

IV. Das Undarstellbare als Merkmal oder Modus der komplexen Erzählung

Mit Ralf Beuthan wird das Undarstellbare im Folgenden als Infragestellung des Begriffs bzw. der Möglichkeit von Darstellung verstanden.¹ So stellt die Gleichzeitigkeit der Ereignisse, die Simultaneität der zu einem gegebenen Moment stattfindenden Geschehensverläufe in der Realität, die Literatur als lineares Medium vor ein Darstellungsproblem, für das es dennoch Lösungen ästhetischer Art gibt. Zu denken wäre an Péter Nádas *Parallelgeschichten*, bei denen bereits der Titel darauf hinweist, dass die im Roman erzählten Episoden zeitlich parallel zueinander geschehen. Ein Verfahren, das der raumzeitlichen Komplexität globalisierter Wirklichkeit durch die Pluralität der Erzählung sich anzunähern sucht. Oder auch an Hubert Fichtes *Waisenhaus*, wo das erzählte Geschehen des ganzen Romans sich während der kurzen Zeit des Wartens auf die Mutter im Bewusstsein des Protagonisten Detlev abzuspielen scheint.

Diese Interpretation wird nahegelegt durch die raumzeitliche Verklammerung der erzählten Erinnerung mit der Gegenwart des Erzählvorgangs,

1 Vgl. R. Beuthan: Das Undarstellbare, S. 12. Ein Aspekt dieser Kritik betrifft auch den Begriff der Komplexität. Wo nämlich Darstellung auf Komplexität trifft, entsteht das Problem, dass sie mit einer großen Anzahl und Verschiedenartigkeit von Relationen konfrontiert wird, die nicht alle gleichermaßen berücksichtigt werden können. Für das literarische Erzählen betrifft dies den Ausschnitt von Wirklichkeit, der in der erzählten Welt zur Sprache kommt: »Hier ist das Problem der Darstellung, daß sie nur darstellt, wenn sie die maßlose Relationsfülle beschränkt, d.h. selektiert und so Komplexität reduziert. Darstellung muß, um relationieren zu können, Relationen ausgrenzen; d.h. Darstellung muß um ihrer eigenen Komplexität willen Komplexität reduzieren.« Ebd., S. 13. Es ist damit zugleich jenes Darstellungsproblem gemeint, von dem auch Nassehi mit Bezug auf die Komplexität der gesellschaftlichen Verhältnisse in der globalisierten Moderne gesprochen hat.

die Detlev auf dem Balkon des titelgebenden Waisenhauses zeigt.² Als er sich dort in Erwartung der Mutter umsieht, die ihn aus dem Heim in Scheyern mit zurück nach Hamburg nehmen soll, entdeckt er auf einem der Mauerpfeiler ein Puppenauge, das sich jedoch, wie er danach greift, als eine Kugel Vogelkot erweist.³ Von dieser Wahrnehmungstäuschung wird mehrfach erzählt,⁴ weil durch die Verbindung von erzählter Vergangenheit mit dem Gegenwartsstandpunkt des Erzählens ein zeitliches Differenzial entfaltet werden kann, das durch den Wechsel der Erzähltempi – vom Präsens in die Formen der Vergangenheit – markiert ist. So werden zwei Zeitebenen in den Text eingezogen und nicht nur das Ende an den Anfang der Erzählung angeschlossen. Auch hier bildet der Text, so könnte man sagen, eine Schleife, die über das Motiv der Wahrnehmungstäuschung jedoch kontinuierlich mit dem Sensorium bzw. dem Gedächtnis des Protagonisten als dem Ort ihres Geschehens rückgekoppelt ist.

Es ist also nicht, wie im Fall von Gustafssons autofiktionalem Roman, der identische Text des Romanbeginns, der sich am Ende als Text im Text in Form einer *Mise en abyme* noch einmal wiederholt. Vielmehr wird hier ausgehend vom Motiv der Wahrnehmungstäuschung die Auflösung der Zeit als sukzessiv-chronologische Abfolge im Prozess subjektiven Erinnerns thematisiert. Wie die kugelige Gestalt aus Vogelkot beim Zugriff ihre Form verliert, Fäden zieht und zwischen den Fingern verschmiert, verschwindet die Ordnung der objektiven metrischen Zeit (Form) im assoziativen Geflecht erzählter Erinnerung, die sich dann im Bewusstsein der erzählten Figur mehr oder weniger gleichzeitig zu ereignen scheint. Im Text kommt dies wie folgt zum Ausdruck:

Er verwechselt in seiner Erinnerung die einzelnen Teile des Jahres. Er riecht, was schon vergangen ist. Er spreizt den Daumen von der Hand ab. Zwischen den Fingern zerreißen die Fäden aus Vogelkot. Jedes Zucken der Wimpern

2 Vgl. Hubert Fichte: Das Waisenhaus [1965], Frankfurt a.M.: S. Fischer 1977, S. 9f. und 171f.

3 Vgl. dazu Hartmut Böhmes Analyse der Berührung mit dem Vogelkot: »Dieser Mißgriff konstituiert die Erzählzeit des Romans: in der Spanne bis die Mutter eintrifft, rollt das Jahr im Waisenhaus vor dem inneren Auge Detlevs noch einmal ab. Die Gegenwart dieser Sekunden des Schrecks ist die Schachtel, in der die ganze Zeit der Vergangenheit Platz findet.« Hartmut Böhme: Hubert Fichte. Riten des Autors und Leben der Literatur, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1992, S. 126.

4 Vgl. H. Fichte: Waisenhaus, S. 10, 11, 14, 16, 45, 171 und passim.

dauert einen Tag lang, eine Woche lang, einen Monat lang. [...] Die Wahrnehmungen von Detlev beschleunigen sich. Er erinnert Teile von Bewegungen, einzelne Laute. Seine Lippen zucken, als wollte er noch einmal die vergangenen Worte aussprechen. [...] Detlevs Gedanken hüpfen schneller vorüber. Sie springen zwischen Scheyern, Aichach, Steingriff, Lokstedt hin und her. Die Mutter steht vor ihm. Ehe er alles erinnert hat, ehe er alles weggewünscht hat – bis auf die kleine Gehirnkammer, aus der seine Gedanken hervorkommen. Auch sie verschwindet am Schluß.⁵

Es zeigt sich hier, wie das im ganzen Roman entfaltete Geschehen erlebter Vergangenheit über das komplexe Wechselspiel der genannten Zeitebenen sich als relational entpuppt, indem nämlich vom Gegenwartsstandpunkt des Erzählers aus der Perspektive des Protagonisten die Vergangenheit im Erinnern reaktualisiert bzw. allererst erzeugt wird. Am Ende läuft, ohne dass ihre Totalität noch erreichbar wäre, die Erinnerung in dem Moment zusammen, wo die Mutter tatsächlich vor ihm steht, um ihn abzuholen.

Das Ganze des zeitlichen Geschehens erscheint nun, im Sinn einer Ablösung davon, reduziert auf diesen Moment, der für den Protagonisten zugleich einen Wendepunkt in seinem noch jungen Leben markiert, nämlich die Rückkehr in seine Heimatstadt Hamburg kurz vor Beginn der Operation Gomorrha. Das Darstellungsproblem besteht nun darin zu zeigen, wie sich konfliktvolle Erinnerung in der beschriebenen Weise verdichten und somit auflösen lässt. Denn dass es sich darum handelt, wird an den Fragen der übrigen Waisenhauszöglinge nach seiner jüdischen Identität deutlich, die ihm zunächst von seiner Mutter verheimlicht wird.⁶ Erst gegen Ende des Romans erfährt er von ihr, dass sein Vater, den er nie kennen gelernt hat, Jude sei und deshalb nach Schweden fliehen musste und er infolge dessen Halbjude.⁷ So ließe sich das Nicht-Wissen um seine jüdische Identität auch vor dem Hintergrund der Wahrnehmungstäuschung lesen, denn in beiden Fällen führt die Berührung mit der Wirklichkeit zu einer Erfahrung der Ausgrenzung, ja der Scham.⁸ Wie-

5 Ebd., S. 171f.

6 Vgl. ebd., S. 163.

7 Vgl. Ebd., S. 164f.

8 Detlev errötet, als Schwester Silissa seine schmutzigen Finger entdeckt. Vgl. ebd., S. 11. Vor die Frage gestellt, was ein Jude sei, antwortet ihm die Mutter: »– Ein Jude ist jemand, der sich nicht gerne wäscht, der unordentlich ist und mit schlurfendem Gang geht, der sich nicht geradehält, Detlev, und der beim Sitzen die Fußspitzen nach innen kehrt – sagen sie. Du bist Halbjude.« Ebd., S. 165.

viel Zeit es braucht, um die affektive Verwicklung in das Geschehen durch die geeignete literarische Darstellung zu lösen, mag auch daran erkennbar sein, dass der empirische Autor Hubert Fichte den realen einjährigen Aufenthalt in einem Waisenhaus, den er im oberbayerischen Schrobenhausen in den Jahren 1942–43 verbrachte,⁹ erst mehr als 20 Jahre später literarisch verarbeitet hat.

Das Undarstellbare wird auf diese Weise zum Kern der Darstellung¹⁰ und ist damit nicht länger ihr Gegensatz, wie noch von Lyotard behauptet.¹¹ Es markiert folglich kein Außerhalb mehr, das von keiner Darstellung erreicht und in sie hereingezogen werden kann. Vielmehr wird es zu ihrer Voraussetzung, wie an der zeitlichen Struktur und den inhaltlichen Relata der Wahrnehmungstäuschung sowie der Entdeckung der eigenen Identität in Fichtes Roman erkennbar ist. Das Undarstellbare ermöglicht, mit anderen Worten, die Darstellung erst, die in ihrer Konkretion auch anders denkbar wäre. Somit kommt wiederum die Kategorie der Möglichkeit ins Spiel, die im gegebenen Zusammenhang – von den alternativen Chronologien bis zu Gert Neumanns sich in der Begegnung resp. im Dialog ergebenden Möglichkeiten – die Bedeutung erhält, einen Horizont offen zu halten, sodass jedes Resultat von Darstellung nur als eine denkbare Option innerhalb einer nicht begrenzten Reihe von Möglichkeiten erscheint.¹² Mit Beuthan könnte man weiterhin auch sagen, dass das Undarstellbare die »Vorschrift« bzw. das »Programm«¹³ – hier die Linearität von Schreiben und Erinnern – im Sinn einer »Umprogrammierung«¹⁴

9 Vgl. Thomas Beckermann (Hg.): Hubert Fichte. Materialien zu Leben und Werk, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch, S. 317 [Biographische Skizze].

10 Vgl. dazu die annähernd gleichlautende, nur allgemeiner formulierte These in R. Beuthan: Das Undarstellbare, S. 12.

11 Dies betrifft freilich das Zitat im vorangehenden Kapitel. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich, dass neben Adorno auch Lyotard der Kunst die Aufgabe der Darstellung des Undarstellbaren zuweist. Vgl. dazu S. Sander: Topos der Undarstellbarkeit, S. 166f.

12 Dazu führt Beuthan Folgendes aus: »Bezogen auf die Darstellungsfrage heißt dies: Nicht die Wirklichkeit der Darstellung, sondern die Möglichkeit der Darstellung, näher: die unabschließbaren Möglichkeiten als Signum der Darstellungsvollzüge sind hier entscheidend. Darstellung unter dem Primat der Möglichkeit scheidet ihre Wirklichkeit gleichsam wie ein Stoffwechselprodukt aus. Sie hält den Horizont der Möglichkeit offen, indem sie ihr Produkt, d.i. Darstellung in resultativer Bedeutung (Darstellung als Syntax) nicht repräsentativ an sich bindet, sondern als bloß eine mögliche Option in einer unendlichen Reihe von Möglichkeiten ausstellt.« R. Beuthan: Das Undarstellbare, S. 31f.

13 Ebd., S. 28.

14 Ebd., S. 32.

hin zur Simultaneität von Anfang und Ende resp. Schreiben und Erinnern leitet und somit im Zentrum der Darstellung literarischer Produktion fungiert. Entscheidend ist dabei jedoch, dass eine solche Umprogrammierung, wie sie auch der Darstellung in Fichtes Roman zugrunde liegt, nicht einfach für andere Darstellungen kopiert werden kann, denn sonst wäre ein solches Produkt nur Teil einer Serie. Es kommt vielmehr darauf an, den Begriff des Programms, dem das Modell der generativen Matrix bei Iser entspricht, kreativ zu interpretieren. Ausgehend von seinen Parametern besteht dann »die Möglichkeit des Umprogrammierens«¹⁵ (resp. die Rekombination von Komponenten bei Iser), sodass je nach Zugang des Autors zur Wirklichkeit die Darstellungsvorschrift individuell verändert werden kann und so am offenen Horizont von Möglichkeiten der Darstellbarkeit teilhat, ohne den die Freiheit des Ausdrucks nicht erhalten bliebe. Auf der Seite der Rezeption korrespondiert dem, wie mit Linke gezeigt, die Fähigkeit zur Uminterpretation von Gegebenheiten, d.h. eine bestehende Situation anders zu deuten bzw. etwas Gegebenes, bspw. einen literarischen Text, in einen neuen Interpretationskontext zu rücken.

Auf welche Weise das Undarstellbare am Grund der sprachlichen Produktion bedeutender Literatur wirkt, zeigt sich auch an Katja Petrowskajas Geschichtensammlung *Vielleicht Esther*. Darin reist die aus Kiew stammende, deutsch-jüdische Erzählerin, die mit der Autorin weitgehend identisch ist, von Berlin, wo sie heute lebt, zu den Schauplätzen ihrer Familiengeschichte in Ost- und Mitteleuropa. In diesem Fall ist es das Nicht-Identische von begehrender Wirklichkeit und Erinnerung mit dem sie sich auf verwirrende Weise konfrontiert sieht.¹⁶ Ausgangspunkt dieser poetischen Exploration des Familiengedächtnisses ist dabei die Erfahrung, dass sich niemand mehr findet, der die Erinnerung an gestorbene Menschen aus dem Kreis der eigenen Familie mit einem teilen könnte. Anlässlich der Erinnerung an den Tod Lidas, ihrer Tante mütterlicherseits, notiert die Erzählerin, die im Text auch Katja heißt:

15 Ebd.

16 Die hiermit eingeführte Spielart des Undarstellbaren ist strukturell ähnlich der Nicht-identität von Begriff und Gegenstand, wie sie von Adorno in der Einleitung zur *Negativen Dialektik* thematisiert wird. Vgl. dazu S. Sander: Topos der Undarstellbarkeit, Kap. 2.1.2, S. 58–65. Während dort der Begriff nicht hinreicht, um allen möglichen Bestimmungen des Gegenstands aufgrund der konstitutiven Abstraktion von dessen Besonderheit sowie seiner Veränderlichkeit über die Zeit hinweg gerecht zu werden, ist es in diesem Fall die Erinnerung, die angesichts einer sich permanent verändernden, immer komplexer werdenden Gegenwart mit den darin noch auffindbaren Spuren der Geschichte nicht zur Deckung gelangt.

Geschichte ist, wenn es plötzlich keine Menschen mehr gibt, die man fragen kann, sondern nur noch Quellen. Ich hatte niemanden mehr, den ich hätte fragen können, der sich an diese Zeiten noch erinnern konnte. Was mir blieb: Erinnerungsfetzen, zweifelhafte Notizen und Dokumente in fernen Archiven. Statt rechtzeitig Fragen zu stellen, hatte ich mich am Wort Geschichte verschluckt. War ich nun erwachsen, weil Lida tot war? Ich fühlte mich der Geschichte ausgeliefert.¹⁷

Wovon der Text handelt, ist, mit anderen Worten, das Verschwinden einer mit anderen geteilten, lebendigen Wirklichkeit in einem Grab namens Geschichte, in diesem Fall der Herkunftsfamilie der Erzählerin, für deren Existenz es nurmehr auf der abstrakten Ebene der Zeichen eine Möglichkeit der Verifikation gibt. Als sei die eigene Erinnerung nicht genug, selbst wenn sie sich so detailliert gestaltet wie im vorliegenden Fall, als brauche sie eine Bestätigung durch das, was hier Geschichte genannt wird. Das rezente Gefühl des Verlustes verknüpft die Erzählerin mit der Zeit ihrer Kiewer Kindheit, die sie als eigentlich fröhlich schildert.¹⁸ Wenn da nicht jene Einsamkeit gewesen wäre, die sie darauf zurückführt, dass ihr etwas fehlen musste, ohne dabei sagen zu können, was. Dieser »Mangel, den es vielleicht gar nicht gab«,¹⁹ setzt sich in der Gegenwart fort, indem sie die affektive Störung der Kindheit²⁰ nachträglich in den zuvor benannten Kontext der Erinnerung an verstorbene Angehörige einschreibt. Dieser wird so zum Anlass der Recherche nach den Verwandten in den Archiven und an den Stätten des kollektiven jüdischen Gedächtnisses, das vom Holocaust geprägt ist.²¹

Rekonstruiert wird dabei im Erzählen ein verzweigtes, vom Leser kaum überschaubares Netzwerk von Familienangehörigen, die ein verwandtschaft-

17 Katja Petrowskaja: *Vielleicht Esther. Geschichten* [2014], 7. Aufl., Berlin: Suhrkamp 2022, S. 30.

18 Vgl. ebd., S. 22

19 Ebd.

20 Die Erzählerin beschreibt das Gefühl des Verlustes mit den folgenden Worten: »Manchmal kam es wie ein Blitz, schnell, wie eine Ohnmacht, als ob ich plötzlich den Boden unter den Füßen verlieren würde, kurzatmig ruderte ich mit den Armen um Rettung, um das Gleichgewicht wiederzugewinnen, getroffen von einer Kugel, die nie abgeschossen wurde [...]«. Ebd.

21 Im Text werden das Jewish Genealogy & Family Heritage Center in Warschau, die digitalen Death Records von Yad Vashem und die Gedenkstätten von Babyn Jar sowie Mauthausen erwähnt.

liches Band mit der »polnischen Sippe«²² der Erzählerin verbindet, deren Mitglieder die Namen Levis, Geller und Krzewin tragen. Auf diesen Ursprung, an dessen Beginn Simon Geller und sein Enkel Oziel Krzewin, Katjas Urgroßvater mütterlicherseits, stehen (beide Gründer von Schulen für taubstumme Kinder in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts und kurz vor dem ersten Weltkrieg in Wien bzw. Warschau), führt sie die Herkunft der eigenen Kiewer Kernfamilie Petrowskij zurück. Dazu gehören der Vater Miron,²³ der ältere Bruder und die im Text zunächst ebenso namenlos bleibende Mutter, die jedoch in der abschließenden Danksagung namentlich genannt werden.²⁴ Die Seite des Vaters wird repräsentiert durch Semjon Stern aus Odessa, der während der Oktober-Revolution im Untergrund den Namen Petrowskij annimmt sowie dessen Bruder, Katjas Großonkel Judas Stern, der 1932 als Attentäter des deutschen Botschaftsrates Fritz von Twardowski in Moskau zum Tod verurteilt und hingerichtet wird.

Neben diesen und weiteren eindeutig identifizierbaren Familienmitgliedern zeigt sich jedoch von Beginn an, dass die Suche nach den ferneren Verwandten »ohne Gesichter und Geschichten«,²⁵ sobald sie nur auf den Namen als einziges Kriterium der Verifikation ihrer Identität zurückgreifen kann, auf unüberwindliche Schwierigkeiten stößt, die mit der Form der historischen Dokumente zu tun hat, in denen sie erscheinen. Dies betrifft auch die oben genannten Familiennamen. Was ihr dabei widerfährt, schildert die Erzählerin beispielhaft in der Geschichte *Die Liste*: »Einige Namen meiner Verwandten waren so verbreitet, dass es keinen Sinn hatte, nach ihnen zu suchen. Es wäre eine Suche nach Gleichnamigen gewesen, denn in den Listen stehen sie alle untereinander, nebeneinander wie Nachbarn, durcheinandergemischt, und die Meinigen sind nicht zu unterscheiden von Hunderten anderer, die genauso hießen [...].«²⁶ Dieses aporetische Verfahren, aus Archivlisten von Namen bestimmte gesuchte Personen zu ermitteln, spiegelt sich im Erleben der Erzählerin. Als Jüdin weigert sie sich, einen Unterschied zu machen zwischen den Familienangehörigen und den Fremden gleichen Namens, denn »es wäre eine Selektion gewesen, und ich wollte keine, nicht einmal das Wort.« Sie ist plötzlich davon überzeugt, dass alle »Namensvettern [...], die ich noch

22 K. Petrowskaja: Vielleicht Esther, S. 123.

23 Der Name findet sich an folgenden Stellen im Text: Ebd., S. 36, 122, 208.

24 Vgl. ebd., S. 284f.

25 Ebd., S. 25.

26 Ebd., S. 27.

finden werde, ebenfalls zu meiner Familie gehörten, alle Gellers und Hellers, alle Krzewins und Sterns. Jeder Stern schien mir ein geheimer Verwandter zu sein, auch die am Himmel.«²⁷

Das Darstellungsproblem, an dem sich der Text abarbeitet, besteht also genau in dieser Inkommensurabilität zwischen der subjektiven, an die Person der Erzählerin gebundenen Fähigkeit des Wiedererkennens bzw. Erinnerns und dem, was die Geschichte als objektiver Prozess von ihren verstorbenen Angehörigen in Form materieller Spuren und Hinterlassenschaften (Archivlisten, Fotos, Briefe, digitale Death-Reports) preisgibt. Wie sich unter dem oberflächlichen Schein von namentlicher Identität das Nicht-Identische der damit zugleich gemeinten Personen verbirgt, zeigt sich auch an einer Episode, von der die Erzählerin im Kontext ihrer Reise nach Warschau berichtet. Bei der Suche nach Verwandten im elektronischen Archiv des Jewish Genealogy & Family Heritage Center stößt sie auf den Namen Tobiasz Krzewin, der als einer der ersten in den Familientabellen erscheint und aus dem 18. Jahrhundert stammt.²⁸ Über den Vornamen stellt sie eine Verbindung zu ihrem Mann her, der auch Tobias heißt, womit eine namentliche universelle Identität der Person, mindestens aber eine Ähnlichkeit zwischen beiden nahegelegt wird. Eine weitere Koinzidenz besteht nun darin, dass sie auf der Straße zufällig einen Nachbarn aus Berlin trifft, der als Opernsänger in einer Warschauer Produktion von Xenakis auftritt und ebenfalls diesen Vornamen trägt.²⁹ Durch die Überdetermination des identischen Vornamens kommt

27 Ebd.

28 Vgl. ebd., S. 107. Das Jahrhundert erschließt sich durch den Hinweis, dass dessen erstes Kind im gleichen Jahr geboren wurde, in dem Joseph Haydn sein Oratorium *Il ritorno di Tobia* (dt. *Die Heimkehr des Tobias*) schrieb, nämlich 1775. Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Il_ritorno_di_Tobia vom 19.07.22.

29 Vgl. K. Petrowskaja: Vielleicht Esther, S. 110. Es scheint so zu sein, dass über die Gleichheit des Namens den Namensträgern, wie im Begriffsrealismus der Scholastik, das gleiche Wesen, die gleichen Eigenschaften zukommen – bzw. zumindest ähnliche, wie der Nominalismus als Gegenposition im Universalienstreit annimmt. Es erweist sich wiederum, dass diese Darstellung dem Bedürfnis des erzählenden Subjekts nach sinnhafter Teilhabe an der begehenden, mitunter unvorhersehbar zufälligen Wirklichkeit geschuldet ist. Auf diese Weise kann der Kontingenz des erlebten Geschehens begegnet werden, das sonst aufgrund der reinen Zufälligkeit der Begegnung sinnlos bleiben müsste. Denn objektiv betrachtet sind die gemeinten Personen vermutlich in kaum einer Hinsicht vergleichbar, da die Kontexte, aus denen sie stammen, zu weit voneinander entfernt sind und sich nur in der selektiven Wahrnehmung/Erinnerung des erlebenden Subjekts treffen. Dabei wird nun die Wirklichkeit selbst in Gestalt des er-

zum Ausdruck, dass die Erinnerungsarbeit der Erzählerin sinnhaft verbunden ist mit der ihr begegnenden gegenwärtigen Wirklichkeit, ja, dass weit zurückreichende Vergangenheit und unmittelbare Gegenwart nicht anders als durch die Erinnerungsarbeit am Familiengedächtnis, die sich ja aus zahllosen Quellen speist, miteinander verknüpft werden und erst dadurch einen Sinn bekommen, ohne dass es dafür eine lineare, kausal-mechanistische Erklärung gäbe.

Von solchen »Ähnlichkeitsrelationen«³⁰ hat auch Iulia-Karin Patrut in einem Aufsatz zu *Vielleicht Esther* im Kontext deutschsprachiger Literatur osteuropäischer Herkunft gesprochen. Dabei lasse sich durch die Erinnerungsarbeit nichts Identisches, d.h. keine ursprüngliche Einheit wiederfinden, sondern nur etwas Anderes, »das in ein Ähnlichkeitsverhältnis zu dem Gesuchten gerückt wird.«³¹ Diese Operation der Analogisierung sei dabei als Akt eines Selbstentwurfs zu verstehen, bei dem das Ich, indem es nach sich selbst sucht, über Ähnlichkeitsrelationen etwas findet, »womit es sich für den Moment identifizieren kann.«³² Eine solche Ähnlichkeitsbeziehung wird von der Erzählerin auch im Prolog mit dem Titel *Google sei Dank* hergestellt, als sie einem Mitreisenden des *Warszawa-Express* die Bedeutung des Namens »Bombardier« in einem Werbeschriftzug auf dem Bahnsteig des Berliner Hauptbahnhofs zu erklären versucht.³³ Während den Mitreisenden, ein amerikanischer Jude iranischer Herkunft, der gemeinsam mit seiner Frau

lebten Phänomens der Koinzidenzen zum Maßstab der Darstellung, was, wie sich mit Gerald Funk et al. sagen lässt, »zur Emanzipation vom Mimesisprinzip führt«. Gerald Funk/Gert Mattenklott/Michael Pauen (Hg.): *Ästhetik des Ähnlichen. Zur Poetik und Kunstphilosophie der Moderne*, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 2001, S. 7–34 (Einleitung), hier: S. 32. Worauf es dabei ankommt, ist aber die teilnehmende Perspektive der Erzählerin, die sich, wie die narrative Darstellung des Phänomens zeigt, als Teil einer komplexen, die geschichtliche Zeit transzendierenden Wirklichkeitserfahrung erlebt, welche durch die üblichen Dichotomien von Subjekt vs. Objekt, gleich vs. ungleich bzw. identisch vs. nicht-identisch kaum angemessen zu erfassen ist.

30 Iulia-Karin Patrut: »Alte Grenzbeziehungen – neue Ähnlichkeitsbeziehungen. Katja Petrowskajas »Vielleicht Esther« (2014) und die Neuermessung der deutschen Literatur in Europa«, in: Axel Dunker/Jan Gerstner/Julian Osthues (Hg.), »Migrationsvordergrund« – »Provinzhintergrund«. *Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft*, Leiden/Boston: Brill 2021, S. 57–75, hier: S. 64 und passim (=Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 94).

31 Ebd.

32 Ebd.

33 Vgl. dazu die Ausführungen von Patrut. Ebd., S. 64–67.

auf dem Weg in ein weißrussisches Dorf ist, um dort »die Welt ihrer Großmutter«³⁴ kennenzulernen, dieses Wort »an Bomben [...], an Artillerie« und damit Krieg erinnert, entgegnet sie ihm, »dass Bombardier ein französisches Musical sei, das in Berlin erfolgreich laufe [...]«.³⁵ Die Ähnlichkeit ist dabei über die französische Sprache motiviert, denn sie meint damit das Musical *Les Misérables* nach Victor Hugo, das tatsächlich vor längerer Zeit in der Stadt gegeben wurde.³⁶ Doch als sie den Namen dann googelt, stellt sich heraus, dass eine der weltweit größten Firmen für den Bau von Eisenbahnen und Flugzeugen, die kürzlich eine Werbekampagne in der Stadt gestartet hat, so heißt.³⁷ Die Ähnlichkeitsassoziation ist also objektiv falsch und führt damit in die Irre. Doch auf der anderen Seite erweist sich, dass ihre Konstruktion mit der subjektiven Erinnerung der Erzählerin im Rahmen ihrer Selbstsuche und dem daraus entspringenden Bedürfnis nach Identifikation zu tun hat.

Dabei fungiert gerade die Unzuverlässigkeit der Erinnerung als Quelle der Kreativität, denn sie erfindet, was sich anders nicht wiederfinden oder verifizieren lässt, wie auch in der titelgebenden Geschichte *Vielleicht Esther* deutlich wird. Dort kann sich zunächst der Vater auf Nachfrage der Tochter nicht mehr genau an den Vornamen seiner Lieblingsgroßmutter erinnern, weil er sie immer nur mit »Babuschka«³⁸ angesprochen hätte. Die durch das Vergessen entstandene Ungewissheit wird von der Erzählerin im Text vermerkt, indem sie immer dann, wenn von der gehbehinderten Großmutter die Rede ist, die in der Stadt zurückbleibt, als der Familie ihres Vaters Miron die Flucht vor den Deutschen gelingt, deren Vornamen mit dem groß geschriebenen Adverb »vielleicht« versieht. Dass sich der Tod von »Vielleicht Esther«,³⁹ die dem Sammlungsaufruf der deutschen Besatzer an die jüdische Bevölkerung Kiews mit dem Ziel Babyn Jar Folge leistet und dabei von einer deutschen Patrouille erschossen wird, auch anders ereignet haben mag, als in der Fantasie der Erzählerin dargestellt (»Ich beobachte diese Szene wie Gott aus dem Fenster des gegenüberliegenden Hauses. Vielleicht schreibt man so Romane. Oder auch Märchen. Ich sitze oben, ich sehe alles!«)⁴⁰, bringt wiederum die Möglichkeits-

34 K. Petrowskaja: *Vielleicht Esther*, S. 10.

35 Ebd., S. 8.

36 Vgl. ebd., S. 12.

37 Vgl. ebd., S. 13.

38 Ebd., S. 209.

39 Ebd., S. 208 u. passim.

40 Ebd., S. 221.

form ins Spiel. Dies gilt freilich für den Text insgesamt, weil die Erzählungen, aus denen er sich zusammensetzt, weitgehend der imaginierten Erinnerung der empirischen Autorin entstammen, die sich als Erzählerin in ihren eigenen Text einschreibt.⁴¹

Poetologisch gewendet zeigt Patrut dieses Verfahren auch am Beispiel der Polysemie des Wortes »strelotschnik«,⁴² dt. »Weichensteller«, das sie in übertragener Bedeutung auf die Fähigkeit der Erzählerin appliziert, der Narration »einen ganz anderen bzw. überhaupt einen bestimmten Lauf zu geben.«⁴³ Der manifeste Text erscheint damit wieder als eine Option innerhalb einer umfassenderen Reihe von Möglichkeiten im Sinn Beuthans und kann deshalb Komplexitätstheoretisch als Reduktion begriffen werden. Ebenso können

-
- 41 Auf welche Weise dabei die Fiktion ununterscheidbar mit dem Inhalt der erinnerten Wirklichkeit verschmilzt, zeigt die Erzählerin am Beispiel einer weiteren Geschichte desselben Kapitels, in deren Mittelpunkt ein Fikus steht, dem sie, wie es im Text heißt, ihr Leben verdanke. Vgl. ebd., S. 217. Wieder ist es so, dass sich ihr Vater an die Existenz des Fikus nicht erinnern kann, den sein Vater Semjon bei der Flucht der Familie vor der anrückenden Wehrmacht im August 1941 von der Ladefläche des Lastwagens nimmt, damit seine Frau und seine beiden Söhne an dessen Stelle Platz finden. Angesichts der Frage, ob es sich bei dem Fikus um eine Fiktion handelt oder ob es ihn wirklich gab, antwortet sie mit der folgenden paradoxen Argumentation in der Möglichkeitsform: »Wenn mein Großvater diesen fragwürdigen Fikus nicht von der Ladefläche herentragen hätte, hätte der neunjährige Junge, der später mein Vater wurde, keinen Platz in der Arche des Lastwagens bekommen, wäre er nicht auf der Liste der Überlebenden gelandet, würde ich nicht existieren. Da es keinen Fikus gegeben hat, es uns aber gibt, bedeutet dies, dass es ihn doch gegeben hat, oder auf jeden Fall muss es ihn gegeben haben, denn wenn es ihn nicht gegeben hätte, gäbe es kein uns, wir hätten uns nicht retten können [...]. Es hat sich also herausgestellt, oder es könnte sich herausstellen, dass wir unser Leben einer Fiktion verdanken.« Ebd., S. 220. Die Nähe von Erinnerung und Fiktion resp. Erzählung ist auch bereits in der philosophischen Ästhetik thematisiert worden. Vgl. dazu Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 81f. Für das Verhältnis von Erinnerung und Narration gilt Gleiches hinsichtlich der narrativen Psychologie. Vgl. Donald E. Polkinghorne: »Narrative Psychologie und Geschichtsbewusstsein. Beziehungen und Perspektiven«, in: Jürgen Straub (Hg.), Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte (Erinnerung, Geschichte, Identität I), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 12–45.
- 42 K. Petrowskaja: Vielleicht Esther, S. 8 und I.-K. Patrut: »Alte Grenzziehungen«, in: Dunker/Gerstner/Osthues, »Migrationsvordergrund« – »Provinzhintergrund« (2021), S. 64.
- 43 Ebd. Angespielt wird dabei auf das russische Sprichwort »Der Weichensteller ist immer schuld«. Ebd. Zugleich auf den Holocaust und die Deportationszüge und somit auch auf die Verantwortung für den Weg, den der Zug nimmt. Vgl. ebd.

die Ähnlichkeitsrelationen, wie sie subjektive Erinnerung in zumeist unbewusst bleibender, kontingenter Weise zwischen gegenwärtig begegnender Wirklichkeit und erinnerter Vergangenheit herstellt, im Sinn der Reduktion einer in Wirklichkeit komplexeren Realität verstanden werden. Dies zeigt sich im literarischen Text bei der Überprüfung des eigenen Gedächtnisinhalts durch die Internetsuchmaschine, die ja ein Produkt des Differenzdenkens ist, das Ähnlichkeit gerade zu eliminieren sucht. Anders als bei Peltzer oder Neumann, wo durch ein sich immer weiter verästelndes Muster hypo- und parataktischer Reihungen im einen, sowie den hochgradig selbstreferenziellen, ausufernd verschachtelten Satzschleifen im andern Fall, Komplexität bereits auf Ebene der Syntax erkennbar wird, entsteht sie hier aus der benannten aporetischen Konstellation zwischen dem objektiven Prozess der Geschichte und einer auf Ähnlichkeit beruhenden kreativen Mnemonik der Erzählerin, die sich an dieser Inkommensurabilität abarbeitet. Ähnlichkeit reduziert in der Vorstellung des Subjekts dabei eine Vielzahl realer Erscheinungen auf ein Vor- bzw. Urbild, sofern sie jene an dieses subjektiv anähneln, man könnte umgangssprachlich auch sagen, mit ihm verwechselt.⁴⁴

Zudem wird daran sichtbar, wie das Undarstellbare, das aus diesem Riss zwischen den beiden Instanzen des Erkennens (subjektiver Erinnerung und objektivierter Geschichte) hervorgeht bzw. sich in dieser Mitte oder diesem Spalt verbirgt, sofern es die Darstellung bestimmt, zugleich zum Ausdruck von Komplexität in der literarischen Erzählung beiträgt, indem nämlich die Erzählerin über Ähnlichkeitsbeziehungen Bedeutungen/Sinn erzeugt, die zwar kontingent sind – es mag anders gewesen sein als dargestellt –, aber in dem Meer

44 Dass Komplexität durch einen Vergleich bzw. eine Analogisierung reduziert wird, die dem Ähnlichkeitsdenken hier in der Vorstellung zugrunde liegen, zeigt auch Andreas Reckwitz im Kontext der Beschreibung von Singularitäten, die innerhalb sozialer Praktiken entstehen. Diese zeichnen sich nämlich durch eine hohe »Eigenkomplexität« aus, die sie zunächst zu etwas unvergleichlich Besonderem machen, beispielsweise ein Film wie *A Clockwork Orange* von Stanley Kubrick oder die Romane von Thomas Pynchon, wie Reckwitz ausführt. Vergleicht man nun diese Singularitäten dennoch miteinander, z.B. um sie nach allgemeinen qualitativen oder quantitativen Gesichtspunkten zu ordnen, so zeigt sich, dass man dies nur in bestimmten Hinsichten tun kann, was unweigerlich zur Reduktion ihrer inneren Dichte führt, die Reckwitz als Eigenkomplexität begreift. Vgl. Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 52–57, hier besonders S. 54f.

von Möglichkeiten wenigstens für sie und die Leser einen Sinn ergeben, der ihre Gegenwart mit der weit zurückreichenden Familiengeschichte verknüpft.⁴⁵

Es zeigt sich somit, dass Komplexität des Erzählens und Undarstellbarkeit, zumindest für die besprochenen Beispiele, in einem generativen Zusammenhang stehen. Hervorgehoben werden soll nochmals, dass zwar durch den Umstand der Nichtidentität zwischen dem durch die Ähnlichkeitsrelation verbundenen Gedächtnisinhalt und dem Gegenstand der begegnenden Wirklichkeit Komplexität im objektiven Sinn reduziert wird. Aus der Perspektive des erlebenden Subjekts lässt sich Ähnlichkeit – in Form der Kreation von Ähnlichkeitsbeziehungen – jedoch auch als Reaktion auf eine nicht mehr beherrschbare Komplexität deuten, die aus der Begegnung (Kombination) von geschichtlicher Realität als objektivem Prozess und gegenwärtiger Wirklichkeit in der

45 Eine weitere Form des Undarstellbaren wird im Text anlässlich des Besuchs der Erzählerin in der Gedenkstätte Mauthausen evoziert, wo Wassilij, ihr Großvater mütterlicherseits, nachdem er in deutsche Kriegsgefangenschaft geraten war, interniert wurde. Es ist wieder alles anders, als sie es sich vorgestellt hat bzw. vorstellt. Denn wenn es im Text heißt: »Es müsste doch überall Dreck sein. Ich habe davon gelesen. Der Tod müsste stinken. Aber ich rieche nichts. Ich höre nichts. Ich sehe nur. Sie sind Geister. [...] Ich suche meinen Großvater. Ich bin gekommen, um ihn abzuholen. Ich weiß, er wiegt nun 49 Kilo. Doch damit fällt er hier nicht auf. Keiner wiegt mehr. Meinen Sie, dieses Bild sei unzumutbar?« (K. Petrowskaja: Vielleicht Esther, S. 247), so geht daraus hervor, dass die Gegenwart der Gedenkstätte nicht mehr viel mit der Realität des Lagerlebens zu tun hat, wie ihr Großvater es erlebt haben wird. Dabei kann der Aspekt des menschlichen Leidens, der sonst unterschlagen würde, nur zum Ausdruck kommen, indem die Erzählerin das historische Geschehen am Beispiel ihres Großvaters in die erlebte Gegenwart ihrer Anwesenheit auf der Gedenkstätte versetzt. Die Darstellung der Szene verdankt sich damit, wie erörtert, zu großen Teilen der literarischen Fantasie, die sich wiederum aus der familiären Empathie der Erzählerin speist. Die Undarstellbarkeit des menschlichen Leidens, das sich dem sprachlichen Ausdruck weitgehend entzieht, wird hingegen auf diese Weise ein Stück weit anschaulich und dem Leser zudem durch die direkte Ansprache nahegebracht. Neben dem erkenntnistheoretischen Aspekt der Privatheit von Schmerz ist es freilich das schiere Ausmaß des Leidens in den Konzentrationslagern, das es sprachlich so unkommunizierbar macht. Darauf weist auch die Erzählerin hin, wenn sie im Gegensatz zur offiziellen Darstellung der Gedenkstättenverwaltung zu bedenken gibt: »Keine Sorge. Es ist angemessen. Ich habe dieses Wort vor kurzem gelernt. *Das gestalterische Konzept unseres Ortes der Information würdigt die Katastrophe in angemessener Weise.* Unerträglich könnte man sagen. Es ist unerträglich. Doch für das Unerträgliche gibt es kein Wort.« Ebd. [Herv. i.O.]. Es ist diese Inkommensurabilität, auf die auch Adorno mit seinem Diktum anspielte, es sei barbarisch, nach Auschwitz noch Gedichte zu schreiben.

erinnerungsgeleiteten Wahrnehmung eben dieses Subjekts resultiert. Anders als die Geschichtsschreibung, die vorgibt zu wissen, wie es gewesen ist, versteht sich die literarische Erzählung daher als Entwurf einer Möglichkeit, wie es gewesen sein könnte.⁴⁶ Indem sie dabei von der erlebten Erinnerungsstruktur der Erzählerin ausgeht, kann sie der Komplexitätsbewältigung dienen. In beiden Aspekten zusammen genommen erscheint wieder das für Komplexität im Kontext literarischer Kommunikation typische Wechselspiel von Komplexion und Reduktion, wie es bereits allgemein im Kontext der Rezeption komplexer Erzähltexte relevant war.

46 Eine andere Auffassung vertritt etwa Mersch. Indem er Erinnerung und ihre Erzählung in eins setzt, negiert er zugleich die Möglichkeitsstruktur der dabei entstehenden Narration: »Mit anderen Worten: Erinnerung vollzieht sich als ihre eigene Erzählung. Nicht ›etwas‹ geschah, dem eine Deutung auferlegt wird, sowenig wie es ein Ereignis und viele Lesarten gibt, vielmehr eröffnet erst die Memorierung die für die Auslegung maßgebliche Zeitstruktur: Sie ›ist‹ die Zeit, die sie schreibt. Dann existiert keine historische Authentizität, sondern das Vergangene erweist sich in dem Maße maskiert, wie das Gedächtnis es aufdeckt. Nichts ›war‹ gewesen, sondern ›ist‹ nur durch die Prozeduren einer ›Lesung‹ hindurch, die immer schon Auslegung und Strukturierung ist, die zugleich das Band einer genuinen ›Zeitigung‹ weben. Es gibt keine konstitutive Differenz zwischen Gewesenem und Erinnerungem, sondern lediglich die Einheit einer ursprünglichen ›Bildung‹.« D. Mersch: Ereignis und Aura, S. 82. [Herv. i.O.].