotos erschließt, seine gesellschaftlich-kulturelle Relevanz und Referentialität, bezeichnet das *punctum* das ganz und gar Singuläre des Bildes, das »jenseits aller Kodes, jenseits der stilistischen

**17** | »Auf dem Foto sah man einen deutschen Soldaten, der legte sein Gewehr auf eine Frau an. [...] Der Soldat war beim Schießen, und die Frau war im Laufen.« (RK 21)

**18** | Roland Barthes: Schockfotos. In: Wolfgang Kemp (Hg.): Theorie der Fotografie. Bd. III: 1945–1980. München 1999, S. 106–108, hier: S. 106 (Hervorh. im Orig.). Der Textauszug ist den 1957 publizierten Mythen des Alltags entnommen.

Prägnanz des Photos, den Betrachter besticht, ihn teilt und in ein Gegenüber mit dem Tod setzt«.19 Wie sehr dieser ›kleine Stich‹ (die heruntergelassenen Hosen des Jungen) in der Betrachtung des Bildes die Erzählerin verwundet hat, zeigt sich an der Wiederkehr des Bildes in ihrer Erinnerung.<sup>20</sup>

Barthes selbst unterscheidet das *punctum* im Sinne eines Details, eines Partikularen, vom *punctum* der zeitlichen Erfahrung, die der Betrachter einer Fotografie macht. »Dieses neue *punctum*«, so heißt es in *Die helle Kammer*, ist »nicht mehr eines der Form, sondern der Dichte, ist die ZEIT, ist die erschütternde Emphase des Noemas (›Es-ist-so-gewesen‹), seine reine Abbildung«.21 Das allgemeine *punctum* der Fotografie als dasjenige, was die Fotografie wesentlich abbildet und wodurch sie verstört und verunsichert, ist nicht ein bestimmtes Geschehen in der Vergangenheit, sondern die Diskontinuität oder die Aufhebung der Zeit, die die Fotografie markiert.<sup>22</sup> Im Anschluss an diese Bestimmung des *punctums* der Zeit beschreibt Barthes ein fotografisches Portrait von Alexander Gardner. Das Foto aus dem Jahre 1865 zeigt, so erläutert Barthes, den jungen, zum Tode verurteilten Lewis Payne: »Das Photo ist schön, schön auch der Bursche: das ist das *studium*. Das *punctum* aber ist dies: er wird sterben. Ich lese gleichzeitig: *das wird sein* und *das ist gewesen*; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist«. (HK 106) Was hier besticht und die Bildwahrnehmung empfindlich irritiert, ist die »Entdeckung dieser Gleichwertigkeit« der beiden zeitlichen Dimensionen; in der Fotografie »wird [...] die Zeit zermalmt: dies ist tot und dies wird sterben«. (HK 106)

**19** | Hubertus von Amelunxen: Photographie und Literatur. Prolegomena zu einer Theoriegeschichte der Photographie. In: Peter V. Zima (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt 1995, S. 209–231, hier: S. 210.

**20** | »Und als ich dann abends wieder allein war [...], da kehrte das Bild wieder zu mir zurück, wie die Frau mit dem Jungen rannte und der Soldat auf sie anlegte und wie dem Jungen die Hosen runtergerutscht waren. Das schlimmste waren irgendwie die heruntergelassenen Hosen.« (RK 22)

**21** | Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a.M. 1985, S. 105 (im Weiteren mit der Sigle »HK« und entsprechender Seitenzahl).

**22** | »Eine Photographie hält den Zeitfluß an, in den das photographierte Ereignis einst eingetaucht war. Jede Photographie gehört der Vergangenheit an, aber in jeder ist ein Augenblick dieser Vergangenheit festgehalten, der – im Gegensatz zur gelebten Vergangenheit – niemals in die Gegenwart führen kann. Jede Photographie übermittelt uns zwei Botschaften: die eine betrifft das photographierte Ereignis, die andere ist der Schock der angehaltenen Zeit.« Die von der Fotografie markierte Diskontinuität, so fährt Berger fort, löst »die Erscheinungen eines zusammenhanglosen Augenblicks heraus« und steht damit in dem bereits von Siegfried Kracauer angesprochenen Gegensatz zum Gedächtnisbild, welches den »Rückstand einer kontinuierlichen Erfahrung« darstellt. John Berger/Jean Mohr: Eine andere Art zu erzählen. Photo/Essay. Frankfurt a. M. 2000 (EA 1982), S. 86 ff. (Hervorh. im Orig.).

Etwas Ähnliches passiert auch im autofiktionalen Erzählen, wie Honigmann es in der Erzählung *Roman von einem Kinde* konkretisiert. Diese Erfahrung der Überblendung zweier zeitlicher Dimensionen, die in der Betrachtung einer Fotografie gegeben ist, ist mit dem Blick des Schriftstellers, der sich autofiktional auf sein eigenes Leben bezieht – das dadurch einerseits zum Gegenstand von Literatur wird, wie es andererseits aus dem autofiktionalen Werk hervorgeht – vergleichbar. Die Erzählerin in *Roman von einem Kinde* sieht rückblickend zugleich das, was *gewesen* ist (oder ihrer Vorstellung nach so gewesen ist) und das, was *ist*; die gegenwärtige Situation in ihrer für sie schwer zu ertragenden Widersprüchlichkeit, die Anlass für das erinnernde Erzählen ist und auf die hin sie ihre Erinnerungen zu ordnen versucht. Die Fragen, die den Blick auf Vergangenes im Modus des Autofiktionalen initiieren, verweisen auf das Gewahren nicht einer vollendeten Zukunft, wie Barthes es für die Lektüre von Fotografien beschreibt, sondern einer vollendeten Gegenwart. »Ich möchte Dir schreiben, wie es mir geht und wie alles gekommen ist und wie alles geworden ist.« (RK 9) Wenn also hier vom Gewahren einer vollendeten Gegenwart gesprochen wird, dann im Sinne einer begriffenen Gegenwart. Auch wenn sich dieses Begreifen am Ende der Erzählung nicht in einem emphatischen Sinne eingestellt haben wird, forscht die Erzählerin doch mit beinahe analytischem Erkenntnisinteresse nach Möglichkeiten der Datierung einer im Grunde nicht datierbaren Entwicklung, nach der Möglichkeit, den entscheidenden Umschlagspunkt in ihrem Leben zu bestimmen:

Oft muß ich denken, wann war es eigentlich, an welchem Tag, daß wir uns verloren haben. An welchem Tag waren wir noch zusammen, und an welchem Tag war schon wieder jeder für sich allein. Ich möchte wenigstens die Stelle des Übergangs, die Grenze, an der die Zustände wechseln, erkennen können. (RK 13)

Gerade dieses Zitat, das die Unmöglichkeit einer analytischen Unterscheidung wechselnder Zustände verdeutlicht, zeigt auch, wie sehr im Schreiben Honigmanns die Gegenwart des Erzählens und die mit Mitteln der Autofiktionalität vergegenwärtigte Vergangenheit ineinander übergehen. Autofiktionales Schreiben setzt – wie es Michel Foucault für das Schreiben über sich selbst sagt – eine Verdoppelung des Subjekts. Nur findet diese Verdoppelung im Falle des *Romans von einem Kinde* im Modus des ›Kind werdens‹ statt.<sup>23</sup> Interpretierend liest sich das oben angeführte Zitat ebenso als Frage nach dem Ende der Kindheit. Zwischen dem Erwachsenen (dem vermeintlich autonomen Subjekt des Erzählens) zum Zeitpunkt der Gegenwart des Schreibens und der Kindheit (dem vermeintlichen Objekt des Erzählens) verläuft eine unsichtbare Grenze, die den einen

**23** | Vgl. Michel Foucault: Über sich selbst schreiben. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Frankfurt a.M. 2003, S. 350–367, hier: S. 351 f.

Zustand unwiderruflich vom anderen trennt. Auch diese Grenze versucht Honigmann mit ihrer autofiktionalen Konstruktion zu unterlaufen.

## WIEDERHOLUNG UND ERINNERUNG ALS MOMENTE DER AUTOFIKTION

Barbara Honigmanns Bemerkungen zu Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* in ihrer Rede anlässlich der Verleihung des Kleist-Preises stehen in engem Zusammenhang zu dem bisher Gesagten. In ihrer Rede zitiert sie aus jener Darstellung des Augenblicks, in dem der Jüngling seine Anmut verliert, da er sich seiner selbst bewusst wird. Sonderbarerweise, so schreibt Honigmann, »geht es ja bei Kleist oft um die Fragwürdigkeit eines Bildes, eines Eindrucks, einer Erinnerung, einer Zeugenschaft«. <sup>24</sup> Diese Fragwürdigkeit eines Bildes oder einer Erinnerung hängt – ähnlich wie ich es mit Blick auf Honigmanns Erzählung gezeigt habe – mit der Figur der Wiederholung zusammen. Kleist lässt den Erzähler berichten:

Es traf sich, daß wir gerade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht; der Abguß der Statue ist bekannt und befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen. Ein Blick, den er in dem Augenblick, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, in einen großen Spiegel warf, erinnerte ihn daran; er lächelte und sagte mir, welch eine Entdeckung er gemacht habe. [...] [I]ch lachte und erwiderte – er sähe wohl Geister! Er errötete, und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehen lassen, mißglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst! Er war außerstand, dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen [...]. <sup>25</sup>

Erzählt wird zunächst eine Geschichte der scheiternden Wiederholungen. Die einmal vollführte Bewegung lässt sich in ihrer Anmut kein zweites Mal, also nicht bewusst, hervorbringen. Diese Erfahrung ist ein Moment jener dialektischen Bewegung als einer Denkbewegung des ›Hindurch‹, <sup>26</sup> die Kleist am Schluss seiner Abhandlung anspricht und in das Bild vom Baum der Erkennt-

**24** | Barbara Honigmann: Das Schiefe, das Ungraziöse, das Unmögliche, das Unstimmige. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises. In: Honigmann, Das Gesicht wiederfinden, S. 151-165, hier: S. 163 f.

**25** | Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater. In: Ders.: Klassische Deutsche Dichtung. Bd. 20: Schriften zur Dichtkunst. Freiburg i.Br. 1966, S. 507-516, hier: S. 514.

**26** | Vgl. Christoph Bartmann: Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß. Wien 1984, S. 44 f.

nis kleidet, von dem der Mensch ein zweites Mal essen müsse, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen. Es geht also darum, durch Reflexion in den Stand des Prä-Reflexiven zurückzukehren. Mir geht es in diesem Zusammenhang allerdings um das autofiktionale Moment dieser Darstellung. Denn ähnlich wie auch in der Erzählung *Roman von einem Kinde* bilden die Wiederholung, die Erinnerung und die Autofiktion auch hier ein wechselseitiges Bedingungsgefüge.

Honigmanns Beobachtung, Kleists Erzähler verwechsle – sei es absichtlich, sei es versehentlich – zwei unterschiedliche Statuen miteinander,<sup>27</sup> führt auf die Spur des autofiktionalen Moments innerhalb dieser Darstellung: Jener »Entdeckung«, die der Jüngling im Gewahrwerden seines Spiegelbildes im Moment der Bewegung macht, liegt demnach ein äußerst fragwürdiges, vielleicht gar falsches, wenn auch prägendes Erinnerungsbild zugrunde. Seine Bewegung ist zugleich Wiederholung und Erinnerung, der ein imaginatives Moment eingeschrieben ist. Was im Akt der Wiederholung »entdeckt« wird, ist also die (zufällige und) äußerst flüchtige Übereinstimmung zweier Bilder, wobei das Spiegelbild zum Nachvollzug eines (unbewussten) Bildes des eigenen Selbst, der eigenen Erscheinung wird. Das dieser wiederholenden Bewegung zugrundeliegende und sie initiiierende Bild einer (falschen) Erinnerung kann nur *in* der Wiederholung sichtbar werden.

Kleist hält hier also den Moment des Umschlags, der Transformation eines nicht bewussten Selbstbildes in die bewusste Selbstdarstellung fest, die sich dieses (präreflexiven, imaginativen) Bildes zu vergegenwärtigen versucht. Auch Honigmann unterläuft in ihrer Erzählung *Roman von einem Kinde* die gesicherte, souveräne Autorposition, indem sie sich der Autofiktion vom »Kind werden« als Verfahren der literarischen Selbstdarstellung bedient, die damit eine bewusste Konstruktion und Erzählstrategie darstellt. Damit ist im Falle dieser Erzählung eine Figur der nicht-identischen Identität konstruiert, welcher in Bezug auf die literarische Aneignung zurückliegender Erfahrungen eine hermeneutische Funktion zukommt.

Am Schluss der Erzählung *Roman von einem Kinde* wird jene Denkfigur des »Hindurch« noch einmal bekräftigt, wie Kleist sie in seiner Abhandlung formuliert. In den letzten Zeilen drückt die Erzählerin das aus ihrer Erzählung resultierende Akzeptieren ihrer höchst widersprüchlichen Lebensverhältnisse aus. Dieser (vorläufige) Endpunkt des autofiktionalen Schreibens wird gleichsam aufgehoben in einer permanenten Bewegung, die die Erzählerin nun, am Ende, konstatiert. »Jeden Tag verliere ich meinen ganzen Mut, und jeden Tag finde ich ihn irgendwie immer wieder.« (RK 41) Die Frage, die das Schreiben initiiert – der Wunsch der Erzählerin, Josef zu berichten, »wie es mir geht und wie alles gekommen ist und wie alles geworden ist« (RK 9) wird nicht in einem emphatischen Sinne beantwortet, sondern in eine sich beständig aufs neue hervor-

**27** | Vgl. Honigmann, *Das Schiefe, das Ungraziöse, das Unmögliche, das Unstimmige*, S. 163.

bringende Bewegung verwandelt. Das durch den Akt des Schreibens begriffene und hergestellte Selbst bildet nun wiederum die Grundlage für die Möglichkeit einer Bewältigung des alltäglichen Lebens. In Honigmanns Erzählung *Roman von einem Kinde* verschmelzen Leben und Text; der Text erscheint als potenzierte Erfahrung, die im Prozess des Schreibens als solche reflektiert wird und eine identitätsbildende Kraft bezeugt. Zugleich macht das autofiktionale Erzählen Honigmanns die Produktion des Textes als konstitutives Moment des erzählten Lebens begreifbar.<sup>28</sup> Insofern wird die eigene Lebensgeschichte tatsächlich – wie Honigmann es als Aufgabe von Literatur formuliert – im Schreiben verändert.

---

28 | Vgl. Wagner-Egelhaaf, Was ist Auto(r)fiktion?, S. 12.

