



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Körperlichkeit, Erinnerung und Sprache
im Werk Jan Faktors“

verfasst von

Sophie Marie Ertel

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 243 370

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Slawistik

Betreut von:

Univ. Prof. Dr. Stefan Michael Newerkla

Danksagung

Ich danke meiner Karoline für Alles.

Ich danke meiner Cousine Therese für unendlich viel inhaltliche und emotionale Unterstützung. Bei meiner Mama bedanke ich mich für ihre gründliche Korrekturarbeit und für noch viel mehr. Magdalena sage ich Danke für ihre Freundschaft und ihre klugen Gedanken.

Ich danke meinen guten Freunden und Freundinnen Philipp, Christoph, Clemens, Simona, Steffi, Ines und Martin.

Niko danke ich für sein Wissen über Erinnerung und für Z., Stefan für die langen Bibliotheksabende, Georg für seine Hilfe, Anna für Kristeva und Judith für ihre immer wiederkehrende Ermutigung.

Ich bedanke mich bei Heinz für die Korrektur und dafür, dass er immer für mich da ist.

Meiner ganzen Familie sage ich Danke, da sie mich alle immer unterstützt haben.

Mein besonderer Dank gilt Honza.

Des Weiteren bedanke ich mich bei der Bibliothek der Europäischen Ethnologie und bei ihren BibliothekarInnen.

Ich bedanke mich bei meinem Betreuer Stefan Michael Newerkla, der mich zu Jan Faktor und somit zu dieser Arbeit gebracht hat.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Körperlichkeit	11
2.1. Der Blick auf den Körper	15
2.2. Körperbilder bei Bachtin	17
2.2.1. Der groteske Körper	17
2.3. Volkskultur als Lachkultur	18
2.3.1. Grotesker Realismus	18
2.3.2. Die literarische Groteske	19
2.4. Groteske Körperkonzeption	21
2.4.1. Der groteske Körper und das Körperdrama	21
2.5. Körperlichkeit in <i>Georgs Sorgen um die Vergangenheit</i>	24
2.5.1. Körper und Raum	24
2.5.2. Literarische Räume	24
2.5.3. Körper-Räume	26
2.6. Georg	27
2.6.1. Körper	27
2.6.2. Raum	32
2.7. Die Mutter und die weibliche Verwandtschaft	32
2.7.1. Körper	32
2.7.2. Raum	34
2.8. Vater	36
2.8.1. Raum	36
2.8.2. Körper	39
2.9. Dana	40
2.9.1. Körper	40
2.9.2. Raum	42
3. Erinnerung	43
3.1. Erinnerung in der Literatur	43
3.2. Das fragile Konzept der Erinnerung	44
3.3. Erinnerungen an und in geschlossene(n) Gesellschaften	47

3.3.1.	Erinnerungsdiskurs	47
3.3.2.	Erinnerung in der Literatur der 'geschlossenen Gesellschaften'	48
3.4.	Erinnerung in <i>Georgs Sorgen um die Vergangenheit</i>	49
3.4.1.	Erinnerungen an die ČSSR	50
3.4.2.	Jüdische Identitätssuche in <i>Georgs Sorgen um die Vergangenheit</i>	53
3.5.	Orte der Erinnerung in <i>Georgs Sorgen um die Vergangenheit</i>	60
3.5.1.	Traumatische Erinnerungsorte	62
3.5.2.	Christianstadt	63
4.	Sprache	65
4.1.	Sprachwechsel	65
4.1.2.	Über Umwege zum Deutschen	68
4.2.2.	Deutsch als neue Textsprache	69
4.3.	Faktor und die Prenzlauer Berg-Szene	70
4.3.1.	Die intertextuellen Texte der Prenzlauer Berg-Szene	72
4.3.2.	Karneval in der DDR	74
4.4.	Deutsch als Experimentier-Sprache	75
4.4.1.	<i>Georgs Sorgen um die Zukunft</i>	77
4.5.	Eine neue Literatursprache: was Sprachwechsel-SchriftstellerInnen besonders auszeichnet	82
4.5.1.	Dialogizität	83
4.6.	Zur Sprache in <i>Georgs Sorgen um die Vergangenheit</i>	85
5.	Resümee	89
6.	Český abstrakt	93
7.	Anhang	101
7.1.1.	Literaturverzeichnis	101
7.1.2.	Primärliteratur	101
7.1.3.	Sekundärliteratur	103
7.2.	Abstract	111
7.3.	Lebenslauf	115

Einleitung

Das der Arbeit vorangestellte Zitat ist einem experimentellen Text des tschechischen, auf Deutsch schreibenden, Autors Jan Faktor entnommen, das auf einen Schwerpunkt dieser Arbeit, die Beschäftigung mit der Sprache, mit Faktors Sprache, verweist.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem zeitgenössischen Schriftsteller Jan Faktor. Der in Tschechien geborene und auf Deutsch schreibende Autor migrierte 1978 nach Ostberlin und ist einer breiteren Öffentlichkeit vor allem seit seiner Nominierung zum Leipziger Buchpreis 2009 mit dem Roman *Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder im Reich des heiligen Hodensack-Bimbams von Prag*² bekannt.

Faktor wurde am 3. November 1951 in Prag in eine tschechisch-deutsche Familie hineingeboren und wuchs dort in einer, fast nur aus Frauen bestehenden, Großfamilie auf. Seine Mutter stammte aus Ostrava/Ostrau und war lange Jahre Auslandskorrespondentin bei der tschechischen Zeitung Literární noviny. Durch ihre wache und kritische Haltung kam Faktor früh mit demokratie-politischen Fragestellungen in Berührung. Zu seinem Vater, welcher für die tschechische Staatssicherheit tätig war, hatte Faktor wenig Kontakt, auch durch den Umstand, dass die Eltern getrennt lebten. Faktors Familie, mütterlicherseits, wurde, da sie JüdInnen waren, während des Nationalsozialismus verfolgt und in mehrere Konzentrationslager deportiert. Seine Mutter, eine Tante und die Großmutter überlebten das Ghetto in Theresienstadt, Auschwitz und das sich heute auf polnischem Staatsgebiet befindende Konzentrationslager Christianstadt.

Jan Faktors Biographie ist durchzogen von mehreren gesellschaftspolitischen Ereignissen, die maßgeblich das letzte Jahrhundert Europas prägten. Faktor lebte in zwei totalitär regierten Ländern (ČSSR und DDR), hat die Wiedervereinigung Deutschlands in Berlin, den Einmarsch der Warschauer Truppen in Prag 1968 und die

¹ Aus dem Gedicht: Georgs Sorgen um die Zukunft. In: Faktor, Jan: Georgs Versuche an einem Gedicht und andere positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauens (1989), S. 37-70.

² Wird in Folge immer als *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* abgekürzt.

darauffolgende Normalisierung³ miterlebt. Als Sohn jüdischer Holocaustüberlebender kam er schon als Kind mit der 'Shoa' in Berührung, da die traumatischen Erlebnisse, die Teile Faktors Familie erlebt haben, Bestandteil des familiären Narrativs waren und nicht verschwiegen wurden.

Jan Faktor erlebte sowohl das kurze Aufblühen der tschechischen Gesellschaft, den sogenannten Prager Frühling, als auch dessen Zerschlagung und die nachfolgende Phase der Normalisierung als junger, 17-jähriger Mann, mit. Faktor zeichnet, in Essays⁴ und Interviews ein umfassendes Bild von jenen 8 Monaten in Prag, die geprägt waren von einer pluralistischen Redefreiheit und betont, dass er damals erfuhr, was eine „angstfreie und offene Gesellschaft“ (Faktor 2000a: 31) sein kann. Das Aufkeimen dieser gesellschaftlichen 'Öffnung' wurde jedoch, durch den Einmarsch der russischen Truppen, jäh erstickt. Reformen wurden rückgängig gemacht und durch Restriktionen ersetzt. Diese Zeit empfand Faktor als besonders bedrückend und geradezu unerträglich, sodass er sich entschloss, Prag zu verlassen und für eine Zeit in die Berge der Hohen Tatra, in der Slowakei, zu gehen. Dort arbeitete er zwei Jahre lang als Hochgebirgsträger und lernte im Zuge dessen den slowakischen Schriftsteller Belo Kopolka kennen, der ihn persönlich und literarisch prägte. Nach seiner Rückkehr, 1970, nach Prag entschloss sich Faktor für das 'politisch neutrale' Studium der Datenverarbeitung. Da sich die Lage in Prag kaum verändert hatte, schottete sich Faktor weitgehend ab und versuchte sich durch viel Arbeit abzulenken. 1977 heiratete Faktor Annette Simon, eine Tochter der bekannten deutschen Schriftstellerin Christa Wolf und übersiedelte, 1978, zu ihr nach Ostberlin. Faktor hielt sich in Berlin mit den unterschiedlichsten Jobs und Tätigkeiten über Wasser und arbeitete unter anderem als Schlosser und Kindergärtner.

Für Faktor änderte sich mit der Übersiedelung nach Berlin sehr viel. Das graue und fahle Ostberlin verhehlte seinen schmucklosen Sozialismus nicht, was Faktor, der es in der goldenen, aber 'verlogenen' Stadt Prag nicht mehr aushielt, sehr entgegenkam. Vor

³ 'Normalisierung' (auf tschechisch 'normalisace') wird die Zeit nach dem Einmarsch der Warschauer Truppen in Prag bezeichnet, die gekennzeichnet ist durch systematische Gewalt und Einschüchterung Personen gegenüber, die als 'regimefeindlich' eingestuft wurden. Diese Wiederherstellung der sozialistisch-kommunistischen Ordnung zog sich durch alle Bereiche. Durch diese Maßnahmen wurde auch vor allem jegliches intellektuelle Leben versucht klein zu halten. Viele verfolgte Intellektuelle flohen ins Ausland oder wurden zwangsausgebürgert.

⁴ Vgl. Faktor, Jan: Meine ganz privaten Ansichten zu Prag 1968. In: Ders.; Simon, Annette: Fremd im eigenen Land (2000)

allem in kulturpolitischer Hinsicht bedeutete Berlin eine völlig neue Perspektive. Durch seine Frau kam Faktor relativ schnell mit der inoffiziellen Künstlerszene in Berührung, welche sich seit den 70er Jahren vor allem rund um den Bezirk Prenzlauer Berg angesiedelt hatte. Diese non-konforme alternative Szene war auch mit ein Grund, dass Faktor sich verstärkt literarisch betätigte, da er in ihr Menschen fand, die einen ähnlichen Zugang zu Text und Sprache hatten.

Diese Ost-Berliner KünstlerInnenszene, die unter dem Begriff 'Prenzlauer Berg-Szene'⁵ bekannt wurde, formierte sich um AutorInnen wie Sascha Anderson, Elke Erb, Reiner Schedlinski, Bert Papenfuß-Gorek, Uwe Kolb und viele andere, die nicht zu den etablierten DDR-LiteratInnen gehörten und deren Texte nicht offiziell verlegt und gedruckt wurden. Was sie vereinte, war der unkonventionelle 'Sprachbenutz' (Lorek zit. nach Erb 1985: 14) in ihren Texten. Diese LiteratInnen wollten sich nicht von öffentlicher Seite vereinnahmen lassen, sie verließen den offiziellen Diskurs und propagierten, nicht nur auf künstlerisch-literarischer Ebene, sondern allgemein, ein alternatives Lebensmodell. Sich für ein autonomes Literaturverständnis einzusetzen, hatte zur Folge, dass es, sowohl von ökonomischer als auch gesellschaftlicher Seite, keinerlei Zugeständnisse gab. Die propagandistische Sprache der DDR wurde von den LiteratInnen zweckentfremdet und sie versuchten durch ihren experimentellen Zugang zur Sprache, durch An- und Umdeutungen, diese zu entlarven.

Faktor begann schon in seiner Jugendzeit zu schreiben. Auch wenn dieser Impuls nicht unbedingt politisch motiviert war, also nicht unmittelbar mit dem Einmarsch in Prag zusammenhing, wollte Faktor dennoch provozieren. Er schrieb Kurzgeschichten und experimentelle Texte, an klassischer Prosa war er anfänglich überhaupt nicht interessiert. Dies setzte sich auch in Ostberlin fort, allerdings änderte sich der Rahmen, in dem dies geschah. Faktor erfuhr dort positive Resonanzen auf seine Texte, etwas das ihm in Prag verwehrt geblieben war und was ihn dazu brachte, sein Schreiben systematischer zu verfolgen.

⁵ Der Begriff Prenzlauer Berg-Szene wurde zum Synonym für eine „gegenkulturelle, literarische Bewegung“ (Sich 2003: 25) in der DDR. Peter Böthig spricht davon, dass der Prenzlauer Berg als eine Art Chiffre funktionierte (vgl. Böthig 1997: 11).

Mit dem Umzug in die DDR änderte sich auch Faktors sprachliches Umfeld. In Ostberlin sprach niemand tschechisch und Faktor wechselte nicht nur seine Alltags-, sondern nach einiger Zeit auch seine Literatursprache ins Deutsche. Anfänglich schrieb Faktor, vor allem seine theoretischen Texte, noch auf Tschechisch, eine Zeitlang parallel in beiden Sprachen und seit Mitte der 1980er Jahre nur noch auf Deutsch. Faktor hatte, familiär bedingt, schon einen gewissen Zugang zur deutschen Sprache, da seine Mutter mit ihm jedoch nur tschechisch sprach, wuchs Faktor nicht zweisprachig auf. Faktor lernte in der Schule deutsch, er konnte es allerdings noch nicht perfekt, als er nach Ostberlin ging.

Die experimentellen Texte, die Faktor in Berlin Anfang der 1980er Jahre zu verfassen begann, schrieb er von Beginn an auf Deutsch, da die deutsche Sprache das (Ausgangs)material für Faktors Sprachspielereien war. Faktor experimentierte mit der deutschen Sprache, nahm für seine Gedichte und Texte Anleihen aus Wörterbüchern und Grammatiken. Faktors Zugang zur Literatur war dem der Prenzlauer-Berg AutorInnen sehr ähnlich, auch er hinterfragte die Sprache, welche er noch nicht perfekt beherrschte, zerlegte und 'entkleidete' und codierte sie um.

Offiziell konnte Faktor erst nach der Wende publizieren, so enthält sein erster Gedichtband *Georgs Versuche an einem Gedicht und andere positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauens* (1989) Texte aus den Jahren 1981-1983, zwei Jahre später erschien *Henry's Jupitergestik in der Blutlache Nr.3 und andere positive Texte aus Georgs Besudelungs-und Selbstbesudelungskabinett*⁶ und 1995 *Die Leute trinken zuviel, kommen gleich mit Flaschen an oder melden sich gar nicht oder Georgs Abschiede und Atempausen nach dem verhinderten Werdegang zum Arrogator eines Literaturstoßtrupps*. Dieser Band ist vorerst der letzte, der experimentelle Texte enthielt, da sich Faktor literarisch neu zu orientieren versuchte. Er suchte neue Ausdrucksformen, die er in der (experimentellen) Lyrik nicht mehr finden konnte und fing an Prosa zu schreiben. Auch war sein Deutsch jetzt so gut, dass er ohne größere Probleme einen Langtext schreiben konnte. 2006 erschien *Schornstein*, Faktors erster Roman, der Bezug auf den gebürtigen Nachnamen seiner Mutter (Schornsteinová) nimmt. Faktor begibt sich mit dem Roman zum ersten Mal auf familiäre Identitätssuche

⁶ Faktor 1991a

seiner jüdischen Wurzeln. Wie in vielen seiner Gedichte lässt Faktor auch hier sein Alter Ego 'Georg' sprechen.

2010 erschien sein bisher umfassendster Langtext, der Roman *Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder Im Reich des heiligen Hodensack-Bimbams von Prag*. Der Roman zeichnet ein dichtes Bild vom Aufwachsen und Erwachsenwerden Georgs im Prag der späten 1950er bis 1970er Jahre. Auch wenn der Roman fiktiv ist, gibt es doch einige Parallelen zu Jan Faktors Biographie. Der Roman ist ein Ausgangspunkt der Beschäftigung mit Jan Faktor. Der Text bildet die Grundlage, an Hand dessen die Themen der Körperlichkeit, der Erinnerung und der Sprache analysiert werden sollen. Fragen der Körperlichkeit stellen sich bei Faktor sowohl in seinen frühen experimentellen Texten, als auch in der Prosa. Dieser Überbegriff beinhaltet Thematiken der Sexualität, Krankheiten, bzw. Körperwahrnehmungen und -empfindungen. So wird Körperlichkeit nicht nur anhand *Georgs Sorgen um die Vergangenheit*, sondern auch exemplarisch an einigen Gedichten analysiert.

In dem Teil der Arbeit, in welchem es um 'Erinnerung' geht, wird vor allem der Roman *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* herangezogen. Ein Teil des Erinnerungskapitels beschäftigt sich mit Georgs Identität, welche er versucht in der Auseinandersetzung mit familiären Traumata zu finden. Georg sucht mit seiner Mutter Orte der Erinnerung, die vor allem Orte der Verfolgung durch die Nationalsozialisten sind, auf und setzt die Spurensuche nach jüdischer Identitätsfindung, nach *Schornstein*, fort. Orte bzw. Räume spielen auch für die Herstellung von Körperlichkeit in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* eine bedeutende Rolle, sie sind somit die Verbindung zwischen diesen beiden Themen.

Das Thema der 'Sprache' wird von mehreren Seiten angesehen, da dies für die Betrachtung Jan Faktors mehrfach relevant ist. Jan Faktor ist mit zwei Sprachen aufgewachsen und hat familiär bedingt früh einen Zugang zur deutschen Sprache gehabt. Faktor entschloss sich mit Ende 20 sein Leben in einer neuen Stadt aufzubauen und die Sprache seiner Großmutter von neuem zu lernen. Dieser Sprachwechsel eröffnete Faktor viele Perspektiven, da ihm einerseits das Deutsche neues, anderes (Sprach)Material für seine experimentellen Texte zur Verfügung stellte und ihn andererseits aus seiner Schreibisolation holte. Der 'Prenzlauer Berg', in dem Faktor

literarisch sozialisiert wurde, war nicht nur inhaltlich, sondern auch persönlich, freundschaftlich, für Faktor von großer Bedeutung. Er hat, wie auch seine 'MitstreiterInnen', immer die Grenzen der Sprache ausgelotet und somit Kritik am Text geübt.

2. Körperlichkeit

Dieses dem folgenden Kapitel vorangestellte Zitat von Gilles Deleuze soll den Raum für eine nähere Betrachtung des Werks Faktors, im Hinblick auf seine Darstellung von Körperlichkeit, die sich durch viele seiner Texte zieht, öffnen. Das Zitat stammt aus einem Text Deleuze' über den Künstler Pierre Klossowski und debattiert unter anderem die Sprachlichkeit des Körpers. Die Frage, wie Körper Sprache produzieren, ist eine der zentralen Fragestellungen des Textes, der 1979 erschien, noch bevor der sogenannte body turn⁸ Einzug in die Kulturwissenschaften gehalten hat.

Das Zitat von Deleuze kann den Blick freigeben auf eine etwaige Verknüpfung der drei Themen der 'Körperlichkeit', der 'Erinnerung' und der 'Sprache' im Werk Jan Faktors.

Der 'Körper' und die 'Körperlichkeit' spielen eine zentrale Rolle in Faktors Texten, dies lässt sich schon in der Frühphase, die geprägt war von experimentellen Gedichten und Texten, erkennen. Schon in seinem ersten Gedichtband *Georgs Versuche an einem Gedicht und andere positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauens*, welcher erstmalig 1989 im Aufbau-Verlag⁹ erschien, gab es einige Texte, die sich explizit mit dem Körper beschäftigten: Z. B.: *Wie praktisch ist unsere Haut* (Faktor 1989: 28). Auch impliziter, in Gedichten wie z. B. *Georgs Beschwerde* (ebd.: 74) oder *Georg äußert seine Gefühle* (ebd.: 75), werden Fragen nach Körperlichkeit gestellt.

⁷ Deleuze 1979: 43

⁸ Als *body turn* bzw. auch *somatic* oder *corporal turn* wird in der Sozial-, Geistes- und Kulturwissenschaft die Wende hin zu einer intensiveren Beschäftigung mit dem menschlichen Körper seit den 1990er Jahren bezeichnet (vgl. z. B. Soziologie des Körpers; Schroer 2005). Anzumerken ist jedoch, dass die Auseinandersetzung mit Körperlichkeit auch zuvor schon ein Thema in der Literaturwissenschaft dargestellt hat. Von zentraler Bedeutung erscheint die *écriture féminine*, in der, auf den weiblichen Körper in Text und Sprache bezogen, die Frage gestellt wurde, wie Frauen sich und ihre Körperlichkeit in den Text einschreiben. Wegweisende Forschungen stammen insbesondere von Autorinnen wie Hélène Cixous (*The laugh of medusa* 1975), Luce Irigaray (*Speculum of the Other Woman* 1974) oder Julia Kristeva.

⁹ Der deutsche 'Aufbau-Verlag' war der größte Belletristikverlag der DDR. Kurz vor der Wende lancierte der Verlag eine eigene Reihe mit dem Titel *Außer der Reihe* in der jüngere, auch experimentellere Texte von AutorInnen verlegt worden sind. Faktors erster Gedichtband erschien also noch kurz vor dem Ende der DDR. 1990 brachte der Luchterhand Verlag *Georgs Versuche an einem Gedicht und andere positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauens* noch einmal heraus.

In seinem 1995 erschienenen Textband *Die Leute trinken zuviel kommen gleich mit Flaschen an oder melden sich gar nicht oder Georgs Abschiede und Atempausen nach dem verhinderten Werdegang zum Arrogator eines Literaturstoßtrupps* (1995) verweist gleich der Untertitel: „Körpertexte, Sprechtexte, Essays“, dass es sich dabei um einige Texte handelt, welche sich mit Thematiken des Körpers auseinandersetzen. Faktor vereint in diesem Textband zwei Themen, die auch zentrale Untersuchungspunkte dieser Arbeit sind: Körperlichkeit und Sprache. So schreibt Ramm über diese Verknüpfung: Es ist „die enge Verbindung von leidenschaftlicher Arbeit an der Sprache und dem diese Arbeit – beispielsweise in den Körpertexten – beherrschende Thema der Körperlichkeit (Ramm 1993). Faktor schafft, durch „die Zuspitzung und zugleich Erweiterung von experimentellen Schreibweisen“ (ebd.) eine Brücke zwischen „Textbegehren und Sprachkörper“ (ebd.).

Das unter den 'Körpertexten' zu findende Gedicht *ungesund* (Faktor 1995: 7) beschreibt die Projektion auf einen ungesund gefühlten Körper:

„nach einer ungesunden nacht war wieder deutlich zu merken ich bin nicht gesund
und war nie gesund bin nie gesund gewesen ich wurde sowieso ungesund geboren
und werde ungesund weitermachen müssen ich habe viele ungesunde lüfte und
dämpfe in meinem leben eingeatmet habe zu viele ungesunde arbeiten zu
gewissenhaft und mich auch alles andere ungesund angepackt zum beispiel bis zum
umfallen ungesund lasten in die berge geschleppt bin ungesund berge hochgeklettert
[...]“

Das in *ungesund* sprechende 'lyrische-Ich' ist zwar nicht 'Georg', durch das Andeuten, dass das 'Ich' zu viele Lasten auf den Berg getragen hat, gibt es jedoch einen eindeutigen Verweis. Sowohl Faktor als auch 'Georg'¹⁰ haben als Sherpa in der slowakischen Tatra „geschleppt“.

Der Verfall des eigenen Körpers und die Ohnmacht darüber, nimmt auch eine wichtige Position in Faktors Debütroman *Schornstein* ein. In dem Roman hat das Alter Ego Faktors 'Schornstein' eine seltene Blutkrankheit und sieht sich mit dem Versagen des eigenen Körpers und der gesamten Gesundheitsindustrie konfrontiert.¹¹

¹⁰ Der Zeit als Sherpa in der slowakischen Tatra werden in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder im Reich des heiligen Hodensack-Bimbams von Prag* mehrere Kapitel gewidmet. Aus Interviews weiß man, dass Jan Faktor mehrere Jahre als Gebirgsträger gearbeitet hat (siehe z.B. Kuhlbrodt 2010).

¹¹ Der Roman *Schornstein* wurde ausführlich von Martina Hašková in ihrer Diplomarbeit: Jan Faktor und sein Werk am Beispiel der literarischen Analyse seines Romans „Schornstein“ (2008) analysiert.

Auch in seinem bisher komplexesten Prosawerk *Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder im Reich des heiligen Hodensack-Bimbams von Prag* nehmen die Themen Körper und Körperlichkeit eine zentrale Stellung ein. Der 'Körper' rückt ins Zentrum des Geschehens, da sich rund um ihn einige der wichtigsten Narrative im Roman spinnen. Da es sich bei *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* um eine Art bzw. Verknüpfung (von) Bildungs- bzw. Entwicklungs- und Gesellschaftsroman handelt¹², wohnt man einigen Entwicklungsstufen Georgs bei. Zu diesen gehört die Entdeckung des eigenen Körpers, der Sexualität, Erfahrungen von Begehren, oder starken Empfindungen wie Ekel oder Abstoßung. Die Körperlichkeit in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* wankt zwischen Lust und Ekel, zwischen literarischem Voyeurismus und den Grenzen des Aushaltbaren.

Jan Faktor ist in der ČSSR aufgewachsen und im jungen Erwachsenenalter in die DDR gezogen, er hat in beiden Ländern geschrieben, jedoch erst in der DDR die nötige Resonanz für sein literarisches Schaffen erfahren. Sowohl die ČSSR als auch die DDR waren totalitäre Staaten, die durch Kontrollmechanismen versucht haben das fragile Staatsgefüge zusammenzuhalten. Dazu gehörten auch starke Eingriffe ins Private (vgl. Foucault 1976).¹³ Auf den Körper hatte der Staat begrenztere Zugriffsmöglichkeiten¹⁴. Verschiedene Formen von Körperlichkeit, vor allem die Sexualität, stellten somit eine Art von frei gewählter Projektionsfläche dar, in denen auch unterschiedliche subversive Akte, wie z.B. Widerständigkeit, Aneignung und Protestformen zu lesen waren.

¹² Im Klappentext zu *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* steht dazu: „Indem Jan Faktor Georg selbst erzählen lässt, macht er das Erzählen zu einem zweiten subversiven Akt- und führt damit den Entwicklungs- und den Gesellschaftsroman zusammen.“

¹³ Foucault hat in seiner Vorlesung vom 17. März 1976 das Verhältnis zwischen Staatsapparat und Individuum analysiert und diverse Disziplinartechniken, auch in Hinblick auf den Sozialismus, herausgearbeitet.

¹⁴ Der Zugriff des sozialistischen Staates auf den Körper war, trotz allem, nicht zu verachten. Auf wen zugegriffen wurde, war vor allem politisch motiviert. Die Regulationsmechanismen wurden so eingesetzt, dass vor allem jene, die 'Gefahrenpotential' in sich trugen, KünstlerInnen, Intellektuelle etc., oftmals zu harter körperlicher Arbeit gezwungen wurden. Damit regulierte der Staat, oftmals ohne Verbot, von selbst die Eindämmung der (künstlerischen) Produktion. Der sogenannte 'Parasitenparagraph' war eine in der ČSSR verbreitete Maßnahme, Menschen ohne geregelte Arbeit bestrafen zu können. In der Praxis bezog sich der Paragraph vor allem auf Prostituierte. Auch Partnerinnen von Regimekritikern wurden so versucht mundtot zu machen. Gegen diesen, willkürlichen, Paragraphen und die mit ihm verbundene gynäkologische Zwangsuntersuchung (sic!) bekehrten im Jahre 1968, in einem offenen Brief an den Präsidenten über 50 Frauen auf (vgl. http://library.fes.de/cgi-bin/cour_mktiff.pl?year=197903&pdfs=197903_035).

Faktor kommt in seinen Texten immer wieder auf den 'Körper' zu sprechen. Er ist sich der Fragilität und Komplexität bewusst, welches dieses Thema mit sich bringt und scheut sich nicht, es auf manchmal brutale, absurde, groteske, humor- und lustvolle Art und Weise zu beschreiben. Der Körper und die mit ihm verbundene Körperlichkeit sind dabei nichts Abgeschlossenes, Statisches oder Kontrollierbares. In *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* tauchen öfters groteske Darstellungen von Körpern und in Folge auch von Körperlichkeit auf. Mit grotesken Formen und Darstellungen des Körpers (in der Literatur) hat sich insbesondere der russische Philosoph Michail M. Bachtin (1885–1975) befasst.

Die Körperlichkeit, die in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* dominiert, besteht meist durch eine kompromisslose und exakte Beschreibung jeglicher Art von körperlicher (Inter)aktion oder Geschehen. In *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* kreist die Motivik der Körperlichkeit um die Themen der Sexualität, Krankheit, aber auch um starke Affekte wie Ekel, Anziehung und Abstoßung.

Der Körper kann das Schöne und das Hässliche verbinden und Faktor tobt sich an der Schnittstelle aus. Über Körper(dis)funktionen, körperliche Ausscheidungen und Vereinigungen zu schreiben, ist zwar kein komplettes Tabuthema mehr, allerdings berührt es immer (noch) etwaige Schamgrenzen, sonst hätte der Debütroman Charlotte Roche *Feuchtgebiete* im deutschsprachigen Feuilleton nicht derartiges Aufsehen erregt und wäre nicht fast zum handfesten Skandal avanciert.

In den folgenden Kapiteln wird zuerst der Blick auf den 'Körper' allgemein gerichtet, um zu zeigen, wie stark sich die Wahrnehmung auf ihn, im Laufe der Jahrhunderte, geändert hat und was das für unsere Rezeption von Körper/Körperlichkeit bedeutet. Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf dem russischen Philosophen Michail Bachtin, da seine Forschung zur Darstellung des 'grotesken Körpers',¹⁵ seine Thesen zur 'karnevalisierten Literatur' und seine Gedanken zur Dialogizität, bzw. Polyphonie wichtige Analysebegriffe sind, auf die hin man Faktor untersuchen kann.

¹⁵ Der groteske Körper ist ein wichtiger Bezugspunkt in diesem Kapitel über die Körperlichkeit, die Aspekte der karnevalisierten Literatur bzw. der Dialogizität werden eher im Kapitel über die Sprache von Bedeutung sein.

Da in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* Körper oftmals in Verbindung bzw. Relation zu Raum/Räumen beschrieben werden, wird die Komponente des Raumes in Bezug auf 'die Körper' mitgedacht. Die Räume, meistens Wohnräume, aber auch die Stadt (Prag), das Umland, traumatische Räume bzw. Orte (Konzentrationslager) konstituieren maßgeblich die ProtagonistInnen, auch in ihrer Körperlichkeit. Die Räume werden durch die ProtagonistInnen geprägt und umgekehrt, sie sind in einer gewissen Weise auch Ursache für die jeweils spezifische Körperlichkeit und verinnerlichen diese auch wieder: „Zu den Sinnen, die den Körper überhaupt erfahrbar machen, gehören sowohl diejenigen, mit denen man fremde Körper wahrnimmt, [...] sowie ein Sinn, mit dem man den eigenen Körper und seine Position im Raum wahrnimmt“ (Beer 2002: 35). Die Räume werden somit zu Trägerorten sozialen Handelns.

2.1. Der Blick auf den Körper

Um sich dem komplexen Begriff 'Körper' in all seiner Pluralität¹⁶ anzunähern, soll hier ein kurzer sozialhistorischer Abriss rund um den Körper, mit einer gewissen Hinsicht auf seine räumliche Dimension, gegeben werden.

Der Körper ist ein umkämpftes Terrain. Wie der Körper gesehen wird, was ihm zu- und eingeschrieben wird, ist diskursabhängig und wird laufend überdacht. Der Körper ändert sich quasi mit jeder ihm zugeschriebenen Zuschreibung. Vor allem im Laufe der Jahrhunderte änderte sich die Körperwahrnehmung und Körpervorstellung extrem stark. Die Körperhistorikerin Barbara Duden beschreibt in ihrem Buch *Geschichten unter der Haut* (1987), wie radikal sich diese wandelten. Bis ins 17. Jahrhundert hinein wurde der Körper noch als Quelle der Macht gesehen, auch das Körperbild war ein gänzlich anderes als heute. Einen Körper zu 'haben', zu 'besitzen', war in dieser Art damals nicht denkbar (vgl. Duden 1987: 12ff). Die Vorstellung des Körpers als eine Einheit kam erst um die Zeit der Aufklärung. So gab es im antiken Griechenland „[...] lediglich Bezeichnungen für verschiedene Teile des Körpers oder Aspekte der Körperlichkeit“ (vgl. Schroer 2005: 25).

¹⁶ Nach der Soziologin Gabriele Klein sind für den Philosophen Norbert Elias „'Körper' keine singuläre Kategorie, sondern nur im Plural sinnvoll zu beschreiben“ (Klein 2005: 81).

Noch im 17. Jahrhundert wurde der Körper eher als fließender Austausch zwischen innen und außen und nicht als geschlossenes 'Behältnis' angesehen (vgl. ebd.: 20ff). Erst später, mit der „machtvollen Durchsetzung des wissenschaftlichen Denkens“ (Löw 2001: 117) ging die Tendenz in den unterschiedlichen Diskursen rund um den Körper mehr und mehr in die Richtung, 'Körper' als geschlossene Räume zu sehen, die es auch hinsichtlich ihrer Triebe und Affekte (vgl. Elias 1997: 321ff) immer mehr zu disziplinieren galt. Davon betroffen waren auch Formen und Affekte von Körperlichkeit: „Die Körperlichkeit wird diszipliniert, verinnerlicht sich, zieht sich in die Privatsphäre zurück“ (Duden 1987: 29). Dass man Körper als Räume denken und als nach außen hin geschlossen und als auffüllbar betrachten kann (vgl. Schroer 2005: 24), geht einher mit der sich verändernden Körpervorstellung, die vor allem „Resultat des mit dem Zeitalter der Aufklärung einsetzenden Rationalisierungsprozesses“ ist. (ebd.: 25). Die sich ändernden Vorstellungen von Körperlichkeit waren kein isolierter Prozess, sondern verliefen zeitgleich mit Veränderungen des Raumverständnisses und einem Wandel im Geschlechterverhältnis (vgl. Löw 2001: 119).

Wenn Körper als Räume gedacht werden, dann geht dies direkt über in einen Dualismus zwischen Mann und Frau. Löw beschreibt die Geschlechterdichotomie im 19. Jahrhundert anhand des Anthropologen Karl Schmidt, der Frauen und Männerkörper so unterschied, indem er dem Mann das aktive „Werden“ zusprach, die Frau hingegen, als passiv und leiblich sah, gleich wie den Raum (vgl. Löw 2001: 119-120). Er befand „Das Weib ist Bauch“ (Schmidt zit. nach Löw ebd.: 120). Die Reduzierung von Frauen auf den Bauch, das ‚Behältnis‘, in dem Leben entstehen kann, steht dem Drill gegenüber, den männlichen Körper zunehmend mit Hilfe von Disziplinierungsverfahren zu entkörperlichen. Die Nationalsozialisten imaginierten sich den stählernen, männlichen Körper als Ideal; Körperflüssigkeiten hatten in diesem Ideal ebenso wenig Platz wie Schmerz.¹⁷ Wie sehr bei den Nationalsozialisten die Frau mit der Gebärfähigkeit verbunden war, zeigt die, allerdings niemals verwirklichte, Überlegung Hitlers, Frauen die Staatsbürgerschaft erst nach dem ersten Kind zu verleihen. Im Vergleich zum 'harten' körperlichen Ideal wurde der jüdische Mann in der nationalsozialistischen Ideologie als weich, offen und sogar impotent gezeichnet (vgl. Löw 2001: 121).¹⁸

¹⁷ Zur Dar- und Vorstellung des männlichen und weiblichen Körpers des vergangenen Jahrhunderts hat Klaus Theweleit intensiv geforscht (vgl. Theweleit 1977 und 1978).

¹⁸ Hierzu muss man anmerken, dass das Bild, welches die Nationalsozialisten vom 'jüdischen Mann' zu

Weißer, heterosexueller, 'gesunder' Männern werden, auch in der heutigen Rezeption, als 'normal' angesehen, sie symbolisieren eine Nicht-Körperlichkeit, außer es haftet ihnen ein Stigma an (vgl. Löw 2001: 121). Wenn der Mann die Nicht-Körperlichkeit per se ist, dann sind Frauen *die* Symbolträgerinnen für Körperlichkeit. Ihr Körper wird zum „Prototyp eines Behälterraums“ (Löw 2001: 122).

In Bezug auf Körper und Körperlichkeit, mit Hinblick auf seine räumlichen Wahrnehmungen und Grenzen, streicht Barbara Duden die maßgeblichen Einsichten von Bachtin heraus: „Bachtin hat auf den Rückzug in den Körper hinein – fast könnte man sagen, die morphologische Dimension der körperlichen Individualisierung – aufmerksam gemacht, als er den geschlossenen Körper des Bürgertums dem »barocken« gegenüberstellte“ (Duden 1987: 28).

2.2. Körperbilder bei Bachtin

2.2.1. Der groteske Körper

Bachtin nähert sich dem 'grotesken Körper' im Zuge seiner Auseinandersetzung mit dem französischen Renaissance-Schriftsteller Rabelais und dessen Buch *Gargantua und Pantagruel*,¹⁹ das er als Ausgangspunkt bzw. als Hauptquelle für seine Betrachtungen in seinem Buch *Rabelais und seine Welt* nimmt. Was Bachtin in seiner Monographie *Probleme der Poetik Dostoevskisjs* (vgl. Sasse 2010: 36-49) zur Theorie der Karnevalskultur bzw. der karnevalisierten Literatur entwickelt hat, wird im Buch über Rabelais weitergeführt und miteinander verwoben. Anhand des Karnevals, als „Fest der Umstülpung und Parodie der Hochkultur“ (Lachmann 1995: 9), der als alljährlicher Ausnahmezustand die Hochkultur für eine kurze Weile unterwanderte, untersucht

etablieren versuchten, stark ambivalent war. Auch die Darstellung des absoluten Gegenteils ist bekannt. Jüdische Männer wurden, vor allem in widerwärtigen Karikaturen, als (arische) Jungfrauen verschlingende 'Monster' dargestellt. So war die sexuelle Dämonisierung von Juden bereits in der Weimarer Republik ein gängiges Merkmal des Antisemitismus: „Ausgehend von älteren Vorstellungen, die Juden mit Körperlichkeit und Christen mit Spiritualität in Verbindung brachten, beschwor die antisemitische Spielart des zwanzigsten Jahrhunderts die Bedrohung unschuldiger deutscher Frauen durch bestialische jüdische Vergewaltiger herauf“ (Herzog 2005: 26).

¹⁹ *Gargantua und Pantagruel* ist ein Romanzyklus, der aus 5 Bänden besteht und konsekutiv in den Jahren 1532, 1534, 1545, 1522 und 1564 erschien. Eine Ausgabe aller 5 Bücher ist unter dem Namen *Gargantua und Pantagruel* auch auf Deutsch erschienen.

Bachtin die unterschiedlichsten Ausprägungen, die sich auf den Ebenen der Sprache, Gestiken und Ausdrucksformen der Körper abzeichnen.

Da man den grotesken Körper nicht vollkommen von der Theorie, die ihn einbettet, lösen kann, wird der groteske Realismus als Motivsystem der Volkskultur als Gegen- bzw. Lachkultur, anfänglich kurz beschrieben. Da die Lachkultur auch Quell der karnevalisierten Literatur, die auch vor allem in Hinblick auf die Prenzlauer Berg-Szene (sowie allgemein für die DDR Literatur) von Bedeutung ist, spannt sich der theoretische Bogen und geht über die Körperkonzepte hinaus.

2.3. Volkskultur als Lachkultur

2.3.1. Grotesker Realismus

Da im Mittelalter das Lachen allgemein verpönt war, findet Bachtin in der Volkskultur eine Lachkultur und spricht (somit) dem Karnevalslachen die gleichen Attribute zu wie dem rituellen Lachen²⁰, das die Sonne, als den höchsten Gott, verlacht. Im Akt des Karnevalslachens²¹, das deswegen als universales und weltanschauliches beschrieben wird, da es beide Pole des Vergänglichen, Tod und Wiedergeburt, in sich vereinigt, wird die sogenannte „zweite Offenbarung“, die *zweite* Wahrheit über die Welt verkündet (vgl. Lachmann 1995: 14). Diese zweite Wahrheit ist deswegen konstituierend für den grotesken Körper, da jene die Welt als den Ort offenbart, an dem sich das 'Körperdrama' abspielt: „[...] das Drama von Geburt, Geschlechtsakt, Tod, Wachsen, Essen, Trinken und Entleerung“ (Lachmann 1995: 14; vgl. Bachtin 1995: 359ff). Die Wahrheit der zweiten Offenbarung, in der Bachtin den grotesken Körper ansiedelt, ist die Wahrheit über die Instabilität der Kräfte, die Ambivalenz und die Krise. Dem Karnevalslachens kann ein hohes Potential zugeschrieben werden, da es die Kraft hatte Dualismen zu überwinden; herrschende Hierarchien und Institutionen konnten dadurch eine „provokativ-heitere Umstülpung“ (Lachmann: 15) erfahren.

²⁰ „Alle Formen des rituellen Lachens hingen mit Tod und Auferstehung, mit dem Zeugungsakt, mit den Symbolen der Fruchtbarkeit zusammen. Das rituelle Lachen war eine Reaktion auf die Krisen im Leben der Sonne (die Sonnwenden), die Krisen im Leben der Gottheit, im Leben der Welt und des Menschen (siehe das Begräbnislachen) (Bachtin 1969: 54).

²¹ Die Bachtin-Spezialistin Renate Lachmann zitiert in der Fußnote ihres Bachtin-Vorwortes Florens Christian Rang: „Das Karneval-Lachen ist die erste Blasphemie“ (Rang 1983: 10).

In der Renaissance, so meint Bachtin, gelang es dem Lachen ein einziges Mal in der Geschichte für eine kurze Zeit „in seiner radikalsten, universalsten, vielleicht weltumfassendsten und zugleich *heitersten* Form [...] aus dem Volk heraus und zusammen mit den (»vulgären«) Volkssprachen in die große Literatur und die offizielle Ideologie vorzudringen“ (Bachtin 1995: 122).

Bachtin untersucht bei Rabelais die Lachkultur, da er von einer Homologie zwischen Lachkulturpraxis und literarischer Praxis ausgeht. Bachtin sieht eine gemeinsame 'Sprache' der beiden Praxen. Die Verlegung bzw. Einbettung des Karnevals in die Literatursprache nennt Bachtin die „Karnevalisierung der Literatur“. In Bachtins Konzeption übernimmt die karnevalisierte Literatur – nach dem der Karneval selbst ab der zweiten Hälfte des 17. Jh. aufgehört hat, Quell der Karnevalisierung der Kultur zu sein – dessen Funktion (vgl. Lachmann 1995: 29).

2.3.2. Die literarische Grotteske

Georgs Sorgen um die Vergangenheit ist zwar keine Grotteske im klassischen Sinne, jedoch lassen sich, auf materiell-leiblicher, sowie in Hinblick auf Motive wie der Übertreibung oder der Verfremdungen, grotteske Züge ausmachen.

Die Romanistin Dorothea Scholl geht davon aus, dass es für den Begriff der Grotteske, bzw. des Grottesken keine wirklich zufriedenstellende, allumfassende Definition gibt. Prinzipiell versucht die Grotteske eine Destabilisierung von Ordnungsprinzipien zu etablieren, indem sie auf gewisse Faktoren (Übertreibung, Karnevalisierung, Verzerrung etc.) zurückgreift. Die Grotteske kann aus einem Repertoire an literarischen, aber auch gesellschaftlich einsetzbaren Formen der Verfremdung wie der Travestie, der Karikatur oder der Parodie (etc.) schöpfen (vgl. Scholl 2004: 585). Der Germanist Meyer-Sickendiek definiert die Grotteske wie folgt: „In der Grotteske wird eine Wirklichkeit in verzerrter bzw. deformierter Form inszeniert, um deren dämonischen Gehalt herauszustellen“ (Meyer-Sickendiek 2005: 461).

Bachtin sieht den grottesken Realismus als Motivsystem der volkstümlichen Lachkultur und ordnet ihn in die Epoche des Mittelalters, bzw. ihren Übergang zur Renaissance ein

(vgl. Bachtin 1995: 82). Für Bachtin ist das Groteske „eine Erscheinungsform des Karnevalischen, insofern als im Karneval vorzugsweise groteske Gestalten wie Narren, Zwerge, Riesen, Männer in Frauenkleidern oder umgekehrt auftreten“ (Scholl 2004: 24). Für Schneegans, auf den sich Bachtin öfter bezieht, beginnt die Groteske „[...] dort, wo die Übertreibung phantastische Züge annimmt [...]“ (Bachtin 1969: 15). In der Groteske ist die Ausuferung am Zug. Julia Kristeva²², die sich in ihren Texten stark an Bachtin orientiert, sieht die karnevaleske Bühne als einen Ort, an dem [...] sich zugleich die Verbote (die Darstellung, das „Monologische“) und deren Transgression (der Traum, der Körper, das „Dialogische“) manifestieren“ und an dem sich damit die potenzielle Unendlichkeit [...] des Diskurses erfüllt (Kristeva 1972: 363). Auch Faktor benützt *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* als eine Art karnevaleske Bühne. Sein Alter Ego 'Georg' eignet sich Übertreibungen und Verfremdungen an, damit er die absurden Begebenheiten, sei es mit der politischen Situation, oder jene mit dem Vater, kompensieren kann.

Faktor greift in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* immer wieder auf groteske Darstellungen, vor allem in Hinblick auf 'Körperlichkeit', zurück. Anders jedoch als bei Elfriede Jelinek, die als prominente Vertreterin von AutorInnen genannt werden kann, welche sich grotesker literarischer Formen bedienen, sind die AkteurInnen²³ bei Faktor beweglicher und nicht in aussichtslosen, starren, patriarchalen Machtgefügen gefangen. Sie bleiben nicht in ihrer grotesken Form stecken und werden somit nicht zu unansehnlichen Fratzen ihrer selbst, sondern ihnen wird durch die immer wiederkehrende Bewunderung, Liebe und das Verlangen (des Ich-Erzählers) ungeheures Potential zugesprochen.

Körperlichkeit in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* hat meist ein subversiv befreiendes, lachendes Element (Bachtin), und wird nicht als unterdrückendes, autoritäres Moment dargestellt. Jelineks Texte können, im Vergleich zu *Georgs Sorgen um die Vergangenheit*, nicht als heiter-grotesk gelesen werden, da sie [Jelinek] neben dem Motiv der Nicht- (bzw. verspäteten) Aufarbeitung des österreichischen Faschismus

²² Julia Kristeva hat in ihren literaturwissenschaftlichen Theorien zur Postmoderne Methoden entwickelt, Texte entgegen einer strikt-dogmatischen Literaturauffassung zu lesen, ihr Konzept der 'Intertextualität' nimmt starke Anleihen an Bachtins Theorien zur 'Dialogizität' und 'Polyphonie'.

²³ Die Figur des Vaters bildet hier eine Ausnahme.

auch noch das Motiv der „Autoaggression gegen weibliches bzw. homosexuelles Begehren bedient“ (Meyer-Sieckendiek 2005: 454). Dieses Motiv scheint bei Faktor nicht auf, seine Körper erleben, in ihrer Groteske, vielmehr eine Bachtin'sche Heiterkeit. Es geht dabei um ein Verhältnis zwischen dem 'Hässlichen', aus dem sich Groteske nährt, und dem Lachen, welches den Gegenpol zu jener Motivik darstellen kann (vgl. ebd.: 457). Das Lachen hat das Potential zu entschärfen und die Groteske zu beeinflussen: „Überwiegt das Lachen, so wirkt die Groteske harmlos“ (ebd.).

2.4. Groteske Körperkonzeption

2.4.1. Der groteske Körper und das Körperdrama

In Bachtins Rabelais-Untersuchung lassen sich, dem grotesken Stil folgend, Übertreibungen und Hyperboliken, den Körper betreffend, finden. Der große Unterschied, den man zwischen der grotesken Körperkonzeption und dem neuzeitlichen Körper ausmachen kann, ist jener der Durchlässigkeit und Nichtabgeschlossenheit. Bachtin sieht als Grundlage aller grotesken Motive „eine *besondere Vorstellung vom Körperganzen und dessen Grenzen* dieses Ganzen“ (Bachtin 1995: 357).

Der groteske Körper ist nach Bachtins Auffassung nie ein fertiger, sondern immer ein im Werden und Entstehen begriffener (vgl. Bachtin 1995: 358). So wird, in der grotesken Körperkonzeption, gewissen Körperteilen und -regionen eine wichtigere Rolle als anderen zugesprochen. Es sind jene Körperteile, die sich zwischen dem „Innen“ und dem „Außen“ befinden, die eine Verbindung zwischen diesen beiden Polen schaffen und somit einen *zweileibigen* (Bachtin) Körper entstehen lassen (können): „In der endlosen Kette des körperlichen Lebens markieren sie die Stelle, wo *ein Glied ins andere übergeht, wo das Leben des einen Körpers aus dem Tod des anderen geboren wird*“ (Bachtin 1995: 360). Bachtin zählt hierzu jene Körperteile, die hervorstehen, die sich vom 'übrigen' Körper abheben, „für sie [die Groteske] ist alles *interessant, was hervorspringt, vom Körper absteht* [...] und den Körper mit anderen Körpern oder der Außenwelt verbindet“ (Bachtin 1995: 358).

In der grotesken Körperkonzeption spielen vor allem der Bauch und der Phallus eine besondere Rolle: „Sie sind das Zentrum des grotesken Körpers“ (ebd.). Bachtin zählt den Bauch vor allem aufgrund seiner Verdauungsfunktion dazu: „In ihm kommt es zur Einverleibung und Aussonderung“ (Ebbing 2008: 33).

Ebenso von Bedeutung sind der Mund, die Nase, welche sich besonders leicht vom Körper lösen lässt, das Gesäß und auch die Augen, da diese hervorspringen, herausquellen können: „[...] all diese Ausstülpungen und Öffnungen zeichnen sich dadurch aus, dass an ihnen die Grenze zwischen zwei Körpern oder Körper und Welt überwunden wird“ (Bachtin 1995: 358-359).

In der grotesken Körperkonzeption werden die körperlichen Grenzen anders gedeutet: „Das Groteske ignoriert, [...], die glatte Oberfläche, die den Körper abschließt und als einzelnen und vollendeten begrenzt. Daher zeigt das groteske Motiv nicht nur das Äußere, sondern auch das Innere des Körpers: „Blut, Därme, das Herz und die anderen inneren Organe. Oft mischen sich Inneres und Äußeres in einem Motiv“ (Bachtin 1995: 359). Das Motiv des weit aufgerissenen Mundes ist für Bachtin die „klarste Darstellung des offenen, un abgeschlossenen Körpers“ (Bachtin 1995: 381). In *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* kommt das Motiv des 'offenen' Mundes in der Anfangsszene (GS²⁴: 13) im Kindergarten vor. Die Kindergärtnerinnen „disziplinieren“ Georg und verkleben seinen Mund. Somit wird das 'Tor zur Welt' (Bachtin) geschlossen.

Faktor greift in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* nicht unbedingt auf die Darstellungen des 'grotesken Körpers', als vielmehr auf das in ihm stattfindende 'Körperdrama' zurück. Als Körperdrama wird laut Bachtin der *Prozess* der Überwindung körperlicher Grenzen bezeichnet. „Daher *geschehen* auch die Hauptereignisse im Leben des grotesken Körpers, alle Akte des Körperdramas – Essen, Trinken, die Verdauung (und neben Kot und Urin auch andere Ausscheidungen: Schweiß, Schleim, Speichel), Beischlaf, Schwangerschaft, Entbindung, Wachstum, Alter, Krankheiten, Tod, Verwesung, Zerstückelung und Verschlungenwerden durch einen anderen Körper“ (Bachtin 1995: 359).

²⁴ Faktor 2010a

Von allen „Akten des Körperdramas“ liegt der Fokus in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* vor allem auf dem Sammelsurium an Ausscheidungen. Bachtin sieht im Kot ein Bindeglied zwischen Erde und Körper, und im Urin zwischen Körper und Meer und spricht ihnen auch noch eine besondere Eigenschaft zu, nämlich als *heitere Materie* Angst in Lachen umwandeln zu können. „Urin und Kot verwandeln kosmisches Entsetzen in Karnevalsheiterkeit“ (Bachtin 1995: 377). Die „kosmische Urangst“ wird dadurch besiegt, dass der Mensch die Materie (Blut, Urin, Kot) als körperlich begreifbar sieht, da er sie selbst produziert. Bachtin betont, dass die groteske Darstellung des Körpers und des körperlichen Lebens über mehrere Epochen hinweg in Kunst und Literatur vorherrschend war und in seinen verschiedenen Modi auch heute seine Verbreitung findet (vgl. ebd.: 360).

Die groteske Körperkonzeption kommt besonders in der Sprache und da vor allem in dessen inoffiziellen und familiären Gebrauch zum Vorschein. „Sie war Grundlage aller beschimpfenden, entlarvenden, neckenden und heiteren Formen (Fluchen und Lachen) der *gestischen Sprache* (Faustzeigen, Nase zeigen, Hintern zeigen, Spucken, alle möglichen obszönen Gesten), und sie liegt schließlich auch den verschiedenen Formen und Gattungen der Folklore zugrunde“ (Bachtin 1995: 383) „Der Körper, der in dieser Rede angerufen wird, ist *der befruchtende und empfangende, gebärende und geborenwerdende, verschlingende und verschlungen werdende, trinkende, ausscheidende, kranke und sterbende Körper*“ (ebd.: 360).

Der Literaturwissenschaftler Burkhard Meyer-Sieckendiek sieht in Texten österreichischer SchriftstellerInnen die Thematik des Körperdramas, das Bachtin erarbeitet hat, als Beschreibung „der ins Extrem gesteigerten Entblößung österreichischer Verhältnisse“ (Meyer-Sieckendiek 2005: 462). In Analogie dazu kann man in Faktors Roman *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* ähnliche, vor allem die Körperlichkeit betreffende, überspitzt, grotesk-anmutende Darstellungen finden, die diametral bestimmten Herrschaftsstrukturen gegenüberstehen, wie z. B. dem straff organisierten Macht- und Parteiapparat der ČSSR.

2.5. Körperlichkeit in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit*

2.5.1. Körper und Raum

In mehreren, personenbezogenen, Unterkapiteln soll auf die 'Körperlichkeit' in Faktors Roman *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* eingegangen werden. Nicht nur anhand der 'Körper', sondern auch anhand des 'Raumes', der sie umgibt, soll das 'Körperliche' im Roman herausgearbeitet werden, da diese beiden Kategorien sich in der literarischen Praxis Faktors gegenseitig bedingen und erst die körperliche Dichte herstellen. Die Herstellung von Identifikation mit den ProtagonistInnen verläuft bei Faktor immer in Beziehung zu den spezifischen Räumen, in denen sich ihr soziales Tun abspielt. Die Kriterien, wie Aneignung von Raum vonstatten geht, können von der sozialen Realität direkt in die literarische Fiktion transportiert werden. Über die Strukturen des sozialen Raumes, die sich auch in der Literatur Faktors wiederfinden lässt, schreibt Bourdieu:

„Die Struktur des sozialen Raums manifestiert sich so in den verschiedenen Kontexten in Form räumlicher Gegensätze, wobei der bewohnte (oder angeeignete) Raum als eine Art spontane Metapher des sozialen Raumes fungiert. In einer hierarchisierten Gesellschaft gibt es keinen Raum, der nicht hierarchisiert ist [...]“ (Bourdieu 1991: 26).

Wie sich Körper in den Raum einschreiben und ihn sich somit aneignen, geht laut Bourdieu immer mit strukturellen Machtverhältnissen einher: Der angeeignete Raum ist einer der Orte, an denen Macht sich bestätigt und vollzieht, und zwar in ihrer sicher subtilsten Form, nämlich der symbolischen Gewalt als nicht wahrgenommener Gewalt (ebd.: 27). Diese Strukturen lassen sich besonders bei Georgs Vater beobachten. In der späteren Analyse wird hervorgehen, dass sich Georg diesen Raum [die Wohnung seines Vaters] nie aneignen konnte und sich dort immer wieder mit Formen von gezielt eingesetzter Gewalt und Machtmechanismen konfrontiert sieht.

2.5.2. Literarische Räume

Die Literaturwissenschaft hat in der literarischen Raumdarstellung „zwar differenzierte, aber keine so systematischen Kategorien entwickelt, wie für die Analyse der Zeitdarstellung. Aufgrund der typologischen Vielfalt möglicher Räume entzieht sich die

Raumdarstellung einer umfassenden literaturtheoretischen Systematik“ (Nünning 2008: 605). Schroer schreibt über dieses asymmetrische Verhältnis von Raum und Zeit in der Philosophie: Während die Zeit für das Mobile, Dynamische und Progressive, für Veränderung, Wandel und Geschichte steht, steht der Raum für Immobilität, Stagnation und das Reaktionäre, für Stillstand, Starre, Festigkeit“ (Schroer 2006: 21).

Dass man sich (wieder) mit den Bedeutungszuschreibungen und Erfahrungen hinsichtlich des Raumes beschäftigt, hängt mit dem sogenannten 'spatial turn'²⁵ zusammen. In den deutschsprachigen Kulturwissenschaften wird diese Debatte seit den 1990ern intensiver geführt. Die Nationalsozialisten haben Begrifflichkeiten wie 'Körper' und 'Raum' nachhaltig negativ besetzt, was zu einer Tabuisierung (zumindest im deutschsprachigen Kontext) nach 1945 führte (vgl. Schlögel 2003: 52-59). Dieses Tabu aufzuheben und der Versuch, sich einen alternativen, neu gedachten, abseits von ideologischen, herrschaftlichen, kolonialistischen Gedanken geprägten Raumbegriff anzueignen, führte zu einer „Wiederkehr des Raumes“, welche „geradezu den Charakter einer Rückkehr des Verdrängten“ innehat (Frank u.a. 2008: 9).

Da Lesen nicht ohne Vorstellungskraft funktioniert, konstituiert sich Raum in der Literatur „erst während der Rezeption im Prozess der ästhetischen Illusionsbildung“ (Nünning 2008: 605). Dieser Raum fungiert als wichtiger Bedeutungsträger, der das Narrativ begleitet und ihm einen Rahmen gibt (vgl. ebd.: 606). Auch wenn es sich um reale Orte handelt, wie in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* die Stadt Prag, oder konkreter z. B. der Altstädter Ring, ist man als Lesende/r auf bestimmte Beschreibungen zur Illusionserzeugung angewiesen: „Der erzählte Raum setzt sich also zusammen aus der Darstellung der verschiedenen Aspekte des Raums, wie sie gegebenenfalls von unterschiedlichen Personen oder Figuren zu unterschiedlichen Zeiten wahrgenommen werden“ (Haupt 2006: 73).

²⁵ Siehe Spatial Turn: Das Raumparadigma in den Kulturwissenschaften (2008). Der 'spatial turn' ist für Bachmann-Medick ein Konzept, das für die „Ausbildung eines kritischen Raumverständnisses“ reserviert ist. Nicht jede Hinwendung zum 'Raum' wird schon gleich zur Triebkraft für einen *spatial turn*“ (Bachmann-Medick 2006: 291). Bachmann-Medick kritisiert z. B. an Martina Löw, dass die weit verbreitete phänomenologische Herangehensweise an 'Raum' keine Neuorientierung mit sich bringt. Da dies jedoch keine kulturwissenschaftliche Arbeit ist, gehe ich nicht weiter darauf ein.

2.5.3. Körper-Räume

Ich beziehe mich in der Analyse, der Betrachtung von Körpern in Bezug auf ihre räumliche Dimension, vor allem auf die Soziologin Martina Löw, die zu Körperräumen intensiv geforscht hat. Dass 'die Körper' zur Herstellung von (sozialen) Räumen unabdingbar sind, beschreibt Martina Löw ausführlich in ihrem Aufsatz *Die Rache des Körpers über den Raum* (Löw 2005). Sie bespricht darin, dass 'Körper' nicht mehr systematisch von 'Räumen' getrennt sind bzw. gedacht werden können:

„Vielmehr können Räume nur über die Einbeziehung platzierter Körper gebildet werden. Körper, auch menschliche Körper, sind Bausteine der Räume. Da Räume nicht an sich existieren, sondern in der sozialen Praxis bestätigt und hervorgebracht werden müssen, sind Körper über Wahrnehmungsprozesse auch dann an der Produktion von Räumen beteiligt, wenn diese sich aus rein gegenständlichen Teilen zusammensetzen“ (Löw 2005: 242).

Löw versucht gegen die Vorstellung, Körper als abgeschlossene Behältnisse zu sehen, anzuschreiben und den Raum anders zu definieren, ihn nämlich vielmehr als eine (An)Ordnung von ständig in Bewegung seienden Körpern zu erklären, der nicht unabhängig von sozialen und materiellen Verhältnissen existiert. Raum und Körper bedingen sich gegenseitig und sind miteinander verwoben (vgl. Löw 2001: 131). Norbert Elias und Dieter Läßle meinen dazu, dass es zur Konstitution von Raum immer auch einer Syntheseleistung bedarf, was bedeutet, dass über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse Güter und Menschen zu Räumen zusammengefasst werden (vgl. Löw 2001: 159). 'Räume' und 'Körper' ähneln einander stark in ihrer diskursiven Konstruktion. Sowohl dem Raum, als auch dem Körper wird zugesprochen, „Austragungsort gesellschaftlicher Machtverhältnisse“ zu sein. Sie werden als etwas Prozesshaftes angesehen und sie erweisen sich als Zeichen, die Bedeutung inszenieren und Wirklichkeit konstituieren (vgl. Bauriedl u.a.: 2000: 132; Bourdieu 1991; Butler 1997). Auch hinsichtlich gesellschaftlicher Verhältnisse funktioniert der Prozess gleich: Diese werden vom Körper einverleibt und in den Raum eingeschrieben (vgl. Bourdieu 1991: 27ff).

2.6. Georg

2.6.1. Körper

Georg ist der Protagonist in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit*, dessen halbe Lebensgeschichte auf 637 Seiten aus seiner, also aus der ICH-Erzähler Perspektive, erzählt wird. Georg verbringt seine Kinder- und Jugendjahre im Prag der 1960er- und 1970er-Jahre und erlebt dort sowohl die Aufbruchstimmung des Prager Frühlings als auch seine brutale Niederschlagung und die nachfolgende depressive Zeit, die sogenannte „Normalisierung“ mit. Eingebettet in einen, fast ausschließlich weiblichen, ihn vergötternden Clan, lebt Georg in einer absurd großen und deformierten Prager Altbauwohnung und muss diese nur, um den zutiefst ungeliebten Vater am Wochenende zu besuchen, verlassen.

In diesen Aufruhrzeiten wächst Georg heran und muss sich, seinen Körper, als auch seine 'Psyche' den politischen, sozialen und familiären Gegebenheiten anpassen, was kein leichtes Unterfangen ist und eine enorme Anpassungsgabe erfordert. Der Druck, der sich aus dem Dreieck der Mutter, des Vaters und später auch aus der Geliebten Dana speist, eingebettet in das politische System der damaligen Zeit, artet manchmal in Exzentrik aus und produziert eine besondere Betonung von Körperlichkeit. Im Klappentext von *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* steht dazu: „In einer Gesellschaft, die von den Rändern her vergammelt und sich von innen auflöst, bekommt das Körperliche eine befreiend-subversive Bedeutung.“

Gleich zu Beginn der Lektüre von *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* wird man mit einem sehr intimen Körperteil des Protagonisten konfrontiert, denn die allererste Annäherung des Lesenden an Georg geschieht über seinen Penis. So lautet der erste Satz des Buches: „Die ersten Sorgen um meinen Penis machte ich mir im Kindergarten – damals nur aus rein hygienischen Gründen“ (GS: 7).

Abseits der Angst, der Penis könnte etwas Ekeliges berühren, beschreibt Georg weiteren Ekel, mit dem er sich schon im Kindergarten konfrontiert sah: Die Erzieherinnen kleben Georg an Tagen, an denen er ununterbrochen spricht, einen, mit viel Spucke abgeleckten, Klebestreifen über den Mund: „Bald spürte ich schon, wie der

Klebestreifen trocknete, sich zusammenzog und meinen Mund ein bißchen kleiner machte“ (GS: 7). Faktor erschließt hiermit auch gleich den realpolitischen Rahmen, indem diese Szene stattfindet. Faktor verknüpft hier das Ekelempfinden der Fremdspucke mit *dem* Inbegriff eines totalitären Regimes, das *Redeverbot*: „Dazu muss man wissen: Wir – die Kleinen wie die Großen – lebten damals in Prag, ohne groß darunter sonderlich zu leiden, in einer totalitären Gesellschaft“ (ebd.).

Georgs Körperlichkeit konstituiert sich vor allem in der ständigen Auseinandersetzung mit der Körperlichkeit der ihn umgebenden Menschen und in der Reflexion dieser auf seinen eigenen Körper. Tabus oder Schamgrenzen werden überschritten bzw. nicht eingehalten. Bei den ansonsten sehr reinlichen weiblichen Verwandten, mit denen Georg zusammenlebt, ist, ob ihrer Anzahl, eines z. B. nicht zu verhindern: „[...] bei uns wurde dauernd menstruiert, pausenlos sah man irgendwo breitgeklatschte Blutstropfen liegen“ (GS: 283). Dies verschreckt Georg zwar anfänglich, da er, obwohl ihm der tatsächliche Grund für das Bluten, zumindest diffus, erklärt worden war, eher an eine (kriegsbedingte) Verletzung denkt. Georg lebt mit vielen Frauen zusammen, die sich ihrer Körper bewusst sind und sich ihrer nicht schämen und kommt somit mit der Materie des Menstruationsblutes früh in Kontakt. Überhaupt ist alles 'Weibliche' in Georgs Zuhause vorherrschend, was ihn jedoch nicht im Geringsten stört.

„Dass bei uns zu Hause alles Männliche kompromisslos ausgelagert werden musste, schien mir richtig und konsequent. Männer hätten unsere Harmonie nur gestört. Sie hätten unser Zusammenleben durcheinandergebracht, (hätten sicher auch die fundamentalsten Regeln gebrochen oder sich sogar angemaßt, neue Regeln einzuführen.) Die Liebhaber meiner Mutter waren zwar nie ausgelagert worden, sie wurden aber auch niemals wirklich eingelagert“ (GS: 61-62).

In Georgs Welt, in der verschachtelten Wohnung der Tanten und Großmütter und der Mutter gibt es quasi den privaten (individuellen) Körper nicht bzw. wird der Versuch einer Privatheit ständig unterlaufen. Die Frage „Hast du heute schon gekackt, Georg?“ zeugt nicht nur von extremer Fürsorge dem Körper des einzigen jungen Mannes im Clan gegenüber, sondern auch von einem überspitzten Interesse, die Kontrolle über Georg und seinen Körper nicht zu verlieren. Es ist nicht nur das Interesse an Georgs Verdauung, alles wird in der Wohnung geteilt und zusammen erlebt:

„Bei uns gehörten Enge und Nähe zur vertraglich zugesicherten Pflicht, der Umgang miteinander hatte etwas von einer Dauerumarmung. Dieses Aneinanderkleben und Klebenbleibenmüssen störte uns Kinder, [...], keineswegs, wir stellten nichts dergleichen in Frage, gingen keiner Tante aus dem Weg“ (GS: 177).

Im gesamten 'Körperlichen' spielt bei Georg der Ekel eine große Rolle. Die Journalistin und Literaturwissenschaftlerin Heide Reinhäckel schrieb über 'Georg': „Georgs Körper, der sich immer wieder dem Sex, dem Schmutz und dem Ekel hingibt, kommt schon nahe an Michail Bachtins Idee des grotesken Körpers heran“ (Reinhäckel 2010). Der von Georg empfundene Ekel zielt jedoch nicht immer auf materielle Dinge ab, sondern kanalisiert sich auch in immaterieller Hinsicht, wie dem Nachdenken über das schon Geschehene: „Meine Vergangenheit ekelte mich in bestimmten Zeiten aber trotzdem unendlich an und ich begann – punktuell jedenfalls –, diejenigen Menschen zu verabscheuen, die ostentativ mit einem dauerhaften Zufriedenheitslächeln herumliefen und meine Art von Ekel aus Eigenproduktion offenbar nicht kannten“ (GS: 156).

Georg wird aber auch ein gewisses Lustempfinden dem Ekel gegenüber zugesprochen: „Mir wurde immer wieder vorgeworfen, mich zögen ekelerregende Objekte und Vorgänge magisch an. Es ist zugegebenermaßen nicht unwahr, ich ekelte – und ekele – mich in meinem Leben nicht ungern“ (ebd.). Georg sieht sich immer wieder mit dem Eindringen des Abstoßenden in seinen Lebensbereich konfrontiert, sei es in der Wohnung des Vaters, im Haus von Dana oder z. T. auch in der mütterlichen Wohnung. Er schwankt zwischen einem ambivalenten Ekelempfinden, anfänglich stört ihn der Schmutz (in Danas Haus) kaum, er spricht sogar selbst von einer gewissen Anziehung jeglichem Ekel gegenüber, im Laufe des Textes kippt dieses Empfinden so stark, dass er, unter anderem deswegen, die Beziehung zu Dana aufgeben muss.

Dieses widersprüchliche Empfinden bzw. Erleben von Ekel ist der Ausgangspunkt von Julia Kristevas Essay *Powers of Horror. An Essay on Abjection* (1982), in welchem sie sich dem Begriff des 'abjects' nähert. Der Begriff, der sich ursprünglich aus dem Lateinischen *abicer* (wegwerfen) herleiten lässt, ist der Versuch *dem* einen Namen zu geben, was weder Objekt noch Subjekt ist. Es ist das sprichwörtliche Andere, das, was als schmutzig, ekelhaft oder grauenhaft angesehen wird. Das 'abject' beschreibt das, was der Körper ausstößt, was zu verwerfen²⁶ (vgl. Butler 1991: 196) ist. Kristeva sieht ursprünglich den Prozess der 'Abjection', als Loslösung des Kindes von der Mutter, die es zu überwinden gilt: „The abject confronts us, on the other hand, and this time within our personal archeology, with our earliest attempts to release the hold of *maternal* entity

²⁶ Lacan verwendet, ähnlich wie Kristeva, den Begriff der Verwerfung.

even before existing outside of her, thanks to the autonomy of language“ (Kristeva 1982: 22). Die Mutter wird zur kompletten Projektionsfläche, in der sich Begehren und „Abstoßung“ spiegeln. Die Mutter, auf die sich alles Verlangen richtet, nimmt den Platz dieser Andersheit (*altérité*) ein. „Ihr Körper – als aufnehmender und Verlangen stillender – steht für alle narzißtischen, also imaginären Leistungen und Befriedungen“ (Kristeva 1978: 56). „[...] having been the mother, will turn into an abject. Repelling, rejecting; repelling itself, rejecting itself: Ab-jecting“ (Kristeva 1982: 22).

Georg macht in diesem Sinne diesen Prozess mehrmals durch: Er verliebt sich in die (unattraktive) Dana, um aus der Umklammerung der (schönen) Mutter zu entfliehen, und wendet sich dann wieder radikal von Dana ab, als die Ekelgrenze erreicht ist.

Um die richtig rohe, harte Seite des Ekels kennenzulernen, heuert Georg sogar als Müllmann an, in einem Arbeitsmilieu, in dem Georg auch die Vermischung von Sexualität und Ekel kennenlernt. Unfreiwillig werden Georg und alle anderen Müllmänner Ohrenzeugen, als der „Unappetitlichste“ von ihnen von seinen nächtlichen Aktivitäten mit seiner Frau erzählt. Dabei galt vor allem die Quantität, wie oft während der Nacht „gerammelt“ wurde. Es ist den Zuhörenden unangenehm, da die Darstellungen ziemlich explizit sind: „Von unseren Frühstücksbrotten tropfte regelrecht der fremde, mit Scheidenschleim vermischte Samen in Strömen herunter“ (GS: 157). Sex ist allgegenwärtig in Georgs Leben „um mich herum ging es nun mal dauernd mehr oder weniger um Sex“ (GS: 158). Diese „Sexklammer“ (ebd.), in der man in Prag wie gefangen blieb, erklärt sich auch aus den traumatischen und politisch unsicheren Zeiten. Die vom Krieg, NS-Diktatur, Exil oder Zwangsarbeit gebeutelten Menschen schlitterten kurz nach Kriegsende wieder in eine, für manche politisch extrem gefährliche Zeit und brauchten zumindest ein vollkommen 'straffreies' Ventil, welches sie in einer hyperbolischen Sexualität fanden: „Gewisse Freiheiten mußten die tschechischen Stalinisten dem Volk aber auch in den härtesten Zeiten des Klassenkampfes lassen. So blieb die Sexausübung im Sozialismus die ganze Zeit straffrei“ (ebd.).

Ein Beispiel aus *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* soll hier beschrieben werden, da es mehrere Bachtinsche Züge aufweist: Georg erzählt von einem Wochenendausflug seiner Clique in die Datscha der Eltern einer Freundin. In freudiger Erwartung, ob die von Georg auserkorene „Blondine“ zu seiner „Wochenendschmuserin“ (GS: 161)

avancieren wird, bemerkt er nicht, dass diese sich nicht im Zug erleichtern konnte und den gesamten Weg an der Landstrasse mit einer vollen Blase kämpfte. Am Abend, als alle schon mit dem billigen Obstwein angedüselt sind, traut sich Z. (sie wird im Text als Z. abgekürzt) zu erzählen, dass sie, anstatt sich an den Straßenrand zu hocken ihren Urin nach und nach in die staubige Landstraße rinnen ließ. In der Vorstellung des männlichen Ich-Erzählers hat diese Beichte etwas sogleich Abstoßendes, wie Faszinierendes: „Es muß etwas wie das weibliche Ejakulieren gewesen sein“ (GS:161).

Dass dieser Akt sinnlich sowie hocherotisch gewesen sein hätte können, fällt Georg erst viel später ein und er schämt sich rückwirkend für die Verurteilung der Offenheit der damaligen Freundin, die für alle auf einmal etwas Ekelhaftes an sich hat. Da der Abend so unglücklich verläuft, versuchen sie sich mit Obstwein anzutrinken, was zu allgemeinem Kopfweg und vor allem schrecklichen Durchfall am nächsten Morgen führt. Da es in der Hütte nichts gibt, um sich zu säubern, müssen sie sich gegenseitig den Hintern mit dem Gartenschlauch abspritzen. Die Säuberungsaktion wird jedoch weder als peinlich noch ekelhaft, vielmehr als das Schönste des gemeinsamen Landausflugs beschrieben (vgl. GS: 162).

Die Art und Weise wie hier literarisch mit Durchfall umgegangen wird, bestätigt Bachtins Sichtweise, dass Kot und Urin die heitere Materie seien, die Angst in Lachen umwandeln kann (vgl. Bachtin 1995: 377). Die Beschreibung der „Posäuberung“ erinnert vor allem aber auch an die „berühmte Arschwisch-Episode im *Gargantua*“ (ebd.: 416). Gargantua berichtet seinem Vater von seinen Erkenntnissen der am besten geeigneten Arschwische (*torchecul*), die von einer Frauenhaube bis zu Gemüse und Kräutern wie Fenchel, Dill und Eibisch reichen. Bachtin schreibt hierzu, dass die Verwandlung von Gegenständen in einen „Arschwisch“ die Degradierung ihresgleichen bedeutet (vgl. ebd.: 417). Ihre Bedeutung wird umgedreht, auf den Kopf gestellt, die Gegenstände, die für den Kopf gedacht wären (Haube, Kappe, etc.), werden von Gargantua umgekehrt in einen „Arschwisch“ verwandelt. Das Gesicht wird mit dem Hintern vertauscht, der Hintern wird das „verkehrte Gesicht“ (Bachtin ebd.: 418). In der Datscha von Georgs Freunden ist kein einziger „Arschwisch“ zu finden, da keine Lappen oder Handtücher, geschweige denn Klopapier zur Hand ist, diese Stellung nimmt das Wasser aus sicherer Entfernung ein, das jedoch genauso, durch die richtige Strahlkraft, zu einem vortrefflichen „Arschwisch“ wird.

2.6.2. Raum

Dass es eine wechselseitige Beziehung von Raum und (Körper)Gefühl gibt, wird bei Georg besonders deutlich. Im Text wird eine Art Kartografie angelegt, die Georg beeinflusst und charakterisiert. Die Wohnung der Mutter, in der er aufwächst, die Wohnung des Vaters, die er alle zwei Wochen aufsuchen muss und das Haus von Dana, welches sich außerhalb von Prag befindet und vor allem anfänglich einen Ort des Seelenfriedens für Georg darstellt, sind alles andere als neutrale Orte, sie sind alle aufgeladen mit Affekten und konstituieren maßgeblich Georg. Foucault beschreibt die emotionale Besetzung von Räumen so:

„Der Raum, in dem wir leben, durch den wir aus uns herausgezogen werden, in dem sich die Erosion unseres Lebens, unserer Zeit und unserer Geschichte abspielt, dieser Raum, der uns zernagt und auswäscht, ist selber auch ein heterogener Raum. Anders gesagt: wir leben nicht in einer Leere, innerhalb derer man Individuen und Dinge einfach situieren kann“ (Foucault 1991: 67).

2.7. Die Mutter und die weibliche Verwandtschaft

2.7.1. Körper

Die Mutter ist in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* eine sehr spannende und ambivalente Figur. Sie ähnelt in nichts dem Vater und ist durch diesen Umstand schon eine glänzende, strahlende Persönlichkeit. Sie war, vor allem in ihrer Jugend, überstrahlend schön. Geplagt von Depressionen, ist sie jedoch auch gespalten.

Georg bewohnt mit seiner Mutter und unzähligen Tanten eine riesige Prager Altstadtwohnung. Georg wird demnach nicht nur von seiner Mutter erzogen, sondern von einem riesigen, weiblichen Clan: „Ich hatte um mich herum mehrere mütterliche Wesen zur Auswahl und war auf meine Mutter nicht unbedingt angewiesen“ (GS: 8). Georgs Mutter liebt Georg trotz der Krankheit heiß und innig, was manchmal auch durch übertriebene Fürsorge geprägt ist. Die Beziehung zu Georg äußert sich in einer starken, auch schon übertriebenen, Körperlichkeit:

„Meine Mutter badete und pflegte mich in meiner Kindheit mit großer Inbrunst, strahlte dabei jedes Mal intensiv – als ob sie mich gerade frisch geboren hätte. Daß ich in die Länge wuchs und immer großflächiger gesäubert und gepflegt werden musste, störte sie überhaupt nicht. Wenn eines Tages der strenge Tantenrat nicht eingeschritten wäre, hätte meine Mutter sicher weitergemacht – und ich hätte mich heute als Mutters Pflegefall präsentieren können“ (GS: 8).

Georgs Mutter hat eine durchaus bewusste Beziehung zu ihrem eigenen Körper: „Meine Mutter pflegte und salbte sich jeden Tag gründlich“ (GS: 185). Die Schönheit der Mutter bleibt nicht im Verborgenen und so sind Besuche von Liebhabern öfters an der Tagesordnung. Richtig in ihr Leben und auch in die Wohnung lässt sie sie aber nicht, die Liebhaber kehren spätnachts zu ihren Ehefrauen zurück und die Wohnung bleibt bis auf den Onkel männerfrei. Georgs Mutter wird als starke, das Leben bejahende Persönlichkeit beschrieben. Sie hat, wie die meisten ihrer weiblichen Verwandten, lange Jahre der KZ-Gefangenschaft überlebt, was sie sich selbst nicht nur durch Glück und Zufall erklärt, sondern auch durch ihre sich selbst zugesprochenen „Vitalreserven eines Pferdes“ (GS: 186).

Was Körperlichkeit außerhalb der schützenden Wohnung betrifft, gibt sich die Mutter Georg gegenüber eher prüde. Als die beiden in Hiddensee eher unfreiwilligerweise einen FKK-Strand durchqueren müssen, ruft ihm die Mutter, als Georg ein Meer von „Nacktmösen“ (GS: 330) erblickt „Nedívej se tam“ „Guck nicht hin“ zu. Völlig anders gestaltet sich der Zugang zur „derben“ Körperlichkeit im Zuge von gemeinsam verbrachten Betriebsbusfahrten ins tschechische Umland. Nach genügend (mährischem) Weinkonsum vereinen sich Ministeriumsangestellter und Verlagslektorin in kollektiver Unterleibsanzufang. Die Lieder mit den nicht mehr jugendfreien Texten werden hervorgekramt und so singen alle im größten Amusement: „To je vocas mýho muže / vždyť ho poznám podle kuže...“ „Das ist der Schwanz meines Mannes, den erkenn ich an seinem Leder“ (GS: 337). Auch ein Mann wird besungen, der die Schuld einer Schwängerung von sich weist: „Byl jsem vopilej [...] ich war zu betrunken, vzala si ho do ručičky [...] sie hat ihn in ihr Händchen genommen [...]“ (GS: 338). Zu Georgs großer Verwunderung haben sowohl Mutter und Vater kein Problem, beim Singen die, ansonsten tunlichst vermiedenen Bezeichnungen, in den Mund zu nehmen, also Geschlechtlichkeit zu benennen, anders als in der normalen Rede z.B. mit ihrem Sohn.

Ein anderes Beispiel von derber bzw. absurd anmutender Körperlichkeit betrifft einen Traum, den Georg von seiner Cousine hat, welcher komplett sprachlos ist, also aus reinen Bildern besteht. Der mit unzähligen Frauen zusammenlebende Georg träumt seiner Cousine einen Penis an: Die Cousine muss gerade urinieren, als Georg, im Traum, den Raum betritt. Der „geträumte“ Penis ist jedoch so riesengroß und fett, dass es die Cousine nicht schafft alleine zu pinkeln. Tanten wie Großmütter müssen ihr dabei behilflich sein, wie sie versucht aus der „mittelgroßen Salami“ (GS: 333) Flüssigkeit zu pressen. Georg träumt der Cousine stellvertretend einen Penis an und kehrt dadurch (seine) Männlichkeit ins Absurde. Einen Penis in jenem Frauenhaushalt zu 'haben' bedeutet, so sagt es der Traum, dass man immer auf die Hilfe der Frauen angewiesen ist, diese müssen sogar beim Pinkeln assistieren. Das männliche Geschlecht, der Penis, wird in diesem Traum als „pissender Fettschwanz“ (ebd.) dargestellt, die Cousine bekommt in dem sprachlosen Traum also nicht (nur) einen Penis angehaftet, es ist gleich ein überdimensionierter, ein grotesker Penis.

In diesem Traum, werden aus psychoanalytischer Perspektive (Kristeva) gleich zwei Urängste thematisiert. Die des Todes und der Kastration. Kristevas Annahme ist es, dass für das mythische Denken die Undarstellbarkeit des Todes im weiblichen Körper zu finden sei: „Der der Angst vor dem Tod unterliegende Horror vor der Kastration dürfte einen bedeutenden Teil jener universellen Assoziation zwischen dem penislosen Weiblichen und dem Tod erklären“ (Kristeva 2007: 36).

2.7.2. Raum

Auch die Mutter bzw. alle anderen weiblichen und der eine männliche Verwandte, (der im Text immer nur als Onkel ONKEL bezeichnet wird) werden in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* anhand der gemeinsam bewohnten Wohnung beschrieben.

Die Beschreibung der Wohnung nimmt viel Platz im Text ein und taucht immer wieder in verschiedenen Kapiteln auf. Auch wenn sich die mütterliche Wohnung zu der des Vaters in Sachen Ekel und üble Gerüche eklatant, „himmelsschreiend“ (GS: 72) unterscheidet, unfassbar ist sie dennoch. Sie wird als ein undurchschaubares Labyrinth beschrieben, in dem sich einmal mehr, einmal weniger Frauen versuchen ein Stück

häuslichen Alltag nach der Zeit im KZ wieder zu erarbeiten. Die Unübersichtlichkeit der Wohnung spiegelt die Unübersichtlichkeit ihrer tatsächlichen BewohnerInnen wider: „Unsere riesige, in kleinere Wohneinheiten zerhackte Wohnung – neben Trennvorhängen gehörten auch selbstgebastelte Pappwände dazu – war ein kompliziertes Gebilde und die Familien, Familienteile oder ihre freischwebenden Reste waren für Außenstehende nicht leicht zu überblicken. Um die Ernsthaftigkeit der Fragilität der Wohnung zu demonstrieren, wird auch ein ganzes Kapitel danach benannt: „manchmal stürzten ganze Vorhangssysteme zu Boden“ (GS: 27).

Die Wohnung erfüllt vor allem eine wesentliche Schutzfunktion: Sie umgibt die Tanten, Mütter und Großmütter, die sich nach dem Krieg relativ schnell fanden und sich zu einem „festen Schutzklumpen“ (GS: 40) zusammenschweißten, wie eine Blase. Georgs weibliche Verwandte haben zutiefst traumatische Räume (Konzentrationslager) erfahren, sie überlebten diese und hatten die Möglichkeit neue Räume anders, positiver zu besetzen. Ina-Maria Greverus schreibt über dieses Phänomen in ihrem Aufsatz *Über die Poesie und die Prosa der Räume*: „Die, die heimkehrten, suchten Orte des Vertrauens, des Vertrauten“ (Greverus 2009: 11).

Raum wird bei Faktor meist anhand der Behausungen der ProtagonistInnen, deren drei Wohnstätten sich in ihrer materiellen und atmosphärischen Beschaffenheit unterscheiden, beschrieben. Sie alle haben organischen Charakter (vgl. GS: 68). Man kann sich in ihnen verlieren, man bleibt an oder in ihnen kleben, man muss auf Bewegungen und Schritte achten, damit nicht Schränke und Kartontrennwände einstürzen, man muss quasi eine Wohnungschoreographie für jede einzelne Wohnung erlernen, um sich so an ihre raumspezifische Körperlichkeit anzupassen.

Wenn man den 'grotesken Körper' um seine räumliche Dimension erweitert, kann man auch die mütterliche Wohnung als solchen sehen, da sie ein unfertiges, sich stets wandelndes Gebilde ist. Georg beschreibt die Wohnung als eine „Missgeburt voller Narben und hässlicher Kompromisse“ (GS: 13). Auf Ästhetik wurde bei der Einrichtung nicht geachtet, genommen wurde, was nach dem Krieg da war oder was der Familie zugeschanzt wurde, wenn jemand aus dem Bekanntenkreis gestorben ist.

Ähnlich wie bei Georgs Vater, bei dem in der dreckig-klebrigen Wohnung die unaussprechbaren Geheimnisse vor sich hin gären, verbirgt auch die Wohnung der Mutter und Tanten gewisse Dinge, die nicht unbedingt an die Oberfläche gelangen sollen: „In der Wohnung gab es nicht nur zu viel Hässliches, das ich vor Außenstehenden verborgen halten musste, es gab dort vor allem Dinge, die ausgesprochen hässliche Fragen aufwerfen konnten“ (GS: 14). Die Vermutung liegt nahe, dass Georg die traumatischen KZ-Erfahrungen seiner Familie andeutet, auf die er erst viel später im Text genauer eingehen wird. Für Georg ist es einer Frau zu verdanken, dass das Hässliche, in jeder Hinsicht, in der Wohnung nicht überhand nimmt: „Ohne Mutters außergewöhnliche Schönheit wäre das Leben in unserer missgestalteten Wohnung vollkommen anders verlaufen“ (GS: 91).

2.8. Vater

2.8.1. Raum

Die Beziehung von Georg zu seinem Vater ist geprägt von einer starken Empfindung, die symptomatisch für Georg ist: Ekel. Da Georgs Eltern getrennt leben, hat Georg von früh an keine besondere Beziehung zu seinem Vater. Trotz der Ablehnung desselben von der gesamten mütterlichen Sippe muss ihn Georg jahrelang an den Wochenenden besuchen. Solange zumindest, bis er sich erwachsen genug sieht, die wochenendliche Beschäftigung selbst zu bestimmen und seine Geliebte Dana gegen seinen Vater ein tauscht. Die Beziehung Georgs zu seinem Vater konstituiert sich mehrheitlich in der schonungslosen Beschreibung der zutiefst verhassten Wohnung.

„Vaters Behausung war tatsächlich kein Ding, es war ein lebendiger Organismus, monströs in seiner von Anbeginn der Auflösung geweihten Mutationsfreude. SO WAR ES, SO WERDEN DIESE SÄTZE STEHENBLEIBEN, SO UND NICHT ANDERS WIRD MEIN VATER DEFINIERT“ (GS: 66).

Die Wohnung des Vaters, von der im Text eher als Behausung die Rede ist, befindet sich in einem, in der damaligen Tschechoslowakei üblichen Plattenbau und ist genau das Gegenteil der gut gelüfteten Altbauwohnung, die Georg sonst bewohnt. Die väterliche Wohnung ist ein muffiger Ort, indem sich schleimig, stinkende Substanzen überall verbreitet, niedergelassen und vermehrt haben.

„Der Schmelztiegel von Vaters Wohnung war voller verwachsungsgeiler Sprösslinge und zwang alle Einquartierten, mit der Einrichtung dieser Hölle irgendwann eins zu werden. Die Wohnung und ihre Einrichtung umschlangen einen regelrecht, umklammerten jeden in Sekundenschnelle und umklebten ihn so vollkommen, dass man als Besucher nach dem Verlassen der Wohnung Stunden brauchte, um sich wieder freizuhäuten“ (GS: 66).

Georg beschreibt die väterliche Wohnung als dessen Geheimnis, das ihn umhüllt wie eine „verschmutzte und sowieso nicht transparente Fruchtblase“ (GS: 66). Seinen Vater sieht Georg als „durchweichtes Funktionsrädchen eines gärenden Komplexes“ (ebd.). Alles fault in der Wohnung, alles ist faul an Georgs Vater. Um der Leserschaft diesen Gärungsprozess noch zu verdeutlichen, operiert Faktor in diesem Zusammenhang einige Male mit Begriffen wie „fruchtschwer“, oder „Fruchtigkeit“ (GS: 67), auch Georgs Vater wird in dem Zusammenhang als „behütetes Früchtchen“ (GS: 66) dargestellt. An den nicht sauber zu kriegenden Pfannen und Töpfen, an denen Georg später auch bei Dana kleben bleibt, hat er bei seinem Vater zu laborieren:

„Unglücklicherweise klebte und stank beim Vater – man wird es mir glauben müssen – auch das frisch gespülte Geschirr. [...] Alle Tassen fühlten sich fettig an, auf dem Tee schwamm immer eine glitzernde, mit einem netten Farbspektrum kolorierte Schicht voller Kurven, Kreise und Äuglein, und dem schlichten Versuch, das Licht einzuschalten, folgte oft gleich wieder das Ausschalten, weil der Finger an dem defekt-federlosen Kippschalter einfach haftenblieb“ (GS: 69).

Die humoresken Exkurse, wie der des klebenden Lichtschalter, weichen gleich wieder Ausführungen (Überlegungen) Georgs über all das „seelisch Unhygienische und ideell Ekelige“ (GS: 70) welches sich bei seinem Vater finden lässt, was er jedoch am liebsten unangetastet lassen würde. Die grotesk anmutenden Ekelexzesse, die Georg in der väterlichen Wohnung durchleben muss, veranlassen Georg, sich eine Erklärung für die Zustände zurechtzulegen:

„ - sicher schwitzten dort aus Solidarität auch alle anwesenden Menschenseelen. Vielleicht tropfte ihr Unglück pausenlos aus irgendwelchen der Humanwissenschaft noch unbekannten seelischen Tränensäcken. Vielleicht waren die in der Plattenbauwohnung versklavten Körper bereits damit beschäftigt, vorsorglich leichengiftigen Sauerteig zur Weitergabe an Nachgeborene anzusetzen, sich mit der Opferung der Filetstücke ihrer eigene lebenden Substanz dafür abzustrafen, dass sie keine Sprache für ihre Qualen gefunden hatten“ (GS: 70).

Die in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* immer wiederkehrenden Affekte des Ekels oder der Abscheu sieht Meyer-Sieckendiek als „die eigentlich entscheidenden Kräfte hinsichtlich der Inszenierung des Grotesken“ (Meyer-Sieckendiek 2005: 461). Auch in der literarischen Groteske ist der Begriff des 'abjects' bzw. der 'Verwerfung' von Bedeutung: Sie [die literarische Groteske] sondert dasjenige aus, was sich angesichts der Evidenz negativer Affektbesetzungen nicht länger als das Vertraute bzw. Eigene denken und verstehen lässt“ (Meyer-Sieckendiek 2005: 462).

Die Inszenierung des Grotesken in dem Fall der grotesk anmutenden Beschreibung der väterlichen Wohnung lässt an den vielleicht wichtigsten Text Elfriede Jelineks, *Die Kinder der Toten*, denken. Diese grotesk-literarische, österreichische Vergangenheitsbewältigung, welche sie rund um das trügerische Idyll der Pension ‚Alpenrose‘, irgendwo in der Steiermark, angesiedelt hat, ist ein vor Grauen strotzender, an der österreichischen Haltung des ewig ersten Opfers (des Nationalsozialismus) kratzender und in dieser Wunde bohrender Abgesang auf die österreichische Seele. Jelinek schickt drei Untote in eben jene Pension, die unter den anwesenden Gästen ein blutiges Gemetzel anrichten. Die drei Protagonisten, die dazu verdammt sind immer wieder zu sterben, sind mit diesem Schicksal nicht allein, gestorben wird permanent im Text, den (quantitativen) Höhepunkt markiert der Tod von 80.000 im Flutwasser ertrinkenden Besucher eines Zillertaler Schürzenjägerkonzerts. Basis des Textes ist der von Österreich lange totgeschwiegene Genozid der Nazis während des Zweiten Weltkrieges (vgl. Meyer-Sieckendiek 2005: 455). Meyer-Sieckendiek schreibt über *die Kinder der Toten*:

„Der eklig lehmige, an Romane Hans Leberts erinnernde Boden ist gedüngt mit den „Millionen Toten“ der Nazi-Diktatur, deren abgeschnittene Haare tonnenweise aus den Lagerhäusern und in die Gemeindewohnungen dringen, wo sie Menschen, die sich keiner Schuld bewusst sind, ersticken, die Touristen in der Pension „Alpenrose“ belästigen, die schließlich, überraschend von Hunderten verdächtiger Gäste überfüllt, in einer Nacht der lebenden Leichen von einer Mure, einem Erdbeben, begraben wird“ (Meyer-Sieckendiek 2005: 455).

Das verbindende Glied zwischen Jelineks Text und der Erzählung über den Vater in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* ist das Motiv des Ekels, das sich aus der nicht aufgearbeiteten Vergangenheit speist. Spricht Jelinek für ein ganzes Kollektiv (Österreich) und klagt es für seine (Mit)schuld an, so tut dies, implizit, auch Georg. Er hinterfragt seinen Vater, der lange Zeit für den tschechoslowakischen

Staatssicherheitsdienst gearbeitet hat, ohne ihn direkt damit zu konfrontieren. Inwieweit sich Georgs Vater in Verbrechen gegen die Menschlichkeit verstrickt hat, erfährt man nicht im Detail, allerdings ist auch genau dies das Problem. Man bekommt das Gefühl vermittelt, dass in der Vaterfamilie über nichts gesprochen, nichts an- oder besprochen wurde. Georg nimmt daraufhin an, dass nicht nur der Vater selbst, sondern auch alle ihn umgebenden Menschen Geheimnisse in sich tragen, die so unaussprechlich sind, dass sie nicht nur nicht ausgesprochen werden können, sondern sie auch vor einem selbst im Verborgenen gehalten werden müssen. Das qualvolle Zurückhalten jener Emotionen bzw. Geheimnisse führt nach Georgs Überlegungen zwangsläufig zur Entladung in anderer Form: Es war ein „stilles Absondern ihres saftigen Innenfluidums – ein Absondern in Form von seelischem Smog, sie mussten geradezu ihren in allen Organen vibrierenden Ekel in den Äther schicken“ (vgl. GS: 70). Da die Dinge und Begebenheiten der Erwachsenen rund um den Vater so konsequent negiert werden, nimmt Georg an, dass sie ihnen einfach zutiefst peinlich sind. Die Schamspirale, sich aus dieser Peinlichkeit nicht befreien zu können, dreht sich immer weiter und entlässt ihre Protagonisten nicht als selbstbestimmte Subjekte. Um eine weitere Erklärung für die verklebte und verschmierte Behausung des Vaters zu finden, überlegt Georg: „Vielleicht war die schmierige Paste, die sich in Vaters Wohnung überall aufhielt, eben nur diese zum Material gewordene Peinlichkeit“ (GS: 71).

2.8.2. Körper

Körperlichkeit bei Georgs Vater ist geprägt von männlichen Klischeebildern, vor allem von Gewalt. Sexualität spielt bei Georgs Vater, in der so verabscheuten Wohnung, zumindest nicht offenkundig eine wirkliche Rolle: „Gerüche der Sexualität kannte diese Wohnung zum Glück nicht. Sonst wäre sie eines Tages vielleicht zerlaufen wie ein fünfzigjähriger Camembert“ (GS: 72).

Der Raum, die Wohnung, sozusagen die Hülle, die den Vater umgibt, ist eine durch und durch klischeehaft männliche Bleibe, „asexuell und bedürfnislos“ (GS: 73). Nächtliche Geräusche vernimmt Georg nie, der Vater benützt lieber, um seine (männliche) Macht zu demonstrieren, sein Jagdgewehr, das ihm aufgrund seines Majorstatus gehört – manchmal auch innerhalb der Wohnung.

Georg geht in der Beschreibung des Vaters, wie bei Dana und seiner Mutter, auf seine Physiognomie ein. Es überrascht nicht, dass die negativ besetzte Vaterfigur als klein und dick beschrieben wird. Diesen Umstand sieht Georg jedoch lange nicht: „Sein mitteldicker Bauch war ein nicht zu leugnender Schandfleck an ihm, insgesamt fand ich ihn körperlich lange Zeit eher anziehend“ (GS: 63). Die Beziehung von Georgs Vater zu seinem eigenen Körper ist vor allem eine, die von Selbstzerstörung bestimmt war. Mit Vorliebe operiert er mit Nadeln an seinen Unterarmen oder brennt sich selbst mit einem Ätztift Hautwucherungen ab. Georgs Vater sieht dies als Beweis für seine heldenhafte „Neigung“ keinen Schmerz zu fühlen. Der Vater agiert jedoch nicht nur hart gegen seinen eigenen Körper, er ist dies auch gegen alles, was kleiner ist als er, bevorzugt Tiere, die er manchmal brutal abschießt. Abseits der oberflächlichen Verletzungen an seiner Haut betreibt der Vater auch noch eine andere Art der langsamen, aber sehr effizienten Selbstzerstörung, die des Alkoholismus.

2.9.Dana

2.9.1.Körper

Dana wird im Text als Freundin der Familie vorgestellt (sie ist eine gute Freundin einer von Georgs Tanten), die in Georg das Interesse weckt, seine, bis dato noch nicht erkundete Sexualität, auszuloten. Dana, die um einiges älter als Georg ist, wohnt in einem Haus außerhalb von Prag, was es für Georg einfacher macht, sich auch einmal länger aus der weiblichen Fürsorgeumklammerung der mütterlichen Wohnung zu lösen. Während er für seine Mutter mit einem Rennrad die böhmische Gegend erkundet, erkundet Georg indessen Danas Körper, der größte Faszinierung bei ihm auslöst.

Dana lebt fernab jeglicher Konvention und auch Zivilisation zusammen mit einer Menge Tiere in einem renovierungsbedürftigen Bauernhaus. Da ihre Empathie besonders groß ist, kann sie an keinem verletzten oder verirrtten Tier vorbeigehen und nimmt dies jedes Mal mit auf den Hof. Da manche dieser Tiere es bevorzugen, direkt im Wohnhaus zu leben, klebt an Dana immer ein „gewisses Humus-, Federvieh- und Pelztierduftgemisch“ (GS: 121), welches Georg, zumindest anfänglich, auch nicht in seinem Begehren stört. Georg muss Dana lange „bearbeiten“, bis sie sich dazu hinreißen

lässt, mit Georg eine wirkliche sexuelle Beziehung einzugehen, da es ihr, zu Beginn, wie eine Art Inzest vorkommt.

Bei Dana bekommt Georg all das an Körperlichkeit, was an ihm zuhause schon wachgerufen wurde, was er an den Frauen, mit denen er zusammenlebt, so liebt, so gerne riecht und jederzeit, asexuell, berühren darf. Die „Ineinandernäherung“ (GS: 126) von Dana und Georg zieht sich über Wochen hin, auch der erste intime Kontakt, was Georg höllische Qualen beschert. Körperlich verstehen sich Georg und Dana, nach einiger Zeit, blendend. Das gesamte Bauernhaus wurde für den Geschlechtsakt genutzt: „Wenn ich Lust hatte, konnte ich ihr dort, wo sie gerade war, die Hose herunterziehen und sie in den unmöglichsten Stellungen besamen“ (GS: 276). Ob Dana diese Art von Lust genauso sieht, wird nicht ganz klar, da sie als passiv und beim Liebesakt stumm beschrieben wird. Genau aus diesem Grund entstand aus dem „körperreduzierten Getue“ (GS: 276) keine Nähe. Dana und Georg nehmen bei ihren sexuellen Aktivitäten keine Rücksicht darauf, ob Dana ihre „Tage“ hat oder nicht, verhütet wird prinzipiell nicht, da Dana offenbar unfruchtbar ist. Georgs ambivalente Lust dem Ekel gegenüber kann man daran erkennen, dass er weniger den Liebesakt, als die „unangenehmen“ Begleiterscheinungen beschreibt: „Als aus ihr einmal ein ganzer Rühr&Gerinn-Blutkuchen mit Spermagarnierung herausfiel und auf den Fußboden klatschte, kommentierten wir es lieber nicht“ (GS: 276). Bei einem Akt des Körperdramas (dem Beischlaf) tritt somit das groteske Motiv nach außen: Schleim, Blut und Beischlafsekret klatscht den beiden direkt vor die Füße und wird so sichtbar.

Durch die konsequente Darstellung Danas als hygieneverweigernde, allen Schönheitsidealen trotzen Frau bekommt sie eine besondere Stellung im Text. Sie hat nicht die anmutende Schönheit der Mutter, die Georg vergöttert, trotzdem oder gerade deswegen übt sie, anfänglich, auf Georg eine unheimliche Anziehungskraft aus. Georg, der sich nur schwer aus der mütterlichen Totalumklammerung lösen kann, sucht sich in seiner ersten Geliebten die Antithese zu seiner Mutter. Eine Frau, die sich jeglicher Einhaltung der Reinheitsregel²⁷ entzieht, führt Georg in die „schmutzige“ Welt der Sexualität ein und macht ihn de facto zum Mann.

²⁷ Mary Douglas prägte diesen Begriff, der besagt, dass die Art und Weise, wie man Kontrolle über den Körper (und seine natürlichen Vorgänge) ausübt, mit der sozialen Stellung steigt bzw. fällt (Douglas 1974: 108ff).

2.9.2. Raum

Danas Haus wird zunächst als eine Art Sehnsuchtsort, an dem Georg seine „unerträglich gewordene Hauptstadt“ (GS: 126) kurz vergessen kann, beschrieben. Dass Dana am Land lebt, beruht nicht auf einer rein freiwilligen Entscheidung, Dana ist Bildhauerin und, obwohl politisch nicht sonderlich interessiert, wird sie eines Tages beruflich kaltgestellt, da sie sich nicht anpassen wollte. Aus diesem Grund zieht sich Dana aus Prag zurück und zieht aufs Land. Da Dana, wie oben schon angedeutet, mit vielen Tieren im und rund ums Haus zusammenlebt, und sich nicht sonderlich um dessen Zustand kümmert, verwahrlost dieses zunehmend. Das Haus wird als ein Ort beschrieben, in dem die Tiere in Symbiose mit Dana leben. Von diesen fast schon zooartigen Zuständen zeichnet Georg absurd anmutende Bilder: „Dass uns beim Sex die Störche durch die offene Tür zusahen, kam uns nicht mehr abartig vor“ (GS: 138).

Das Haus wandelt sich im Laufe des Romans, parallel zu seiner sich ändernden Beziehung zu Dana. Dieser Moment kippt, als Georgs Verliebtheit nachlässt. Jene Dinge, die Georg anfänglich nicht störten, lösen auf einmal nie dagewesenen Ekel und Abstoßung aus. Auf einmal sieht Georg in Danas Bad nur noch eine „Schimmelzelle“ (GS: 280), in dem die Waschlappen, welche nie gewaschen werden, schon ein Eigenleben entwickelt haben. Auch die Küche ist für Georg irgendwann kaum noch zu ertragen. Danas kreative Art der Schmutzbekämpfung (dreckige und fettige Pfannen und Töpfe bringt sie meist zum nahe gelegenen Fluss in der Hoffnung, dass die Natur den Abwasch übernehmen würde), lösen in Georg ungewollte Assoziationen aus. Wenn Dana einige Tage später ihre Küchenutensilien aus dem Fluss zieht, sind die Pfannen immer noch fettig, da das kalte Wasser dies nicht löste: „Nach dem Einsammeln mochte man nichts anfassen – man blieb an der Fettschicht regelrecht kleben. Ich kannte das von meinem Vater“ (GS: 281). So wird Georg von dem Abstoßenden, welches er bei seinem Vater zurücklassen wollte, bei Dana eingeholt. Trotz Georgs ambivalentem Verhältnis zu Ekel, erinnern ihn die klebrigen, schmutzigen, schleimigen Substanzen in Danas Haus zu sehr an den Vater. Das Emanzipationspotential, das Georg in Dana gesehen hat, ist erschöpft und Georg wendet sich ziemlich radikal von Dana ab.

3. Erinnerung

3.1. Erinnerung in der Literatur

„Erinnerung ist ein zentrales Moment der Literatur überhaupt“ (Spoerri 2006: 33), schreibt die Literaturwissenschaftlerin Bettina Spoerri in ihrem Essay über die bedeutende Thematik des Erinnerns, in der Literatur jüngerer deutsch-jüdischer SchriftstellerInnen. Die LiteratInnen anhand derer sie exemplarisch spezifische literarische Erinnerungspraxen analysiert, sind allesamt Nachkommen Shoa-Überlebender in zweiter und dritter Generation, eben jener Generation, in die sich auch Faktor einreihen lässt. Jan Faktors Familie mütterlicherseits wurde als in Prag lebende deutschsprachig-jüdische während des Nationalsozialismus verfolgt und in unterschiedliche Konzentrationslager deportiert. Vor allem die Schicksale der Mutter, ihrer Schwester und Faktors Großmutter sind bekannt und wurden schon z. T. in Faktors Romandebüt *Schornstein* eingeflochten bzw. bilden ein Erzählgerüst in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit*.

In diesem Kapitel möchte ich aufzeigen, dass Erinnerung ein zentrales Thema in der literarischen Praxis Jan Faktors ist. Da er in der ehemaligen ČSSR aufgewachsen, als junger Erwachsener in die DDR migriert ist und diese Vergangenheit Eingang in seine literarischen Texte gefunden hat, soll gezeigt werden, wie sich Faktor an „geschlossene Gesellschaften“²⁸, die nicht mehr existieren, erinnert. In Faktors Schreiben leben aber nicht nur die eigenen Erinnerungen fort, sondern auch jene der (meist weiblichen) Verwandten, die die Verfolgung und Verschleppung der Nazis überlebt haben und Faktor, ansatzweise, in diese Erinnerungen 'einweihten'. Da das Phänomen der transgenerationellen Weitergabe von Traumata existiert (vgl. Errl 2005: 15ff), kann man diese tradierten Erinnerungen als Stellvertreter-Erinnerungen lesen. Auch diese spezifischen Erinnerungen spielen eine große Rolle in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit*, tauchen immer wieder auf und verdichten sich am Schluss zu einem literarischen Höhepunkt einer Art individuellen Vergangenheitsbewältigung. Ich möchte Faktor im literarischen Feld von SchriftstellerInnen, die zur zweiten und dritten

²⁸ Der Terminus der „geschlossenen Gesellschaft“ wird hier als Bezeichnung für die Staaten des Real-Sozialismus in der Zeit von 1945 bis 1989 gebraucht. Der Germanist und Slawist Carsten Gansel verwendet ihn für seine zahlreichen Betrachtungen der Erinnerungspolitik in eben jenen Ländern, allen voran die DDR.

Generation nach dem zweiten Weltkrieg zählen, situieren und sein Schreiben kontextualisieren, Ähnlichkeiten und Unterschiede aufzeigen, um gegebenenfalls Grundelemente ausfindig zu machen, die sich auch in den Kapiteln über die Körperlichkeit und die Sprache wiederfinden lassen. Des Weiteren möchte ich zeigen, wie der Roman *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* als eine Art Erinnerungsroman über die ehemalige ČSSR gelesen werden kann und inwieweit Orte der Erinnerung eine Rolle spielen. Wie sich Körper zu Räumen verhalten und wie das in Faktors Schreiben Eingang gefunden hat, wurde (teilweise) schon im 1. Kapitel verhandelt. Diese Analysekategorien werden jetzt um die Komponente der Erinnerung erweitert. Die zentrale Frage ist, wie Körper und Erinnerung im Verhältnis zu den „erinnerten“ Orten stehen.

Erinnerung ist somit neben den Themen der Körperlichkeit und Sprache ein zentraler Punkt in meiner Analyse des Werks von Jan Faktor. Wie diese einzelnen Themen zusammenhängen, wo sie sich bedingen und berühren, soll auch anhand der Frage: „Wie verkörpert man Erinnerung und wie versprachlicht sie sich wieder nach außen?“ thematisiert werden.

3.2. Das fragile Konzept der Erinnerung

Die (Re)Konstruktion von Vergangenem, das, was wir mit dem Begriff Erinnerung bezeichnen, ist immer an einen Aushandlungsprozess gekoppelt, wie diese Vergangenheit erzählt und tradiert wird und was verschwiegen und unterdrückt wird. Da Erinnerung als Begriff brüchig ist, schwebt sie immer zwischen einer Bewertung von Vergangenem, Gegenwart und Zukunft. Auch die Vergangenheit, auf die sich die Erinnerung(en) beziehen, ist kein statisches Moment, die Vergangenheit liegt zurück und zieht sich dennoch in die Gegenwart hinein. Die für ihre Forschung zu Gedächtnis und Erinnerung bekannte Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann formuliert die Fragilität dieses Begriffes so, dass: „Erinnerungen zum Flüchtigsten und Unzuverlässigsten gehören, das es gibt“ (Assmann 2006: 24). Erinnerung entzieht sich so einer genauen Definition und Wertung. Erinnerungen sind vielfältig, vielstimmig und sind eingebettet in ein „bestimmtes Umfeld“, das die Erinnerung überhaupt bedingt. Der Professor für Anglistik und Judaistik James E. Young beschreibt die

Rahmenbedingungen für Erinnerung so: „Erinnerung entsteht niemals in einem Vakuum, die Beweggründe für das Erinnern sind immer vielfältiger Natur“ (Young 1997: 28).

Abseits der individuellen Erinnerung gibt es immer auch ein Kollektivgedächtnis²⁹, anhand dessen man sehen kann, wie Gesellschaften sich ihrer Vergangenheit erinnern, welche Narrative geschaffen werden und was eher vergessen oder verschwiegen wird. Da das Kollektivgedächtnis identitäts- und gemeinschaftsstiftend ist, versucht es eine „Harmonisierung von Gegenwart und Vergangenheit herzustellen“ (Gansel 2010: 18). Letztendlich stehen einander viele unterschiedliche Erinnerungskonzepte gegenüber und begeben sich somit in einen Streit um die „Deutungshoheit von Erinnerung“ (ebd.), indem manchen Konzepten mehr Macht zugesprochen wird als anderen.

Jene Konzepte, die aus dem majoritären Erinnerungskanon ausgeschlossen werden, lassen ein sogenanntes „Gedächtnis zweiter Ordnung“ entstehen. Michel Foucault hat jenen Begriff des „contre-mémoire“ geprägt, ihm wird die Kraft zugesprochen, die Grenze zwischen Erinnern und Vergessen zu durchbrechen (vgl. Foucault 1987: 85). Diese Gegenerinnerung versucht den vorherrschenden Gedächtnisraum aufzuweichen und alternative, minoritäre Versionen von Erinnerung einzuschleusen (vgl. Spoerri 2006: 36).

Literatur bzw. literarische Texte können das Potenzial haben, eine Pluralisierung von Erinnerung herbeizurufen: „Durch eine Vielzahl von narrativen Verfahren können in literarischen Texten marginalisierte und ausgeschlossene Erfahrungen in die Erinnerungskultur eingespeist und das gesellschaftlich Vergessene und Verdrängte kommunizierbar gemacht werden“ (Gansel 2009: 21). Literatur ist im Weiteren ein Spielraum, in dem sich Erinnerungen verschiedenster Deutungsebenen verbinden können: „Als literarisches Motiv umfaßt Erinnerung sowohl die Ebene einer kollektiven historischen Erfahrung, als auch die Ebene eines subjektiven Erinnerungsbewußtseins“ (Stoll 1993: 228). Literatur kann man immer als Spiegel gesellschaftlicher Phänomene und Vorgänge sehen, sie beobachtet Gesellschaft, bildet sie (kritisch) ab, sie hat somit

²⁹ Der Begriff des kollektiven Gedächtnisses geht auf den französischen Soziologen Maurice Halbwachs zurück, welchen er in seinen Büchern *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925) und *La mémoire collective* (1950) entwickelt hat.

in dieser Hinsicht eine doppelte Funktion: Beobachtet nach außen, reflektiert nach innen. Die Funktion, die Literatur in Hinblick auf Erinnerung hat, sieht Wilhelm Vosskamp als Medium des „kommunikativen“ wie „kulturellen Gedächtnisses“ (vgl. Vosskamp 1998: 504). Diese doppelte Funktion erklärt Carsten Gansel in seinem Essay über das Spannungsverhältnis von offiziellem Gedächtnis und Gegen-Erinnerung:

„Literatur bzw. literarische Texte sind *erstens* ein Medium, über das in Form von narrativen Inszenierungen individuelle und generationsspezifische Erinnerungen für das kollektive Gedächtnis bereitgestellt wird. Insofern kann die Art und Weise der narrativen Inszenierung in literarischen Texten etwas über die in einer Gesellschaft funktionierenden Prozesse der *Gedächtnisbildung* aussagen. Zum *zweiten* werden in literarischen Texten individuelle, generationsspezifische wie kollektive Formen von Erinnerung gewissermaßen ›abgebildet‹ und damit wiederum beobachtbar“ (Gansel 2007: 17–18).

Literatur ist in Hinblick auf Erinnerung immer der Versuch ihrer Versprachlichung. Aber auch diese Art und Weise Erinnerung zu (er)fassen, ist geprägt von einem Scheitern, da es nur sehr bedingt möglich ist, das bereits Geschehene objektiv zu bündeln. In Andeutungen kann dies geschehen, wenn man sich den Gefühlen, die damit verbunden sind, auf den Ebenen des Sprachrhythmus oder der Körpersprache annähert, um dann zu versuchen, sie zu reproduzieren (vgl. Lappin/ Lichtblau 2008: 7).

Inwieweit die Erinnerung bzw. die Literatur, die versucht, die Vergangenheit einzufangen, immer ein gegenwärtiger Akt ist, ein Akt, der aus dem Präsens versucht, ins Vergangene einzugreifen, zeigt folgendes Zitat aus dem Vorwort zu dem Buch *Die „Wahrheit“ der Erinnerung – Jüdische Lebensgeschichten*:

„Ein Versuch, die individuelle Vergangenheit mit dem Instrumentarium der Sprache zu entwerfen, ist demnach immer ein Gegenwartsprodukt, das wiederum sehr schnell zu Vergangenen wird, denn die Gegenwart zerfließt uns in jedem Moment in das Universum des Gewesenen. Erinnerungsprodukte spiegeln also den Moment des Erzählens wider und manche meinen, das Gegenwärtige bilde sich darin stärker ab als das Vergangene selbst“ (Lappin/ Lichtblau 2008: 7).

Dies zeigt, dass für die Erinnerung, die Erzählung Mittelpunkt der Konstruktion ist. Die Erzählung, die versucht die Erinnerung an Vergangenes wachzurufen wird zur Schnittstelle zwischen Gegenwart und Vergangenen, sie verbindet die beiden Zeiten und lässt auch Überlappungen zu, denn dadurch, dass die gegenwärtige Erzählung kein fixes, statisches Moment ist, beeinflusst sie immer wieder aufs Neue die Vergangenheit.

3.3. Erinnerungen an und in geschlossene(n) Gesellschaften

3.3.1. Erinnerungsdiskurs

Europas jüngere Geschichte sieht sich mit dem Ende der deutschen und europäischen Separation nach 1989/90 damit konfrontiert, wie es sich seiner Vergangenheit erinnert und welche Narrative geschaffen werden. Nach dem zweiten Weltkrieg und der darauffolgenden gewaltsamen Teilung Europas „tritt Erinnerung an die Vergangenheit [...] mit dem Versprechen auf, ihre Wiederkehr und ihr unkontrolliertes Fortwirken zu verhindern“ (König 2008: 34). Wie einzelne Staaten mit ihrer Vergangenheit und Erinnerung umgehen, konstituiert sich in den jeweiligen nationalen Erinnerungsdiskursen.

Der tschechische Erinnerungsdiskurs der Nachkriegszeit ist geprägt durch eine wechselseitige Verbindung mit dem deutschen, da die beiden Länder durch Krieg, Flucht und Vertreibung eine eng verwobene Geschichte haben. Für den tschechischen Historiker Matěj Spurný (Prag) ist der tschechische Erinnerungsdiskurs der Nachkriegszeit vor allem geprägt durch das „Spannungsfeld von Selbstviktimisierung, Tabuisierung und allmählicher Pluralisierung im Geschichtsdiskurs seit den 1980er Jahren“ (Spurný 2009: 17). Die tschechische Erinnerungskultur war lange Zeit bestimmt von einer „Meistererzählung von der gerechten ersten tschechoslowakischen Republik“ (Spurný 2009: 167). Die Vertreibung der Sudetendeutschen, der tschechische Begriff lautet 'odsun' (Abschub), wurde als geschichtliche Richtigstellung, nach der (entsetzlichen) Invasion und Okkupation der Deutschen auf die Tschechoslowakei, gesehen. Nach dem Krieg und durch die Machtübernahme der Kommunistischen Partei veränderten sich bestimmte Teile der nationalen Erzählung. Eine gute Beziehung zu Deutschland, zumindest zur DDR, sollte der antideutschen Haltung weichen. Ein kritischer „Vertreibungsdiskurs“ war in der ČSSR nach 1968 nicht möglich. Eine literarische Auseinandersetzung oder Diskussion darüber konnte nur im Samizdat³⁰ oder in Exilzeitschriften erfolgen.

³⁰

Selbstverlag von Büchern, die nicht erscheinen dürfen.

3.3.2. Erinnerung in der Literatur der 'geschlossenen Gesellschaften'

Die Literatur, die in nicht mehr existierenden Staaten wie der ČSSR oder der DDR offiziell gedruckt wurde, war eine, die als politisch ungefährlich eingestuft wurde und das fragile Staatsgefüge nicht ins Wanken brachte. Über das (gestalterische, verändernde) Potenzial, über das Literatur, Kunst und Kultur in sogenannten offenen Gesellschaften verfügen, kann das (offizielle) Kunstschaffen in geschlossenen Gesellschaften nicht disponieren, in ihnen werden Erinnerungen in Kunst und Kultur reglementiert, zensuriert und auch sanktioniert. So ist der Germanist Carsten Gansel davon überzeugt, „dass in der DDR bis 1989 kein Manuskript zum Buch wurde, das in der Lage war, das kollektive Gedächtnis ernsthaft zu erschüttern“ (Gansel 2010: 19). Das, was nicht gesagt, geschrieben oder gedruckt werden durfte, bezog sich nicht nur auf die damalige unmittelbare Gegenwart, die durchzogen war von Geheimdienst und Kontrolle. Auch über die Zeit 'davor' zu schreiben, war verpönt: „Über Krieg und Nachkrieg zu schreiben, war in den fünfziger und sechziger Jahren, wenn man gedruckt werden wollte, nur mit Verschweigen und Lügen möglich; [...]. Kein Sowjetsoldat durfte in Deutschland geplündert und vergewaltigt haben, kein nach dem Krieg Internierter in Buchenwald, Ketschendorf oder in Sibirien verendet sein“ (de Bruyn 1996: 117). Versuche, eine Form des *contre-mémoires* zu entwickeln, gab es dennoch. Vor allem schon etablierte SchriftstellerInnen wie Christa Wolf, die sowohl in der DDR als auch 'außerhalb' anerkannt war und auch publiziert wurde, versuchten gegen die „blinden Flecken“ der DDR-Geschichte anzuschreiben und einen, wenn auch minoritären, Strang des „anderen Erinnerns“ zu schaffen.

Jan Faktor konnte offiziell erst nach Ende der DDR publiziert werden. Sein erster (experimenteller) Gedichtband *Georgs Versuch an einem Gedicht und andere positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauens* konnte allerdings schon in der Umbruchphase von 1989 im Aufbau Verlag (Berlin) in der Edition „Außer der Reihe“ von Gerhard Wolf herausgegeben werden. Der Verleger, Schriftsteller und Mann von Christa Wolf betreute von 1988 bis 1991 jene „außerordentliche“ Reihe, in der zahlreiche SchriftstellerkollegInnen Faktors aus der sogenannten Prenzlauer Berg-Szene bzw. Texte von DDR-DissidentInnen gedruckt wurden. Inoffiziell wurden Faktors Texte zum Teil bereits in den 1980er Jahren z. B. in der von Rainer Schedlinski und Andreas Koziol gegründeten Untergrundzeitschrift *Ariadnefabrik* publiziert. Da sich mit

den politischen Umwälzungen von 1989/90 gleichsam die kulturpolitischen Rahmenbedingungen änderten, wurde das (imaginäre) „Erinnerungsverbot“ aufgehoben und die „Grenzen des Sagbaren“ (Wolf 1986: 378) verschoben. Faktors weitere Gedichtbände erschienen 1991 und 1995, ehe er sich in den 2000er Jahren der Prosa widmete.

Faktor selbst hat sich stark mit den politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten in der ČSSR und der DDR auseinandergesetzt. Im Jahr 2000 erschien der Essayband *Fremd im eigenen Land* (Faktor 2000b), in dem er gemeinsam mit seiner Frau, der Psychoanalytikerin Annette Simon, subversive bzw. kulturpolitische Strömungen in der ČSSR und DDR, aber auch generell die politische Situation in beiden Ländern vor 1989/90 analysiert. Obwohl Teil der sogenannten Prenzlauer Berg-Szene, konnte sich Faktor (nie) ganz mit deren politischer Linie identifizieren und kritisierte stark die verfestigten Meinungen, deren Ideologiebesessenheit und Theorielastigkeit.

Jan Faktor beschäftigt sich also nicht nur mit Erinnerung in seiner Literatur, sondern hat auch einen Beitrag zur Reflexion der jüngeren DDR-(Literatur)geschichte und deren Erinnerung geleistet, sowie sich intensiv mit seinem Herkunftsland, der ehemaligen ČSSR, auseinandergesetzt.

3.4. Erinnerung in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit*

Jan Faktor hat mit seinem autobiographisch gefärbten Roman *Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder im Reich des heiligen Hodensack-Bimbams von Prag* keinen klassischen Erinnerungsroman geschrieben. Das heißt, Erinnern als aktive Praxis wird nicht thematisiert, es gibt keine Präsenzerzählung aus der immer wieder die Vergangenheit erinnert wird und die immer wieder verlassen wird. Erinnerungen werden im Erinnerungsroman als „ephemere, trügerische und präsentische Konstruktion“ (Neumann 2005: 284) wahrgenommen, wohingegen sie im autobiographischen Gedächtnisroman als „relativ zuverlässige Vermittler der vergangenen Realität inszeniert werden“ (ebd.). Da sich der autobiographische Gedächtnisroman dadurch auszeichnet, dass „vergangene Geschehnisse und Ereignisse auf der zumeist diegetischen Handlungsebene im Mittelpunkt [stehen]“ (Gansel 2009:

27), aber trotzdem ein Ich-Erzähler aus der gegenwärtigen Perspektive zurückblickt, lässt sich *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* auch hier nicht unmittelbar einordnen, da Georg diese Erzählebene selten betritt. Monoperspektivisch und autodiegetisch³¹ führt der Ich-Erzähler Georg durch den Roman, detailreich wird von den ersten Kindergarten Tagen, über die Adoleszenz bis ins junge Erwachsenenalter erzählt. Die Erinnerungen reichen weit zurück, sie beginnen mit den Sorgen, die sich der Protagonist im Kindergarten um seinen Penis macht und gehen über in Reflexionen und Erzählungen über einen Alltag in einem totalitären Regime. Politische Geschehnisse wie Umbrüche in der ČSSR, oder außerhalb in Europa bzw. in der ganzen Welt finden immer wieder Eingang in die Erzählung, sind jedoch immer am alltäglichen Leben des Protagonisten orientiert und werden in Bezug zu ihm thematisiert. Die darzustellende Vergangenheit im Text ist stark raumorientiert. Die Handlung ist nicht im fiktiven Raum angesiedelt, es ist, wie schon im Titel angekündigt, ein Roman, der in Prag spielt, allerdings funktioniert die Konstituierung der Stadt Prag vor allem über die „exakte“ Beschreibung der Wohnstätten, in denen die ProtagonistInnen leben. Diese Raumbeschreibung ist typisch für eine „erinnerungskulturelle Narratologie“ (Gansel 2009: 24). Erinnerungstexte leben von einer spezifischen Anrufung bestimmter Parameter (Gérard Genette zu Folge), einer davon ist die der Raumdarstellung: „Der fiktionale Raum kann über seine Funktion als Schauplatz u.a. symbolisch, atmosphärisch, kontrastierend aufgeladen sein. Es kann sich um einen privaten oder öffentlichen Raum handeln. Mit dem Raum wird ein sozialer Rahmen gesetzt, der zu einem ›kulturellen Gedächtnisraum‹ werden kann“ (Gansel 2009: 25). Auf den im Text hervorstechenden Raumbezug wurde schon im Kapitel über die Körperlichkeit Bezug genommen, im Folgenden wird dieser nochmals erweitert und untersucht, inwieweit Raum Erinnerung transportiert und welche Orte der Erinnerungen auszumachen sind.

3.4.1. Erinnerungen an die ČSSR

In dem Essay *Meine ganz privaten Ansichten zu Prag 1968*, der in dem Essayband *Fremd im eigenen Land* (2000) erschienen ist, beschreibt Faktor die (Aufbruchs)Stimmung, die Gefühle und Begebenheiten, die sich in den acht Monaten

³¹ Unter einer autodiegetischen Erzählweise versteht man eine „homodiegetische Erzählung, in der der Ich-Erzähler die Hauptfigur ist (Fludernik 2006: 168).

vor dem Einmarsch der Warschauer Truppen in Prag abgespielt haben. Der Frühling 1968 bot Freiheiten und utopische Einblicke, die vorher nicht möglich gewesen waren. Der damals 17-jährige Faktor war durch seine in der Auslandsabteilung der Literární noviny³² arbeitende Mutter politisch gut geschult und beäugte mit Argwohn die Vorkommnisse im Sommer 1968. Nach dem Einmarsch der Russen wurden sukzessive alle errungenen Freiheiten wieder beschnitten und es begann die Zeit, die Faktor im Endeffekt viel mehr prägte, die Zeit der „schleimig-bedrückenden "Normalisierung" (Faktor 2000a: 31). Viele dieser identitätskonstituierenden Momente flossen in seinen Roman *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* ein. So wird ein frühkindliches Erlebnis Jan Faktors in Sachen Politik auch zu einem Schlüsselerlebnis für Georg. Dieses wird im Roman genauso wie im Essay beschrieben. Einmal erlebt es Jan, einmal Georg. Georg/Jan erinnert sich an das Jahr 1956, als seine Mutter frühmorgens mit wirrem Haar, vollkommen aufgelöst, den Flur entlang lief und schrie: „Die Russen sind in Ungarn, die Russen, die Russen...“ (GS: 103, vgl. Faktor 2000a: 31). Für Georg war es die erste klare Erinnerung an ein politisches Ereignis, für seine Mutter ein harter politischer Schicksalsschlag und so begann damals, zu jenem Zeitpunkt, die „Zersetzung der kommunistischen Seele von [Georgs] Mutter“ (GS: 103).

In Georgs Jugend gab es einige Erlebnisse, die ihm unverschlüsselt immer wieder vor Augen hielten, dass er eben nicht in einer freien, sondern in einer totalitären Gesellschaft groß wurde. Diese zum Teil sehr unangenehmen Begebenheiten fließen auch immer wieder in den Text ein. Als Dana und Georg in einer Kneipe saßen und Dana das Knie so zeigte, dass es dem Wirt nicht recht war, brüllte dieser: „Runter mit dem Dreckfuß da!“ (GS: 124). Georg nimmt das zum Anlass, um die Prager Situation kurz und bündig zu beschreiben: „Die Sitten wurden nach der 68er Okkupation immer rauer“ (ebd.). Überhaupt war die Willkür, die in vielen Bereichen vorherrschte und überhand zu nehmen drohte, für Georg besonders schlimm. Die Abhängigkeit eines Volkes, das sich einer totalen Kontrolle, oft bis ins Kleinste, Private konfrontiert sah, wird in einer Situation beschrieben, die sich am Altstädter Ring abspielte. Da es sie selten bis gar nicht gab, war das Verlangen nach exotischen Früchten und auch anderen Konsumgütern in sozialistischen Ländern besonders groß. Die Lust eine süße Frucht zu kaufen und zu essen, wird einer jungen Frau zum Verhängnis und Faktor/Georg erzählt

³² Die Zeitung Literární noviny wurde nach dem „konterrevolutionären Schriftstellerkongress“ im Jahre 1967 aufgelöst und hieß nach der Wiederaufnahme ihrer Arbeit im Jänner 1968 Literární listy.

diese Geschichte als Parabel der Klassen-Brutalität, die in den 60er Jahren in Prag zu beobachten war. Eine kurze Zeit im Jahr gab es in Prag Melonen, welche unter anderem am Altstädter Ring verkauft wurden und eine dementsprechend lange Warteschlange nach sich zogen. Die junge Frau, um die es hier geht, wagt dem Melonenverkäufer zu widersprechen und sich gegen den geforderten Preis aufzulehnen. Der Verkäufer ist so viel Aufmüpfigkeit nicht gewohnt und beginnt eine „öffentliche Hinrichtung“ (GS: 168): Er beschimpft und demütigt die Frau, die es wagt, öffentlich ihre Stimme zu erheben, so lange, bis sie in Ohnmacht fällt.

Neben den erotischen Abenteuern und der Suche nach einer eigenen, selbstbestimmten Sexualität bildet auch die Erzählung rund um die politische Situation im Prag der 1960er und 70er einen Haupterzählstrang in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit*. Die Okkupation der Russen und die daraus resultierenden Einschnitte in der gesamtgesellschaftlichen Situation in der ČSSR betrafen auch Georg und seine Familie, wenn auch zum Teil nur peripher. Georg beobachtet den langsamen gesellschaftlichen Verfall und mit ihm den Abstieg der intellektuellen Eliten, die entweder zu Hilfskräften wurden oder emigrierten. Dem Einmarsch der Russen in Prag im August 1968 ist ein eigenes Kapitel mit dem polemischen Titel „Den einmarsch haben wir gewonnen,“ gewidmet. Es erzählt vom Eintreffen der Russen und den Versuchen der tschechischen Bevölkerung die Panzer aufzuhalten. In den ersten Tagen der Besatzung hatten es die Russen noch nicht geschafft, die ansässigen Medien einzunehmen, noch herrschte Euphorie in Prag und Georg erlebte „Abenteuerferien erster Güte“ (GS: 342). Dass der Widerstand nur von kurzer Dauer war, resümiert Georg resigniert so: „Wie hoch wir eigentlich verloren hatten, bekamen wir erst nach und nach zu spüren. Und irgendwann mit voller Härte. Daher waren für mich die folgenden Jahre viel prägender als der kurze Sieg“ (ebd.). Der intellektuelle Kahlschlag, der in den folgenden Jahren in Prag Einzug hielt, veranlasst Faktor immer wieder lakonisch und sehr polemisch über die politische Situation und auch über die Abstumpfung seiner Landsleute zu schreiben:

„Nachdem unser Land von den befreundeten Armeen befriedet worden war, kam es allerdings nicht zur Bildung einer großen subkulturellen Gemeinschaft aus weisen und fröhlichen Individuen. Dazu war die Realität nicht witzig genug – und auch die humorvollsten und weisesten Männer des Landes wurden in ihren Berufen irgendwann müde und tiefernt. Die meisten Tschechen kehrten sowieso nach und nach – trotz Hrabal – wieder zu ihrem Pragmatismus und ihrer Verschlagenheit zurück. In den vergangenen Jahrhunderten war unseren Vorfahren meistens auch nichts Besseres übriggeblieben“ (GS: 264).

Um den Sozialismus gleich von seiner grauenvollsten Seite aufzusaugen, beschließt Georg Müllmann zu werden, denn „die Müllabfuhr hatte im Sozialismus den furchtbarsten Ruf, die Müllabfuhr war das allerletzte“ (GS: 265). Georg will sich nichts schön reden oder es sich halbwegs gut einrichten, er will direkt in den Dreck: „Mein Schlachtplan für die nächste Zukunft war klar: Wenn schon auf den Müllgrund sinken, dann wirklich, wenn schon manuell arbeiten, dann dort, wo der Sozialismus am hässlichsten war. Ich wollte mich ekeln und den zivilisatorischen Überresten so nah wie möglich kommen“ (GS: 269).

3.4.2. Jüdische Identitätssuche in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit*

Dass Georg Jude ist, aus einer jüdischen Familie stammt, wird nicht gleich zu Beginn des Textes klar gestellt. Zwar wird auf den ersten Seiten angedeutet, dass Georgs Familie Opfer der Verfolgung durch die Nationalsozialisten geworden war, nämlich als der Umstand des „Frauenüberschusses“ in der reich bevölkerten Prager Wohnung, in der Georg aufgewachsen ist, erklärt wird: „Aus den KZs kamen nach dem Krieg nicht die Herren, sondern eher die Damen zurück“ (GS: 18). Wie die diversen weiblichen Familienmitglieder den Krieg überlebt haben, wird in einem der folgenden Kapitel erläutert. Einige der Tanten konnten sich ins Ausland absetzen und bekamen so vom Krieg weniger mit. Eine Tante Georgs, mit dem prägnanten Namen Tante Bombe, überlebte Theresienstadt, indem sie immer wieder krank wurde: „[...] nicht ganz schlimm, aber schlimm genug-, so daß sie allen Transporten entkommen konnte. Und sie blieb dort bis zum Kriegsende“ (GS: 40).

Bis Georg ‚entdeckt‘, dass er selbst jüdisch ist, dauert es bis zur Schulzeit. Ein Mitschüler, der sich „anders“ als alle anderen verhält und mit Vorliebe „aus der Reihe tanzt“, wird von den Mitschülern und auch von Georg bald als „Jude“ ausgemacht. Die SchülerInnen sind irritiert durch sein Verhalten und lauern dem Jungen sogar auf. Zuhause erzählt Georg von der Misere und auch, dass der Junge „dabei [...] nicht unbedingt jüdisch aussehe“ (GS: 54). Georgs Familie sieht sich konfrontiert mit dem Nicht-Wissen des Kindes und klärt Georg auf: „Hat dir das bis jetzt niemand gesagt, Georg? WIR sind doch JUDEN, wir alle hier, du natürlich auch“ (ebd.). Georg ist verwirrt und erschrocken. Die Erzählungen seiner Familie aus den KZs waren für den

jungen Georg noch kein Anlass gewesen, über sein jüdisches Dasein nachzudenken: „Daß man während des Krieges eine gewisse Zeit in einem KZ zu verbringen hatte, schien in meiner Welt das Übliche zu sein“ (GS: 55). Georg ist mit „Geschichten“ rund um die „KZs“ aufgewachsen. Die Erwachsenen verschwiegen nicht unbedingt, dass sie jahrelang interniert waren und kompensierten das mit einem tiefgreifenden familiären Zusammenhalt. Georgs Mutter, die vom Todesmarsch fliehen konnte und zurück nach Prag ging, fand die Wohnung, die das Zentrum von Georgs Familie wurde. Die Wohnung wurde zur Schutzhülle, zur Festung für die vielen Menschen, die zum Teil schwerwiegende Traumata während des Krieges erlitten hatten: „Von meinen vielen Tanten entfernte sich keine Einzige aus der Gemeinschaft, die ganze Zeit nicht. Sie fanden einander nach dem Krieg relativ schnell und schweißten sich zu einem festen Schutzklumpen zusammen“ (GS: 40).

Im Vergleich zu anderen AutorInnen, die sich in ihren Texten mit ihrer jüdischen Abstammung auseinandersetzen, ist bei Faktor das Thema des Schweigens nicht so sehr präsent. Das Thema in der Erzählung *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* ist nicht, die Schweigemauer zu durchbrechen, um einen familiären Erinnerungsdiskurs zu etablieren, da diese Mauer von Vornherein kaum existierte. Faktor nähert sich auf einer anderen Ebene den Traumata, die seine Familie (auch) durchlebte. Was aber allen Texten gemein ist, ist die Erkenntnis, was Erinnerung ist: Rekonstruktion ist immer auch Konstruktion, abhängig von den (Erzähl-)Perspektiven (Spoerri 2006: 15). Auch James E. Young lässt bedenken, „daß die Erinnerung selbst trotz allem nur eine figurative Rekonstruktion der Vergangenheit ist und nicht deren originalgetreue Kopie“ (Young 1997: 185). Die AutorInnen müssen sich ihre eigene Erinnerung aneignen, um einen selbstreflexiven und autonomen Umgang mit ihrer Familiengeschichte zu finden.

Georgs Mutter, ihre Schwester und die gemeinsame Mutter, Georgs Großmutter, hatten das schwierigste Schicksal von allen in der Familie überlebt. Sie wurden von Theresienstadt nach Auschwitz gebracht und von dort nach Christianstadt, einem Außenlager von Groß-Rosen, das sich auf heutigem polnischen Staatsgebiet befindet. Georg beschreibt das Verwandtschaftsverhältnis der vielen mit ihm in der Prager Wohnung lebenden Menschen so:

„Zwischen meinen vielen Tanten gab es nicht nur graduelle Unterschiede im Verwandtschaftsgrad mir gegenüber, in erster Linie unterschieden sie sich dadurch, wie sie den Krieg überlebt hatten. Meine Hauptgroßmutter Lizzy und ihre beiden Schornstein-Töchter – also meine Mutter Anna und Tante Eva, die Frau meines Schrankghetto-Onkels – waren in diversen Lagern gewesen, unter anderem auch in Auschwitz“ (GS: 39).

Es wird also relativ früh im Text vom Ich-Erzähler erwähnt, dass seine unmittelbaren Verwandten nicht nur in der Todesfabrik der Nazis waren, sondern diese auch, zusammen, überlebt hatten. Wie die drei Damen die KZs überlebt und welche Traumata sie davongetragen hatten, wird erst später im Text peu à peu dargestellt, und oft anhand (tragisch)komischer Anekdoten erzählt. „Meine Mutter hatte nach dem Krieg sowieso eine eigenartige Neurose entwickelt und kam in Prag nicht wirklich zurecht. Sie fragte sich bei jedem Menschen, den sie neu kennenlernte, ob er sich im Lager einigermaßen anständig oder – was sie eher annahm – wie ein Raubschwein benommen hätte“ (GS: 345). Eine Tante Georgs, die England Tante Erna, rät Georgs Mutter Abstand zu Prag zu gewinnen und nach England zu gehen: „Bleib mindestens drei Jahre dort“ (ebd.) Georgs Mutter tat die Zeit im Ausland gut: „England heilte sie in diesem Punkt dann tatsächlich, und sie hörte auf, die Menschen nach ihrer KZ-Tauglichkeit zu beurteilen“ (GS: 345.). Diese kurze in den Text eingestreute Erzählung endet mit dem resoluten Satz „Für Konzentrationslager wurde man eben nicht geschaffen“ (ebd.).

Die Schriftstellerin und Holocaustüberlebende Ruth Klüger, die in ihrer frühen Jugend eine ähnliche KZ-Tortur überlebt hatte und am Schluss auch in Christianstadt interniert war, sieht Auschwitz und die Erinnerung daran bewusst pragmatisch: „Wien ist ein Teil meiner Hirnstruktur und spricht aus mir, während Auschwitz der abwegigste Ort war, den ich je betrat, und die Erinnerung daran bleibt ein Fremdkörper in der Seele, [...]. Auschwitz war nur ein gräßlicher Zufall“ (Klüger 1992: 138).

Die gewollte Flapsigkeit, die zum Teil mit beißendem Humor gepaart ist, mit der Faktor das Thema des Holocaust behandelt bzw. immer wieder streift, zieht sich durch den Text. Als Georg in einem eigenen Kapitel über seine bis ins Letzte optimistische und lebenswürdige (Haupt)Großmutter Lizzy erzählt, endet auch dieser Exkurs im „KZ“: „Ihren Optimismus versuchte sie sowieso in jeder Lebenslage zu wahren. Auch ihr erster Eindruck von Auschwitz war seinerzeit – trotz einiger Auffälligkeiten – nicht der schlechteste. Nach einem kurzen Blick aus der Fensterluke sagte sie zu ihren Töchtern

noch im Viehwaggon – Hier wird es gut sein“ (GS: 195).

Die Auseinandersetzung Georgs mit seiner jüdischen Identität bekommt im Text zunächst nicht soviel Aufmerksamkeit, sondern wird immer wieder eingestreut, es bleibt bei jener eigenartig heiter klingenden, anekdotenhaften Erzählweise. Erst am Schluss verdichtet sich diese Identitätssuche, als Georg seine Mutter bedrängt, jenes KZ zusammen aufzusuchen, in dem sie bis zum Kriegsende interniert gewesen war. Die Mutter weigert sich zunächst hartnäckig nach Polen, nach Christianstadt, zu fahren, um in den Wäldern nach Überresten der größten Munitionsfabrik des „Dritten Reiches“ zu suchen. Georgs Mutter, Tante und Großmutter mussten dort jahrelang unter zutiefst gefährlichen und unzumutbaren Bedingungen Munition und Sprengstoff herstellen. Durch die Arbeit an den lebensbedrohlichen Substanzen bekamen die Frauen oft epileptische Anfälle und rote Haare. Jan Faktor beschreibt in diesem Kapitel die abenteuerliche Reise von Georg und seiner Mutter, welche er schließlich überreden konnte, doch in die schreckliche Vergangenheit zu reisen. Von Faktor selbst weiß man, dass dieser Teil von Georgs Geschichte sich nicht mit seinem eigenen Erleben deckt. In einem 2010 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung erschienenen Artikel schrieb Faktor über das KZ Christianstadt, seine familiären Bezüge zu jener vergessenen Wahnsinnsfabrik der Nazis und betonte darin, dass er mit seiner Mutter diese Reise nie hätte antreten können, auch wenn er dies immer wieder in Erwägung gezogen hatte, da er ihr so ein schwieriges Unterfangen nicht zugemutet hätte.

So ist die Fahrt nach Christianstadt, welches es als Stadt gar nicht mehr gibt, reine Fiktion. Faktor lässt Georg stellvertretend für ihn in jene Zeit und an jenen Ort fahren, der seine Familie so maßgeblich geprägt hat. Dass diese Fahrt zu Georgs persönlicher Identitätssuche wird und er dies nicht für seine Mutter macht, sondern sogar eher gegen sie, wird in folgendem Satz bekräftigt: „Trotz Mutters Unlust bereitete ich die Fahrt – MEINEN Ausflug – systematisch vor“ (GS: 557). Schon die Fahrt Richtung Christianstadt wird zu einer absurd anmutenden Erzählung nicht nur in die Vergangenheit des „Dritten Reiches“, sondern auch durch die unmittelbare Vergangenheit der DDR. Die Fahrt von der ČSSR nach Polen über die DDR ist voller Tücken, falsche Abzweigungen und fehlende richtungsweisende Schilder lassen Georg erahnen, dass dies keine einfache Reise wird. An der Grenze zur DDR kommt es zu ersten Schwierigkeiten: „Unser Drama konnte beginnen“ (GS: 562). Den uniformierten

Grenzbeamten ist das aus der ČSSR kommende Auto nicht egal und Georgs Mutter, die bis dahin fest schläft, erschrickt zu Tode. Die DDR-Uniformen sahen, abgesehen vom fehlenden Hakenkreuz, denen der Nazis zu ähnlich, als das Georgs Mutter darüber hinweg sehen hätte können. Georg sieht in seiner Mutter in jenem Moment „das jüdische Mädchen“ (ebd.), das vor über dreißig Jahren in eben jener Gegend vom Todesmarsch geflohen war und so ihr Leben gerettet hatte. Georgs Mutter sieht sich mit einer ähnlichen Situation konfrontiert, reißt die Tür auf und läuft um ihr Leben. „Meine Mutter und ich waren plötzlich zurück im Krieg“ (GS: 563). Nachdem alles aufgeklärt wurde, vor allem half das Zeigen der Auschwitznummer am Unterarm, kann die Reise fortgesetzt werden. Die Absurdität der hier dargestellten DDR ist jedoch noch nicht zu Ende, sondern gipfelt in dem Versuch, in Görlitz etwas Essbares zu finden, „Mit dem Essengehen war es in Ostdeutschland nie ganz einfach, daß es aber so weit kommen könnte, daß man gar nichts zu essen bekäme, wußten wir nicht“ (GS: 568).

Georgs Mutter hatte Angst vor dem Ziel der Reise, jedoch entpuppt sich die Fahrt dahin schon als ungewollte Vergangenheitsbewältigung. Das einzige 'Lokal', das sich ausfindig machen ließ, eine riesige „FRESSHALLE“ (GS: 569) offenbart noch einmal alle Grausamkeiten für die zwei Reisenden. In der „KONZENTRATIONSGASTSTÄTTE“ (GS: 570) ist es zum Bersten voll und Georgs Mutter sieht sich wiederholt an die Vergangenheit erinnert: „Wir werden sicher plaziert, das kenn ich schon“ (ebd.). Zwischen all den hungrigen Menschen sieht sie aber kaum eine Besserung des eigenen Zustandes und Georgs Mutter muss ausgerechnet hier an ihre persönliche Hölle zurück erinnert werden: „Ich wollte nie wieder einen solchen Hunger haben [...]. Der Hunger war im Lager das Schlimmste, für mich schlimmer als die Wanzen“ (GS: 571).

Nach den beängstigenden Begebenheiten in der DDR kommt den beiden Polen fast beruhigend vor, auch wenn sich die Suche nach dem eigentlichen Ziel der Reise immer schwieriger gestaltet. „Das kann unmöglich Christianstadt sein“, (GS: 583) erinnert sich die Mutter sofort und erkennt auch erst einmal nichts. Was vorherrscht auf dem Territorium, waren eher Gleise und Schienen, als das, was eine Stadt ausmacht. „Christianstadt schien mehr Schienenlandschaft als eine Stadt zu sein“ (GS: 584). Mit dem Sein an dem Ort kommen bei Georgs Mutter auch die Erinnerungen zurück. „Alles wegen der Fabrik, die Züge fuhren überall quer durch die Wälder“ (ebd.). Wie sehr

Georg eine Projektion von dem Ort in seinem Kopf hatte und wie sich diese zerschlägt, erklärt sich in folgendem Satz: „Wo ist aber dein Christianstadt?“ (ebd.), fragt Georg seine Mutter ungläubig, der sich unter jenem Namen eine richtige Stadt vorgestellt hatte. Die Annäherung an die Erinnerung der Mutter vor Ort verläuft langsam, die Mutter erinnert sich, dass sie immer nur durch den Wald zur Arbeit gelaufen waren und das Zentrum quasi nie zu Gesicht bekommen hätte. Auch die Relation zu Auschwitz wird ihr wieder bewusst und sie erzählt Georg, dass es sich hier im Vergleich wie in einer Naturidylle angefühlt hätte (vgl. GS: 589). Dass es tatsächlich so ist, dass Georgs Mutter durch die Anwesenheit an jenem Ort die Erinnerungen präsenter werden, zeigt sich an den Dialogen zwischen den beiden. Georg: „Das hast du zu Hause nie erzählt.“ Mutter: „Deswegen sind wir doch hier, oder?“ (GS: 589-590).

Die Unüberblickbarkeit und Unübersichtlichkeit des Geländes, auf dem sich das ehemalige KZ befand, wird deutlich anhand der Erzählung, als sich Georg und seine Mutter mit zwei Einheimischen in das Gebiet vorwagen. Georg ist fasziniert ob all der Kraftwerke und Schornsteine, die sich noch in dem Wald befinden. Für Georgs Mutter wird es allmählich doch zuviel. „Ich will da nicht hin, Georg“ und so erkundet Georg alleine die übrig gebliebenen dunklen Versatzstücke der Vergangenheit seiner Mutter. Kurz vor dem letzten Halt, das Lager am Wasserwerk, steigt die Mutter aus dem Auto, wankt ein paar Schritte, fällt um und spricht, nachdem sie wieder zu Bewusstsein gekommen ist, Jiddisch. Dass dieser Ausflug zu viel für Georgs Mutter gewesen sei, wird Georg vorgeworfen, als sie, schon wieder in Prag, ihren zweiten Schlaganfall erleidet.

Jan Faktor betreibt mit den zwei besprochenen Kapiteln in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* Identitätsbewältigung auf mehreren Ebenen. Er begibt sich mit seinem Alter Ego Georg auf eine fiktive Spurensuche eines realen Ortes. Faktors Mutter, die Christianstadt überlebt hat, wäre niemals dazu bereit gewesen diesen Ort noch einmal aufzusuchen. Im Text nimmt sie diese Mühen auf sich, aber sie kommt nicht ohne Blessuren davon. Dass sie am Schluss versucht davon zu laufen, in Ohnmacht fällt und dann Jiddisch spricht, obwohl niemand sonst in Georgs Familie dies tut, ist der inszenierte Höhepunkt der fiktiven Erzählung über diesen grauenhaften Ort. Sie verliert ihre Sprache und spricht auf einmal in jener Sprache weiter, die ihr Jüdisch-Sein unmissverständlich zeigt. Jan Faktor hat für diesen Teil des Buches jahrelang intensive

Recherche betrieben, um sich dem Ort anzunähern, der geradezu noch gar nicht aufgearbeitet worden war. Im Rahmen eines Robert-Bosch „Grenzgänger“- Stipendiums machte er sich mit der Journalistin Katrin Schröder 2006 auf, in der Stadt Krzystkowice (Christianstadt, die es seit Ende der 1980er Jahre gar nicht mehr gibt und nun eingemeindeter Teil der Stadt Nowogród Bobrzański ist), nach Spuren zu suchen.³³

Im 'Zentrum' von Christianstadt erinnert eine kleine Gedenktafel an die polnischen Opfer unter Hitler und Stalin, aller anderen Opfer wird nicht gedacht, so gibt es auch keinen Verweis auf das KZ Christianstadt, diese gigantische Fabrik, versteckt in den Wäldern rund um den Fluss Bober. Christianstadt war, zumindest was die Produktionsmenge betraf, die größte Sprengstoff- und Munitionsfabrik im „Dritten Reich“ (vgl. Faktor 2010b), insofern ist die Tatsache, dass der Name Christianstadt so unbekannt ist, höchst verwunderlich. Städtenamen wie Auschwitz, Dachau oder Mauthausen haben sich dagegen in das kollektive Erinnerungsgedächtnis der gesamten Nachkriegsgeneration eingeschrieben, auch über nationale Grenzen hinweg. Ruth Klüger thematisiert diesen Umstand in ihrem 1996 erschienen Buch *weiter leben* und fragt sich, wieso dieser Ort, nur 200 km von Berlin entfernt gelegen, als eines der gigantischsten Nazi-„Projekte“, so in Vergessenheit geraten konnte. Wissenschaftlich hat man sich bis dato nur spärlich mit der überdimensionierten Sprengstofffabrik auseinandergesetzt. 2002 erschien eine Dissertation der Wissenschaftlerin Martina Löbner³⁴, bis heute die einzige Monographie über das KZ Christianstadt, welches unter den Nazis damals mit dem Tarnnamen „Ulme“ versehen war.

Jan Faktor lobte die Pionierarbeit Löbners, da ihm die Arbeit bei seinen Recherchen sehr geholfen habe. In der Arbeit wird eine Fabrik beschrieben, die, aufgeteilt auf die unendlichen Wälder, niemals zum Stillstand kam, in der es pausenlos gesummt, gezischt und gebrodelt hat. Jan Faktor hat mit seiner individuellen Recherche und mit der dadurch entstandenen literarischen Verarbeitung einen wesentlichen Beitrag dazu geleistet sich den, wenn auch schon halb verschwundenen, Erinnerungsorten der Opfer der Nazis zu nähern und einen ersten Schritt in Richtung Aufarbeitung getan.

³³ Siehe: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/2.1719/das-vergessene-konzentrationslager-christianstadt-tarnname-ulme-11027861.html>

³⁴ Löbner, Martina: „Geheime Reichssache“ Christianstadt: Das Ende einer Kleinstadt zwischen Oder und Neiße sowie der Sprengstoff-Fabrik „Ulme“, Universität Hannover 2002.

3.5. Orte der Erinnerung in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit*

Erinnerung in der Literatur, sowie im Allgemeinen, ist oftmals stark an Orte gebunden, da sie die Erinnerung auf eigene Art speichern und mit dem Aufsuchen dieser Orte spezifische Erinnerungen freigeben bzw. sie leichter zugänglich machen können. An bestimmten Orten wird die Vergangenheit sichtbarer, lässt sich anders oder intensiver erinnern. Aleida Assmann schreibt hierzu: „Selbst wenn Orten kein immanentes Gedächtnis innewohnt, so sind sie doch für die Konstruktion kultureller Erinnerungsräume von hervorragender Bedeutung. Nicht nur, dass sie die Erinnerung festigen und beglaubigen, indem sie lokal im Boden verankern, sie verkörpern auch eine Kontinuität der Dauer, die die vergleichsweise kurzphasige Erinnerung von Individuen, Epochen und auch Kulturen, die in Artefakten konkretisiert ist, übersteigt (Assmann 1999: 299).

Auch für Walter Benjamin ist Erinnerungsarbeit stark mit einer räumlichen Komponente verbunden. Erinnerung müsse freigelegt werden, so nannte er einen Text, der im Jahre 1932 zu diesem Thema erschien „Ausgraben und Erinnern“. Diese archäologische Zugangsweise deutet an, dass Erinnerung oftmals mühsam Schicht für Schicht frei gelegt werden müsse. So ist Benjamin der Ansicht, dass nicht nur die Orte, an die erinnert wird, von Bedeutung sind, sondern auch *wo* man sich an jene Erinnerungsorte erinnert, von *wo* aus man sich an den Schichten der Vergangenheit zu schaffen macht.

Besonders in autobiographisch geprägten Romanen ist die Tendenz auszumachen, dass Orte, eben diese Erinnerungsorte, von großer Bedeutung sind und gerade rückblickend viele identitätskonstituierende Momente innehaben. „Die Schriftsteller wenden sich Orten zu, weil sie die Erinnerungen wachrufen und zur Bewusstwerdung und Vergegenwärtigung von vergangenem Geschehen beitragen“ (Breysach 2005: 63). Die AutorInnen, die sich in ihren Werken mit sogenannten Erinnerungsorten beschäftigen, suchen die Vergangenheit in literarischer Form auf, Orte und Plätze, die in der Kindheit prägend waren oder die durch eine besondere Aura oder Bedeutung für eine ganze Familie oder mehrere Generationen im kollektiven Gedächtnis verankert sind. Diese Erinnerungen an spezifische Orte vereinen immer individuelles Erinnern mit einem gesamtgesellschaftlichen: Politische, soziale und historische Begebenheiten vermischen

sich mit dem persönlich Erfahrenen, aus dem sich dann die Erinnerung speist. Die Orte, die Jan Faktor in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* aufsucht, sind Orte des Erwachsenwerdens, die Gefühle von Freiheit und Unfreiheit, starke Empfindungen wie Ekel oder Verliebtheiten, widerspiegeln. Das Zurückkehren an jene Orte in der Realität sowie in der Literatur, bzw. im Schreibprozess, ist eine Form von Reanimation des Ortes, „[...] wobei der Ort die Erinnerung ebenso reaktiviert wie die Erinnerung den Ort“ (Assmann 1999: 21).

Die Orte, die zu den zentralen Erinnerungsorten in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* gehören, sind einerseits die Stadt Prag, jene Stadt, in der Georg seine Kindheit, Jugend und frühes Erwachsenenalter verbracht hat, in ihr und um sie herum ziehen sich große Teile, Kreise des Erinnerns, andererseits ist es die Hohe Tatra, in die Georg flüchtet, als ihm in Prag alles zu viel wird, und es ist jener symbolischer Erinnerungsort, jenes KZ, das seine Familie überlebt hat: Christianstadt. Es ist vor allem die überdimensionierte Wohnung von Georgs Familie, die durch die detailreiche Beschreibung bis in den letzten Winkel zum Sinnbild eines zentralen Erinnerungsortes wird. Die Wohnung lässt sich real-geographisch ganz gut verorten, sie befindet sich, laut Georg, in einer der schönsten Wohngegenden Prags, unweit der Prager Burg. Um Georgs Lebensmittelpunkt herum bilden noch die Wohnung des Vaters und das Haus von Dana, Georgs Geliebter, im Prager Umland, eine lange Zeit die wichtigsten Koordinaten in Georgs Leben. Sie alle werden eindrücklichst in allen nur möglichen Sinneswahrnehmungen beschrieben, die literarisch transportierbar sind, Gerüche, Formen und Beschaffenheit werden intensiv erinnert. Diese drei, für Georg wichtigen Orte, werden jedoch nicht zu Ende konkretisiert, so werden in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* kaum Straßennamen wachgerufen.

Die literarische Topographie erschließt sich eher durch die Beschreibung, wie lange Georg, mit der Straßenbahn oder mit dem Zug, von seiner mütterlichen Wohnung zu seinem Vater oder zu Dana fährt. So kann man annehmen, dass der Vater, da er in einem sozialistischen Neubau lebt, am Stadtrand zu Hause ist, wohingegen die Wohnung der Mutter und Tanten relativ zentral in Prag gelegen ist. Danas Haus befindet sich irgendwo am Land, unweit von Prag, jedoch schon in der totalen Einsamkeit, es wird nie wirklich verortet. In Bezug auf Prag werden generell kaum Straßennamen oder Plätze genannt, die Erzählung des Melonenverkäufers wird jedoch

konkret auf den Altstädter Ring platziert und vor allem der Einmarsch der Russen wird topographisch genau nachgezeichnet. Die Beschreibung des Einmarsches ist wahrscheinlich die detailreichste und bekommt dadurch, dass man den russischen Panzern vom Flughafen (Ruzyně) bis in die Stadt folgt, eine eigene Dichte und Beklemmung, da sonst im Text eine so genaue geographische Verortung nicht stattfindet.

3.5.1. Traumatische Erinnerungsorte

Einige Orte in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* sind nicht unmittelbar Georgs Erinnerungsorte, sondern die seiner Familie. Diese stehen im besonderen Verhältnis zu der Verfolgung durch die Nationalsozialisten, die diese Orte überhaupt erst nachhaltig negativ geprägt haben. Als die Nationalsozialisten anfangen Konzentrationslager zu errichten und systematisch Menschen zu töten, wurden ganz normale „Orte zu Vernichtungsorten“ (Lichtblau 2008: 107).

Auch wenn bestimmte Orte in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* nicht konkret wachgerufen werden oder literarisch bereist werden, stehen sie doch für ein (familiäres) Narrativ. So werden die Orte Theresienstadt und Auschwitz, die im Text, im Gegensatz zu Christianstadt, nicht bereist werden, kaum oder nicht direkt beschrieben. In Georgs Familie stehen sie aber für jene Orte, die die gesamte Familie (zumindest alle Frauen) überlebt haben, die sich nicht auslöschen lassen werden und in die nächsten Generationen als Erinnerungsorte weitergetragen werden. Solche spezifischen Erinnerungsorte lassen sich unter dem Begriff der „traumatischen Orte“ subsumieren, da sie sich, im Gegensatz zu Gedenkorten, einer „affirmativen Sinnbildung versperren“ (Assmann 1999: 328) Gerade Auschwitz wird oftmals als Synonym für einen Ort gebraucht, über den man sagt, dass es keine Worte gibt ihn zu beschreiben: „Wir haben keine Kategorie in unserer Sprache, mit der wir ausdrücken könnten, was Auschwitz für ein Ort ist“ (Webber 1992: 8). Diese Orte versperren sich uns, auf eine gewisse Art und Weise, „da die Sprache sie uns nur in beschränktem Ausmaß vermitteln kann“ (Lichtblau 2008: 108).

Man unterbricht bzw. unterläuft damit einen Diskurs, der rund 70 Jahre nach den Verbrechen der Nationalsozialisten noch immer sehr instabil ist. So sind Eva und Hans Henning Hahn der Meinung, dass „es an einer gemeinsamen Sprache für die Artikulation der Erinnerung [mangelt], an symbolischer Repräsentation, die zwischen den damals Beteiligten und ihren Mitbürgern und Nachkommen vermittelnd wirken können (Hahn/ Hahn 2001: 336).

3.5.2. Christianstadt

Christianstadt nimmt in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* eine besondere Stellung als Erinnerungsort ein. Es war das dritte Konzentrationslager, in dem Georgs Mutter, Tante und Großmutter, unmittelbar nach Auschwitz, interniert waren. Für Georgs Familie ist es ein höchst emotionaler Ort, alle drei Frauen haben, trotz widrigster Bedingungen, das KZ überlebt, der Name Christianstadt hat sich in das kollektive familiäre Gedächtnis eingeschrieben. Anders als Auschwitz oder Theresienstadt, die im gesamt-kollektiven Gedächtnis einen festen Platz als Synonym für die Nazi-Gräuel darstellen, ist Christianstadt durch seine Unbekanntheit als Name, mehrheitlich, zunächst eher neutral. Um genau dagegen zu wirken und auch um sich einen Teil nicht erlebter Familiengeschichte anzueignen, bereist Jan Faktor jenen Ort zuerst um intensiv zu recherchieren und lässt dann Georg nochmals literarisch an diesen Ort fahren. Faktor lässt Georg mit seiner Mutter auf Spurensuche ihrer und dadurch auch Georgs Vergangenheit in eine Stadt fahren, die es heute nicht mehr gibt. Er durchwebt seine fiktive Erzählung von persönlich Erlebtem und Geschehenem mit den erzählten Erinnerungen seiner Mutter.

Dadurch, dass Jan Faktors Mutter über ihr Erlebtes nicht geschwiegen, sondern es immer wieder versprachlicht hat, gelingt es auch im Text Georgs Mutter sich zu erinnern. Aleida Assmann sieht in der Sprache den „mächtigsten Stabilisator von Erinnerung“ (Assmann 1999: 250), an das, was einmal versprachlicht wurde, kann man sich im Wesentlichen viel einfacher erinnern, als an das nie Ausgesprochene. Wir erinnern uns deswegen eher an die Versprachlichung von Erinnerung als an die konkrete Erinnerung (vgl. ebd.). Dadurch, dass gewisse Erinnerungen schon versprachlicht worden waren, war es überhaupt erst möglich die fiktive Reise zu erzählen. Faktor reiht

in diesem Teil des Textes Phantasie und Erinnerung aneinander, um daraus eine Fiktion zu schaffen, die dadurch konstituierend für Georgs Familiengeschichte wird. Die fiktive Reise löst etwas in der Mutter aus, sie setzt ihr körperlich zu. Die Verinnerlichung der Erinnerung kommt so zu tragen, dass ihr Körper die Erinnerung wieder preisgibt. Sie erzählt Georg mehr über Christianstadt, da sie vor Ort sind, als sie es in Prag getan hat. Die Mutter durchlebt diesen traumatischen Ort in gewisser Weise auch für Georg noch einmal, damit sich auch in sein Erinnerungsvermögen ein Teil der Familiengeschichte einspeisen kann. Die Verkörperlichung ihrer Erinnerung ist so stark, dass sie eine Woche nach der Rückkehr einen Schlaganfall erleidet. Der Schlaganfall ist symbolisch, denn er kennzeichnet und zeichnet den Körper, man kann seine Sprache verlieren und er hat die Macht den Körper zu verändern hinsichtlich Mimik, Gestik und Motorik. Der Erinnerungsort, den Georg und seine Mutter aufsuchen, in dem Fall der traumatische Ort, Christianstadt, wird zur Projektionsfläche für die ProtagonistInnen. Das Aufsuchen des Ortes löst Erinnerungen aus, von denen die Mutter gar nicht wusste, sie verdrängt zu haben. Die verinnerlichte Erinnerung tritt mit dem außerordentlichen Ereignis, dem Aufsuchen des KZs, nach außen und verkörpert sich somit. Es treten Abwehrmechanismen und Absurditäten, wie das plötzliche jiddische Sprechen, zum Vorschein.

4. Sprache

Die Sprachbetrachtungen, die man bezüglich Jan Faktor tätigen kann, sind vielfältig und vielschichtig, da Faktor in der Sprache (sowohl in der gesprochenen, als auch der literarischen) viele Wechsel vollzogen hat. Faktor ist in den 1970er Jahren von der ČSSR in die DDR gegangen und hat seine wichtigste, seine tägliche Gebrauchssprache, vom Tschechischen ins Deutsche gewechselt. Faktor ist jedoch schon mit diesen Sprachen aufgewachsen. Seine Großmutter, eine deutsche Jüdin, sprach deutsch und nur mittelmäßig tschechisch, Faktors Mutter beherrschte beide Sprachen und bei Faktor kehrte sich das Verhältnis der Verwendung von Deutsch und Tschechisch, im Gegensatz zu seiner Großmutter, um: Deutsch war keine komplette Fremdsprache für ihn, jedoch hatte er es zuhause nie perfekt gelernt. Faktor hatte, als er noch in Prag lebte, schon angefangen zu schreiben, jedoch war das keine entschlossen ernstgemeinte Literatur, sondern, wie er selbst sagt, eher „erregte Ausbrüche [...] kurze Sachen, Songs“ (Faktor in Kuhlbrodt 2010: 223). Erst nach seinem Umzug nach Ostberlin begann sich Faktor systematischer der Literatur zu widmen und das gleich in einer 'neuen', doch noch ungewohnten Sprache. Faktor machte sich, nach und nach, die deutsche Sprache zu Eigen und begann mit ihr zu experimentieren: So entstanden seine ersten avantgardistischen und experimentellen Texte.

4.1. Sprachwechsel

Über die komplexe Thematik des Sprachwechsels von SchriftstellerInnen hat die Germanistin Renata Cornejo eine umfassende Habilitation geschrieben (Cornejo 2010). Sie hat den Sprachwechsel von tschechischen AutorInnen (mehrerer Generationen) untersucht, die aus unterschiedlichen Gründen ihre Heimat verließen, in ein deutschsprachiges Land emigrierten und von da an deutsch schrieben. Cornejo hat damit eine große Bestandsaufnahme jener Situation gezeichnet, die eine gar nicht so kleine Gruppe an AutorInnen betrifft. Auch Jan Faktor wird im Zuge dessen ausführlich besprochen. Die Motive für diesen Heimat- und in Folge auch Sprachwechsel waren zwar ähnlich, jedoch nicht gänzlich dieselben. Die Verbindung aller Emigrationen lässt sich auf die politischen Rahmenbedingungen zurückführen, welche für nicht 'staatskonforme' AutorInnen schlecht waren und das Publizieren nahezu unmöglich machten. Einige AutorInnen mussten rund um das Schicksalsjahr von 1968, aufgrund

der politischen Repressalien, aus der ČSSR emigrieren; die 'jüngere'³⁵ Generation, zu der man Jan Faktor zählen kann, konnte in den deutschsprachigen Raum *migrieren*. Anders als Autoren wie Ota Filip³⁶ oder Pavel Kohout³⁷ konnte Faktor mit einer Genehmigung aus der ČSSR aus- und in die DDR einreisen, was vor allem auch seine Heirat mit Annette Simon begünstigte, und hätte prinzipiell jederzeit wieder in die ČSSR einreisen können (vgl. Cornejo 2010: 81, 145-146).

Da Faktor nicht in ein demokratisches Land, sondern in den kommunistischen 'Bruderstaat' DDR umgezogen war, verbesserte sich hinsichtlich der Publikationsmöglichkeiten wenig. Faktor konnte auch in der DDR nicht frei verlegt werden. Hinsichtlich seiner Lebenssituation, auch was den Kontakt zu einer aktiven literarischen (Untergrund)-Szene betrifft, wandte sich für Faktor in der DDR allerdings viel ins Positive (vgl. Faktor 2000a: 35).

„Die DDR bedeutete für mich eine Art Befreiung. Es war nicht mein Land, hatte nicht diesen frischen Bruch hinter sich – so gesehen war es angenehm anders. Und Ostberlin war unbeschreiblich hässlich, der Sozialismus konnte hier im Grunde wenig vortäuschen. Mir hat das entsprochen, ich mag hässliche Dinge“ (Faktor in Kuhlbrodt 2010: 222-223).

Ein weiterer Wechsel, den Faktor auf dem Gebiet der Sprache, literarisch gesehen, tätigte, war der 'Wechsel' von Lyrik zu Prosa. Lange Zeit hatte sich Jan Faktors literarische Tätigkeit rein auf dem Gebiet der experimentellen Gedichte³⁸ und Texte bewegt, dies änderte sich allerdings mit der Zeit. Es gab eine größere Publikationslücke zwischen seinem letzten Gedichtband und seiner ersten Prosaarbeit in den Jahren 1995 – 2006³⁹. Diese Pause stellt auch eine Zäsur da. Faktor entschloss sich, der Lyrik praktisch gänzlich den Rücken zu kehren und widmete sich ab da der Prosa.

Dass Faktor einen für AutorInnen doch relativ radikalen Wechsel innerhalb der Literaturgenres vollzog, hat mehrere Gründe: Sowohl die Hinwendung zur als auch die Abkehr von der Lyrik hatten mit dem Wechsel von Prag nach Ostberlin und mit der

³⁵ Cornejo spricht hier von der 2. Generation, zu der sie u. a. Jan Faktor (*1951), Katja Fusek (*1968) und Stanislav Struhar (*eigentlich Struhař, 1964) zählt.

³⁶ Ota Filip, geboren 1930, emigrierte aufgrund von politischer Verfolgung 1974 nach Westdeutschland und wurde in der Folge aus der ČSSR ausgebürgert.

³⁷ Pavel Kohout war Mitunterzeichner der Charta 77. 1979 wurden er und seine Frau aus der ČSSR ausgewiesen und wurden 1980 österreichische Staatsbürger.

³⁸ In seinem ersten Band schreibt Faktor: „Gedichte schreibe ich eben nicht“ (GV: 34). „Seine eigenen Arbeiten nennt er »positive Texte« (Böthig 1997: 109).

³⁹ Im Jahr 2000 gab Jan Faktor, zusammen mit Annette Simon, den Essayband *Fremd im eigenen Land* heraus.

Prenzlauer Berg-Szene zu tun, an die er, auch dank seiner Frau, relativ bald Anschluss gefunden hatte. Diese Szene hatte sich aus ideologischen Gründen gegen die konventionelle, staatlich kontrollierte, Prosa gewehrt und sich vor allem in der Lyrik ausgedrückt. Faktor fühlte sich anfänglich sehr gut in diesem Kreis aufgehoben und war über eine längere Zeit Teil von ihr. Mit zunehmender Abgrenzung⁴⁰ Faktors gegenüber dieser Szene begann sich auch sein literarisches Repertoire zu erweitern und er versuchte sich in der Prosa. Sein erster Roman *Schornstein* erschien 2006, sein Opus Magnum *Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder im Reich des heiligen Hodensack-Bimbams von Prag*, welches zentraler Gegenstand dieser Arbeit ist, erschien 2010. Jan Faktor hat sich in jener Zeit literarisch weiterentwickelt und auch keine Lyrik mehr veröffentlicht.

In diesem Kapitel über die Sprache soll gezeigt werden, wie sich der Sprachwechsel, von der Alltagssprache bis zur Textsprache, bei Jan Faktor vollzogen hat. Seine experimentellen Gedichte sollen exemplarisch behandelt werden, da sie für einen ganz bestimmten Umgang mit der deutschen Sprache stehen. In einem Unterkapitel wird die Prenzlauer Berg-Szene kurz besprochen, da diese gerade für die literarische Anfangsphase Jan Faktors von starker Bedeutung war. Des Weiteren soll der Roman *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* sprachlich untersucht werden. Die schon behandelten Themen der Körperlichkeit und der Erinnerung im Werk Faktors werden im Folgenden zum Teil noch einmal aufgegriffen, da die Sprache den Brückenbogen über jene zwei Themen darstellt. In Bezugnahme auf das Kapitel der Erinnerung soll untersucht werden, wie Faktor über die Shoa schreibt und wie, in welchen Punkten, er sich zu anderen AutorInnen mit ähnlichem familiären Hintergrund unterscheidet. Dieser Punkt im Sprachkapitel wirft eindeutige Parallelen zum Erinnerungskapitel auf, da dies zum Teil schon erörtert wurde.

⁴⁰ Faktor kritisierte stark die seiner Meinung nach zu unpolitische Haltung der Gruppe. Nach der Enttarnung der Stasi-Spitzel Sascha Anderson und Rainer Schedlinski nach der Wende, wunderte sich Faktor nicht mehr so sehr, dass vor allem von jenen eine Abschwächung hinsichtlich politischer Aktivitäten bzw. Äußerungen der Gruppe kam.

4.2.1. Über Umwege zum Deutschen

Obwohl Jan Faktors Mutter- bzw. Großmuttersprache Deutsch war, war die Sprache für Faktor trotzdem Fremdsprache und keinesfalls auf der gleichen Ebene wie seine Erstsprache Tschechisch anzusehen. Trotz der Präsenz der deutschen Sprache zuhause fühlte sich Faktor dem Englischen in seiner Jugendzeit, auch dank Privatunterricht, näher (vgl. Faktor in Kuhlbrodt 2010: 223). Das Deutsche hatte er zwar im Ohr, da die Großmutter sich mit der Mutter bzw. mit jüdischen FreundInnen oft auf Deutsch unterhielt, mit der nächsten Generation, mit Faktor und mit seinen Cousins, wurde jedoch tschechisch gesprochen. Die deutsche Sprache umgab Faktor zwar schon seit frühester Kindheit, allerdings auf der passiven Sprachebene. Der sprachliche Bruch zwischen Faktor und seiner Großelterngeneration zeigt sich deutlich, da seine Mutter, vor allem auch von den Dienstmädchen, perfekt tschechisch gelernt hatte und so schon eine Lücke zum Deutschen entstand. In der nächsten Generation kehrte sich dies komplett um, da Jan Faktor nur tschechisch aufgezogen wurde und sich als Kind sogar dafür schämte, dass seine Großmutter einen deutschen Akzent hatte. Diese Sprachlücke hatte vor allem auch einen politischen Hintergrund. In Folge des Zweiten Weltkriegs vermied man es tunlichst in der Öffentlichkeit deutsch zu sprechen, da, so kurz nach dem Krieg, die deutsche Sprache stark negativ besetzt war: „Das Deutsche war nach dem Krieg so verpönt, dass man auf der Straße möglichst nur tschechisch sprach“ (Faktor in Kuhlbrodt 2010: 229). Deutsch zu sprechen konnte unter Umständen nicht nur vom gesellschaftlichen Nachteil sein, sondern auch gefährlich“ (Cornejo 2010: 100). Erst im Gymnasium fing Faktor an, die deutsche Sprache von Grund auf zu lernen, und er tat sich damit zum Teil viel leichter als andere SchülerInnen (vgl. Faktor in Kuhlbrodt 2010: 223). Deutsch fließend zu sprechen, hatte er in Prag nicht gelernt, dies änderte sich erst allmählich, als er zu seiner Frau, Annette Simon, nach Ostberlin zog (vgl. Faktor in Cornejo 2010: 409).

Die tschechische und die deutsche Sprache verbindet eine lange gemeinsame Geschichte. Bevor der deutschen Sprache nach dem Zweiten Weltkrieg eine stark negative Komponente anhaftete, war sie fixer Bestandteil der Sprachlichkeit in den böhmischen Ländern, quer durch die Gesellschaftsschichten. Neben einer Variante des 'Kuchldeutschen', das die böhmischen Haushaltshilfen in Wien oder auch in Prag in deutschsprachigen Haushalten um die Jahrhundertwende sprachen, war auch umgekehrt eine ähnliche Form des Tschechischen, das 'Kuchlböhmische', verbreitet. Ende des 19.

Jahrhunderts wurde das sogenannte 'Mauscheldeutsch' von Jüdinnen und Juden in Prag gesprochen, ein weiterer Ethnolekt neben dem Jiddischen (vgl. Cornejo 2010: 109f)⁴¹.

Faktor gesellt sich, durch den Sprachwechsel vom Tschechischen ins Deutsche, zu sehr bekannten SchriftstellerInnen wie Pavel Kohout, Libuše Moniková oder Ota Filip, die ihre Heimat Tschechien verließen und in Deutschland, Österreich und auch in der Schweiz Deutsch zu ihrer neuen (Literatur)-Sprache machten. Dieses Phänomen beschreibt Cornejo als Reanimierung der früher so selbstverständlichen Verschränkung des Tschechisch-Deutschen: „Indem viele tschechische Autorinnen und Autoren die deutsche Sprache zu ihrer Literatursprache gewählt haben, kommt es unerwartet und auf einer neuen Ebene zur Wiederbelebung der alten Tradition“ (Cornejo 2010: 111).

4.2.2. Deutsch als neue Textsprache

Der Sprachwechsel bzw. -bruch⁴² vom Tschechischen ins Deutsche bei Jan Faktor war kein ganz plötzlicher. Es gab eine Übergangsphase, in der Faktor zwar seinen Lebensmittelpunkt schon nach Ostberlin verlegt hatte, in der er jedoch anfänglich weiter auf Tschechisch schrieb. Nachdem Faktor in der Anfangszeit in Ostberlin weit davon entfernt war, deutsch perfekt sprechen zu können, dauerte es auch einige Zeit, bis er die literarische Sprache wechseln konnte: „Mein Deutsch hat sich erst schlagartig verbessert, als ich in Ostberlin ankam. Ich habe aber erst weiter Tschechisch geschrieben, punktuell auch angefangen, einiges ins Deutsche zu übersetzen“ (Faktor in Kuhlbrodt 2010: 224).

Faktor begann schon, als er noch in Prag lebte, literarisch tätig zu sein. Frühe experimentelle Texte sind unter dem Titel *Texty 1980-1981* in einer Samizdat-Edition von Sergej Machonin⁴³ erschienen. Faktor legte sich für diese Veröffentlichung das Pseudonym Petr Eisler zu. Diese ersten literarischen Versuche waren jedoch nicht alle experimentell, manche gingen auch in die prosaische Richtung: „Eine Zeitlang hab ich natürlich versucht, richtige Erzählungen zu schreiben“ (ebd.: 223).

⁴¹ Weiter zu lesen u. a. bei Cornejo 2010: 109ff

⁴² „Ich schreibe nicht mehr tschechisch“ erklärt Faktor in einem Interview mit Renata Cornejo im Jahr 2008 (Cornejo 2010: 409)

⁴³ Sergej Machonin war ein bekannter Theater- und Literaturkritiker, Dramaturg, Publizist und Mitunterzeichner der Charta 77.

Als Faktor dann nach Ostberlin übersiedelt war, dachte er nicht mehr daran in Prag zu publizieren, dies wäre auch insofern nicht gegangen, da er sich beim Schreiben sehr politisierte (vgl. ebd.). Bevor sich Faktor dazu entschied gänzlich auf Deutsch zu schreiben, versuchte er noch eine Zeitlang das simultane Schreiben auf Deutsch und Tschechisch. In seiner Anfangszeit in Berlin schrieb Faktor noch weiterhin auf Tschechisch und übersetzte gelegentlich etwas davon ins Deutsche; dies war allerdings, zum damaligen Zeitpunkt, nur mit der Unterstützung seiner Frau möglich. Um auch selbstständiger und selbstbestimmter mit der deutschen Sprache operieren zu können, begann Faktor sich systematisch mit dieser zu beschäftigen, las Wörterbücher und studierte Grammatiken. „Die Sprache habe ich in den Ostberliner Anfangsjahren auch dank einiger Lehrbücher und Wörterbücher lieben gelernt“ (Faktor in Kuhlbrodt 2010: 224). Aus dieser Erfahrung sammelte Faktor auch sein Sprachwerkzeug für seine ersten experimentellen Texte auf Deutsch.

Die experimentellen Texte und Gedichte, schrieb Faktor nach einiger Zeit auf Deutsch, theoretische Aufsätze weiterhin auf Tschechisch. Ausdruck der Trennung zwischen den zwei Sprachen, bzw. das gleichzeitige Existieren der beiden, waren auch die zwei Schreibmaschinen, auf denen Faktor jeweils nur in einer Sprache schrieb. Faktor hatte, eine Zeitlang, den Ehrgeiz gehabt, all seine Texte in beiden Sprachen zur Verfügung zu haben und begann diese hin und her zu übersetzen. Dieses Unterfangen wurde jedoch für den gründlichen Faktor zur Tortur, da er beim Übersetzen manchmal vom Original abwich, was wiederum ein Rückübersetzen nötig machte (vgl. Faktor in Kuhlbrodt 2010: 224). Faktor selbst spricht vom „gedoppelten Schreiben“ (Faktor 2000c: 92), welches ihm irgendwann zuviel wurde. Das 'Zwischen den Stühlen'-Sitzen war für Faktor ein 'Zwischen den Sprachen'-Sein, was zu einer Zerriebenheit, die Faktor nicht mehr weiter ertragen wollte, führte. Aus diesem Grund gab er die tschechische 'Schreibmaschine' nach einiger Zeit auf und entschied sich für Deutsch als Sprache für seine literarische Tätigkeit (vgl. Faktor in Kuhlbrodt 2010: 224).

4.3. Faktor und die Prenzlauer Berg-Szene

Ein weiterer Grund, warum sich Faktor für Deutsch als Literatursprache entschied, war die völlig andere Situation für Kunst- und Kulturschaffende in Ostberlin als in Prag.

Faktor wurde relativ schnell in die Prenzlauer Berg-Szene⁴⁴ aufgenommen, in jene Gruppierung von SchriftstellerInnen, die sich dem offiziellen Literaturbetrieb der DDR verschlossen hatten und durch einen regen Austausch, Vernetzung, Treffen und Lesungen den inoffiziellen Literaturbetrieb weiterführten. Ostberlin und da vor allem der Prenzlauer Berg, waren, für sozialistische Verhältnisse, das 'Eldorado für Kuschaffende', die Freiheiten waren etwas weiter gesteckt als sonst in der DDR. Dadurch, dass die Stasi⁴⁵ auch gezielt Spitzel in die Szene einschleuste, was bis zur Wende unentdeckt blieb, und diese dadurch Einblick in die Gruppe hatte, wurde sie, relativ gesehen, in Ruhe gelassen.

Faktors erste Lesung fand 1981 in der Wohnung des Bürgerrechtlerpaars Ulrike und Gerd Poppe statt. Für diesen Abend musste Faktor seine Texte noch vom Tschechischen ins Deutsche übertragen. Da Faktor bei diesen privat abgehaltenen Lesungen viel positive Resonanz bekam, war dies ein weiterer Grund und Ansporn auf Deutsch zu schreiben. Sein Berliner Publikum war ein de facto rein deutschsprachiges, tschechisch konnte niemand. In Tschechien hatte Faktor weder die Netzwerke, noch war das Interesse für seine Art zu schreiben wirklich vorhanden gewesen. Autoren wie Sascha Anderson⁴⁶, Bert Papenfuß-Gorek, Uwe Kolbe (und viele andere) wurden für Faktor literarische Wegbegleiter, Freunde und beeinflussten sich auch gegenseitig in ihrem literarischen Schaffen. Die ProtagonistInnen der Prenzlauer Berg Szene organisierten nicht nur Lesungen, private Konzertabende, sondern gründeten auch Untergrund-Zeitschriften wie *Ariadnefabrik* oder *Mikado*⁴⁷, in denen Faktor zum Teil seine Texte veröffentlichen konnte (vgl. Visser 1994: 231ff). Nachdem die literarische Szene des Prenzlauer Bergs lange Zeit Faktors künstlerische Heimat gewesen war, distanzierte er sich nach und nach von dieser, da er ihre zunehmend apolitische Haltung kritisierte. In dem Essay *Sechzehn Punkte zur Prenzlauer-Berg-Szene* wirft er einen kritischen Blick auf die (nicht erfüllten und nicht eingehaltenen) Utopien und Ideale.⁴⁸

⁴⁴ Auf die gesamte Komplexität der Prenzlauer Berg-Szene mit all ihren Autorinnen und Autoren kann hier leider nicht genauer eingegangen werden.

⁴⁵ Staatssicherheit der DDR.

⁴⁶ Sascha Anderson wurde nach der Wende als Spitzel entlarvt. Der Liedermacher Wolf Biermann, 1976 aus der DDR ausgebürgert, tätigte, anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1991, den 'berühmten' Ausspruch: „[...] Sascha, Archloch“ (Biermann 1993: 300).

⁴⁷ *Mikado* war die einzige inoffizielle Zeitschrift in Ostberlin, die in einem staatlichen Betrieb gedruckt wurde und somit eine, für Schreibmaschinenzeitschriften, sehr hohe Auflagenzahl erreichen konnte (um die 120 Stück) (vgl. Faktor 1991b: 97). *Mikado* wurde von Uwe Kolbe, Lothar Trolle und Bernd Wagner von 1983 bis 1987 herausgegeben (vgl. Visser 1994: 223).

⁴⁸ In dem Essay, der in dem Band *MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg* (1993) erschienen ist, versucht Faktor sowohl allgemein die Situation (für KünstlerInnen, LiteratInnen) in Ostberlin zu erläutern, als auch in Hinblick auf die Durchzogenheit der Szene durch

Auch die komplette Fokussierung auf Lyrik wurde Faktor irgendwann zu eng, so ist es nicht verwunderlich, dass sich Faktor, gleichzeitig von der Prenzlauer Berg-Szene als auch von der Lyrik wegbewegte. Mit den politischen Umbrüchen, die 1989/90 Europa komplett neu strukturierten, zerfiel auch langsam die Prenzlauer Berg-Szene. In Analogie dazu ist es interessant zu beobachten, wie sich der Stadtteil Prenzlauer Berg in Berlin seit den 1990ern bis heute verändert hat. Stand er in der damaligen DDR für eine kleine Insel der Unangepassten, der Querdenker, der KünstlerInnen etc., so ist er heute zum kompletten Mainstream avanciert. Zwar wirbt der Prenzlauer Berg immer noch mit seinem kreativen Potential, doch gilt er längst als ein europäisches Musterbeispiel der 'gentrification'⁴⁹. Die Mieten sind exorbitant gestiegen, von einer sanften Anhebung des Lebensstandards kann hier nicht gesprochen werden.

4.3.1. Die intertextuellen Texte der Prenzlauer Berg-Szene

Es gab einen zentralen Punkt, der die heterogene Prenzlauer Berg-Szene inhaltlich-literarisch zusammenhielt und dieser war die 'feindliche' Haltung gegenüber der Prosa. Aus politischen Gründen, in der DDR konnten offiziell nur Texte gedruckt werden, die sich einer gewissen Sinnbildung nicht verschlossen⁵⁰, schrieben die PBS-AutorInnen⁵¹ vor allem (experimentelle) Lyrik.

Faktor benennt diese Subsumierung der (DDR)-Lyrik der 1970/80er Jahre als „Arbeit an der Sprache“ oder „Arbeit am Wort“ (Faktor 1991b: 97). Die in der DDR geborene Schriftstellerin Katja Lange-Müller spricht der Sprache in der DDR eine andere Funktion zu als im 'Westen' (vgl. Sich 2003: 38). Auch für sie waren Erzählen und Dichten zunächst Arbeit in und an der Sprache. Damit wird eindeutig die Ernsthaftigkeit gezeigt, mit der versucht wurde, die inhaltsleeren Reden der damaligen politischen Praxis in der Literatur nicht zu perpetuieren. Die selbst auferlegte Forderung in der

Stasispitzel. Faktor hat mehrere Essays über die Prenzlauer Berg Szene geschrieben. In *Warum aus uns nichts geworden ist* (2000b) versucht er Erklärungen für den Umstand, warum die AutorInnen der Prenzlauer Berg-Szene, auch wenn sie (nach der Wende) Prosa schrieben, keinen wirklichen Erfolg erzielen konnten, zu finden.

⁴⁹ Mit 'gentrification', auf deutsch 'Gentrifizierung', ist ein langsamer, fast schleichender Prozess gemeint, der gewisse Stadtviertel oder in Wien z. B. Bezirke einer Aufwertung und (Bevölkerungs-)Umstrukturierung unterzieht. Meist kommt es zu einem Bevölkerungsaustausch; die KünstlerInnen und StudentInnen, die ein heruntergekommenes Viertel für sich entdeckt, revitalisiert und bewohnbar gemacht haben, werden sukzessive gegen eine ökonomisch besser gestellte Schicht eingetauscht (vgl. Lang 1998: 38ff).

⁵⁰ Der Sinn eines Textes sollte sich in einer mimetischen Lesart erschließen (Sich 2003: 42).

⁵¹ Autorinnen und Autoren, die sich zur Prenzlauer Berg Szene zugehörig fühlten.

Textarbeit war die Hinwendung zum 'Zeichen', zum Signifikat.

Da die Texte des 'Prenzlauer Berges' nicht abgeschottet, sondern in einer sich gegenseitig beeinflussenden Atmosphäre entstanden sind, kann man hier von Kristevas Theorie des 'lesenden Textes' sprechen (vgl. Brenner 2000: 19). Die Germanistin Anne Brenner interpretiert Kristevas 'lesenden Text' wie folgt: „Jeder Text funktioniert wie ein sprachliches Zeichen, in dem sich „Spuren“ fremder literarischer Texte kreuzen, welche Signifikantenstatus annehmen“ (Brenner 2000: 22).

In seiner Dissertation hat Daniel Sich die Texte der PBS bzw. der DDR AutorInnen als 'listige Lyrik' bezeichnet, deren Gemeinsamkeit in der An- und Umdeutung von Sprache liegt. „Sie verlangt eine gesteigerte Aufmerksamkeit des Lesers und sein Wissen darum, dass Sprache kein Mittel zum Zweck (mehr) ist, mit dem unbedarft, unschuldig hantiert werden könnte“ (Sich 2003: 38).

Die Überlegungen Kristevas zum 'lesenden Text' bzw. zur 'Intertextualität' lassen sich gut auf die Lyrik der 80er Jahre in Ostberlin und somit auch auf Jan Faktor anwenden, da sie ein gutes Instrumentarium sind um die hier besprochene Lyrik zu beschreiben. Kristeva hat in ihrem Intertextualitätskonzept die Thesen der 'Dialogizität' von Bachtin noch erweitert. Auch sie geht im Prinzip von der Dialogizität der Sprache aus, in der sich Subjektivität und Kommunikativität auf einer gleichen Ebene treffen (vgl. ebd.: 40). Für Kristeva sind (literarische) Texte niemals hermetisch abgeschlossene, für sich allein stehende und funktionierende Zeichen, sondern bedingen sich immer gegenseitig: „Jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache läßt sich, zumindest als eine *doppelte* lesen“ (Kristeva 1972: 348).

Bachtin sprach, bevor Kristeva die Intertextualität in den Diskurs einführte, von der Dialogizität eines Textes. Das dialogische Prinzip beschreibt eine pluralistische Redevielfalt, Bachtin sieht ihre Entstehung im Karneval, abseits der offiziellen Kultur (vgl. Berendse 2001: 255ff). Das Konzept der Dialogizität kann man somit auch als eine 'Karnevalisierung der Literatur' (vgl. Sasse 2010: 175ff) beschreiben, insofern verwundert es nicht, dass in Bezug auf die Prenzlauer Berg-Szene bzw. auf DDR

AutorInnen der 'Karneval'⁵², im Bachtinschen Sinne, immer wieder als Analyseinstrument herangezogen wird.

4.3.2. Karneval in der DDR

Der Karneval, bzw. das Karnevaleske, wird im heutigen Diskurs als eine Art der Strategie bzw. als Möglichkeit von Protestformen gesehen. Die Theorien, die Bachtin entwickelt hat, um die bestehende, offizielle Welt temporär umzustülpen bzw. anders erfahrbar zu machen, können auch herangezogen werden, um zeitgenössisches Aufbegehren in kultureller bzw. politischer Praxis zu erklären. Bachtin hat den Körper als Dreh- und Angelpunkt der Befreiung von herrschenden Ordnungen oder Zwängen gesehen (vgl. Rothe 2008: 67). Auch heute erscheint der Körper als wichtiger Bestandteil unterschiedlicher Protestformen. Der Körper wird als Medium und (Projektions)Fläche genutzt, in die man sich selbst(bestimmt) einschreiben kann. Dieses karnevaleske Moment der (subtilen) politischen bzw. ästhetischen Intervention lässt sich auch in der Literatur der (ehemalig) totalitär regierten Staaten finden.

Der Germanist Gerrit-Jan Berendse beschreibt dieses Phänomen in seinem Aufsatz *Karneval in der DDR. Ansätze postmodernen Schreibens 1960-1990* (2001), in dem er das Karnevaleske um den Begriff der „Ergänzungskultur“ (Berendse 2001: 239) erweitert. Die Struktur, die Berendse in der DDR ausmacht, lässt sich z.T. auch auf andere sozialistische Staaten anwenden, wobei Ostberlin und die LiteratInnen des Prenzlauer Bergs sicherlich eine Sonderstellung einnehmen.

Die von Bachtin immer wieder als Agelasten (Lachfeinde) bezeichneten Vertreter der sogenannten offiziellen Kultur waren in der DDR genauso zugange wie allgemein in totalitär regierten Staaten. Im inoffiziellen Literaturbetrieb wurde demnach genau gegen jene angeschrieben und sie bedienten sich dabei der von Bachtin nachhaltig geprägten Motive. „In einem kulturpolitischen Kontext, in dem Moral und Bierernst von einer wissenschaftlichen Aura umgeben wurde, fällt die Vielfalt der Versuche auf, womit Momente der Lach- und Festkultur eingeschleust wurden. Sie demonstriert das Bedürfnis, die von den Lachfeinden dominierte Nationalkultur zu ergänzen“ (Berendse

⁵² Weiterzulesen z. B. bei Berendse, Jan-Gerrit: *Karneval in der DDR. Ansätze postmodernen Schreibens 1960-1990*. In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik* 49. *Postmoderne Literatur in der deutschen Sprache. Eine Ästhetik des Widerstandes*. Amsterdam 2001. Rodopi. S. 233-256.

2001: 239). Vor allem in der Lyrik der sechziger Jahre verortet Berendse den offiziell verpönten Hedonismus in Motiven wie Essen, Trinken, Sexualität und Feiern von Festen (vgl. Berendse 2001: 239). Die AutorInnen, die sich dieser Sujets in ihrer Literatur bedienten, waren neben Heiner Müller vor allem VertreterInnen der sogenannten Prenzlauer Berg-Szene, welche insbesondere ab den 1970ern in der westdeutschen Rezeption als DDR-Postmodernisten gehandelt wurden. Bert Papenfuß-Gorek, der in einem Naheverhältnis zu Jan Faktor stand, entwickelte, ebenso wie Christa Wolf in ihren Texten und Erzählungen, Motive des Grotesken, des Karnevalesken und des Nürrischen (vgl. Berendse 2001: 248f). Vor allem in einer Umdeutung der Sprache wurde dies hervorgebracht: „Die Kreation einer anarchischen Gegensprache war eine der Utopien der Lyrik der jungen Generation in der Prenzlauer-Berg-Szene in den siebziger und achtziger Jahren. Das „Kwehrdeutsch“ sollte als Waffe der Befreiung aus den Strukturen reglementierten Sprechens dienen“ (Berendse 2001: 249).

4.4. Deutsch als Experimentier-Sprache

Da Faktor, nach einiger Zeit in Ostberlin, sich entschlossen hatte auf Deutsch zu schreiben, nützte er für jene Frühphase seiner experimentellen deutschen Gedichte und Texte den Umstand, deutsch noch nicht so perfekt zu beherrschen, aus. Er machte sich diesen 'Makel' zu Eigen und begann die deutsche Sprache auf eine eigene Art anzusehen, auszuschlachten und für seine Wortspiele zu verwenden. Die für das systematische Erlernen der deutschen Sprache gedachten Wörter- und Lehrbücher wurden gleichsam das Ausgangsmaterial für Faktors Sprachspiele. Er verzichtete bewusst darauf an einer grammatikalischen Korrektheit festzuhalten, das gab ihm die Freiheit mit der Sprache zu spielen, zu experimentieren und auch sie zu hinterfragen. Im Vergleich zum Tschechischen erwies sich das Deutsche als Glücksfall für jene Art von Sprachexperimenten, da die Grammatik weniger kompliziert und robust genug für seine „grob-schlächtigen Experimente“ (Faktor 2000c: 91) war. Einige dieser Sprach-Experimente zog Faktor direkt aus dem Fundus seiner Deutschlehrbücher. Da diese zum Teil so absurd waren, konnte sie Faktor ohne starke Änderungen direkt zweckentfremden und somit literarisch werden lassen. Dass ein so poetisch klingendes Gedicht wie *Hans kam ohne Atem an nur so* (1981) keine Anleihen an einem sehr bekannten Godard Film nimmt, sondern seinen Ursprung in der Grammatik zur

deutschen Sprache von Walter Jung (Thema Fügewort: Präposition und Konjunktion) (vgl. Cornejo 2010: 149) hat, zeigt, dass Faktor nicht nur 'grob-schlächtig', sondern genau im Gegenteil, extrem feinsinnig und exakt mit der deutschen Sprache hantierte. Auszug aus *Hans kam ohne Atem an nur so*:

[...]

Hans ging trotz schlechten Wetters spazieren nur so

warum? Mit welcher Folge?

warum nur so? Mit welcher Folge nur so?

infolge zu zwecks zur

Zur Freude der Hänse schneit es

[...]

(GV: 80)

Faktor deckt hier mit einer gequälten Lust auch die Strenge auf, mit der so lange Sprache zu lehren versucht wurde.

Einige Kurztexte (Gedichte) erinnern stark an die laut- und sprachmalerischen Gedichte des berühmten österreichischen Dichters Ernst Jandl. Jandl war für Faktor lyrisches Vorbild: „Bei der Entdeckung der vielen Möglichkeiten der Sprache spielte natürlich Ernst Jandl eine große Rolle,“ erzählt Jan Faktor in einem Interview (Faktor in Kuhlbrodt 2010: 225). Aber auch abseits der Lyrik hinterließ Jandl einen bleibenden Eindruck auf Faktor. So beschreibt er in einem Artikel in der Berliner Zeitung eine Begegnung mit Jandl, der im Jänner 1982 zu einer gemeinsamen Lesung am Prenzlauer Berg eingeladen war.⁵³ Faktor bezieht sich explizit auf einen der wichtigsten Lyriker der österreichischen Gegenwart mit seinem Gedicht *? bist Jandl* (1982) und stellt sich in diesem Gedicht ironisch, selbstreflexiv auf eine Ebene mit dem Sprachkünstler Jandl. Dadurch, dass Faktor für seine Texte immer sein Alter-Ego sprechen und somit auch experimentieren lässt, ist es also Georg, der sich hier mit Jandl sprachlich vergleicht.

? bist Jandl

ja bin Jandl ?

und du auch Jandl

nein nicht Jandl Jandl nicht

⁵³ Faktor, Jan: Jandl für immer dabei: In: Berliner Zeitung vom 5. 8. 2010c: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/jandl-fuer-immer-mit-dabei,10810590,10734390.html>

? möchtest du Jandl sein
Nein
Jandl sein will ich nicht sein
[...]
du doch Jandl Jandl
du zwar nicht Jandl gewesen
wirst jetzt aber Jandl sein für immer
(GV: 78)

Die augenscheinlichen Parallelen, die man zwischen Faktor und Jandls konkreter Poesie ziehen kann, betreffen nicht nur die 'Arbeit am Wort', die bewusste Reduktion des Sprachmaterials, sondern sind auch graphisch und hinsichtlich der Struktur des Textes ersichtlich. Sowohl Faktor als auch Jandl haben mit der Form der Wörter gespielt, sie größer und kleiner gezeichnet, verschiedentlich ungewohnt eingesetzt oder anders angeordnet. „Seine Sprechgedichte korrespondieren mit Jandls Lautgedichten, wobei die akustische Realisierung des Inhalts, wie bei Jandl, häufig mit der visuellen Realisierung eng verknüpft ist“ (Cornejo 2010: 213). Sowohl Jandl, als auch Faktor, sahen das Vortragen ihrer Gedichte und Texte als Teil ihrer literarischen Praxis. Durch die realsozialistischen Bedingungen war es Faktor aber, im Gegensatz zu Jandl, verwehrt, seine Poesie öffentlich darzubringen. In der gut vernetzten Szene des Prenzlauer Bergs gab es jedoch einige Wohnungen, Räumlichkeiten, in denen Faktor und andere AutorInnen Lesungen abhalten konnten.

4.4.1. *Georgs Sorgen um die Zukunft*

Als Beispiel für Faktors vielfältiges experimentelles Schaffen an der deutschen Sprache wird der Text *Georgs Sorgen um die Zukunft*, welcher im Gedichtband *Georgs Versuche an einem Gedicht und andere positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauen* (1989) erschienen ist, eingehender besprochen. Faktor gibt in der mehrseitigen Anmerkung am Ende des Gedichtbandes Einblick in den Entstehungsprozess dieses Textes, der auch exemplarisch für die Methodik an der Arbeit aller anderen, im Bereich der Lyrik, entstandenen Texte angesehen werden kann. Durch die Akribie, in der nicht nur der Text, sondern auch die Anmerkung geschrieben wurde, kann man sich ein Bild davon machen, wie sich Faktor an die deutsche Sprache annäherte und Stück für Stück, versuchte sich anzueignen.

Der 33 Seiten lange Text *Georgs Sorgen um die Zukunft* nimmt nicht nur allein wegen seines Umfangs, sondern auch wegen der neunseitigen Anmerkung am Ende des Bandes eine besondere Stellung im Gedichtband ein und kann prinzipiell zu den bedeutendsten experimentellen Texten Faktors gezählt werden. Der Text steht in gewisser Weise exemplarisch für Faktors avantgardistische, experimentelle Zeit und wird meistens als Beispiel für Faktors spezifischen Umgang mit der Sprache herangezogen.

Der Text *Georgs Sorgen um die Zukunft* ist in 27 Abschnitte gegliedert und ist laut Untertitel ein Text „zum Durchblättern“. Trotz seiner beachtlichen Länge ist jene Version des Textes nur eine gekürzte Fassung (GV: 37). Diese Kürzung des Textes basierte jedoch nicht auf einer Willkürlichkeit, sondern auf dem Umstand, dass der Text, in jener vorliegenden Länge, in 27 Minuten vorgetragen werden kann, in genau dem Zeitraum, für den Faktors Stimme ausreicht. Der Text wurde bewusst zum lauten (Vor)lesen konzipiert bzw. sogar zum „ekstatischen Schreien“ (Cornejo 2009: 174).

Faktor schreibt in seiner zehneitigen Anmerkungen zu *Georgs Sorgen um die Zukunft*, er habe Lust gehabt wieder einen längeren Text zu schreiben, nachdem er im Frühling 1982 mit „verdächtiger Leichtigkeit“ (GV: 114) einige kürzere Texte geschrieben hatte, was ihn jedoch zusehends langweilte. In dieser Zeit, Anfang der 1980er Jahre, beschäftigte sich Faktor intensiver mit der deutschen Grammatik, bei eingehender Auseinandersetzung mit den Adjektiven stach ihm der Komparativ, dessen Hässlichkeit ihm besonders gefiel, ins Auge (vgl. ebd.) Diese Erkenntnis war Ausgangspunkt für die Arbeit an *Georgs Sorgen um die Zukunft*, an der er, mit Unterbrechungen, bzw. Konzeptänderungen, mehrere Jahre (1982-1985) arbeitete. Der erste Versuch sich der Adjektive bzw. ihrer Komparation anzunehmen und sie in ihrer 'Hässlichkeit' zu entlarven, scheiterte. Faktor suchte sich mehr oder weniger zufällig an die 40 Adjektive aus Jungs Grammatik⁵⁴ heraus und steigerte sie nach dem Muster „das [Adjektiv] wird immer [Adjektiv+]er“, was die absolute Synonymität voraussetzt: Das gleich-bleibende Muster, [...], das von der synonymischen Verflechtung der Adjektive, von der Quasisynonymität der Suffixe und der Synonymität der Basiswörter ausgeht“ (Cornejo 2009: 174), sieht dann verschriftlicht so aus:

⁵⁴ Jung, Walter: Grammatik der deutschen Sprache. Leipzig 1980. Bibliographisches Institut

Das Zukünftige wird immer zukünftiger
Das Sorgende immer sorgender
[...]

Das Filzige immer filziger
Das Planlose immer planloser
[...]
(GV: 37)

Der Text, der daraus entstand, ergab für Faktor vorerst jedoch keinen Sinn, da er keinerlei Stringenz aufwies. Die Ursprungsidee verwarf Faktor nicht, es brauchte jedoch einen anderen, einen systematischeren Zugang. Aus diesem Grund fing Faktor an sich alle (existierenden) Ableitungssuffixe der Adjektive herauszuschreiben und Maters *Rückläufiges Wörterbuch*⁵⁵ zu lesen. Die Begeisterung, mit der Faktor dies tat, kann man auch in der Anmerkung nachlesen: „Rückläufige Wörterbücher muss man kennen!“ (GV: 114) Man hat das Gefühl, dass es für Faktor im Allgemeinen und für seine Textarbeit im Speziellen ein ungeheures Glück war, auf jene Art der Wörterbücher, die vor allem von LinguistInnen gebraucht werden, zu stoßen und sie für sich zu verwenden. Faktor schrieb sich alle Adjektive, die, seiner Meinung nach, in den Text passen, heraus, ohne Rücksicht darauf, ob sie steigerungsfähig sind oder nicht. Dass bei dieser langen Liste an Adjektiven nicht alle als 'Sorgen' durchgehen, bzw. einige Adjektive keine Sorgen machen und für Faktor deswegen als unsinnig, also nicht zum Sinn des Textes passend, gelten, aber doch Eingang in den Text fanden, argumentiert Faktor so: „Eine solche Menge von Sorgen kann mit dieser Ernsthaftigkeit nur einer zusammenschreiben, der nicht ganz in Ordnung ist, der die Kontrolle über sich verloren hat. Und irgendwie so einer war und ist Georg eben“ (GV: 114). Bis die endgültige Auswahl abgeschlossen war, ging Faktor durch mehrere Phasen des Überarbeitens und des Selektierens. Um das Ganze, also die Fülle an Adjektiven, nicht ausufern zu lassen, arbeitete Faktor konsequent und streng, was prinzipiell seiner Arbeitsweise entspricht (vgl. ebd.).

Faktor erweiterte anschließend den Text bzw. sein Wortmaterialspektrum um Substantive (GV: 115), die Adjektive machten nun nur noch ein Drittel der 'Sorgen' aus. Diese steigerte er wieder streng nach dem Prinzip: das [Substantiv] immer [Substantiv+]er, was in manchen Fällen 'Sinn' ergibt wie: „Das Dilettante immer

⁵⁵ Mater, Erich: Rückläufiges Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. Leipzig 1967. Verlag Enzyklopädie

Dilettanter“ (GV: 56), in manchen Fällen eher an dadaistische Sprachspielereien erinnert: das Medikamente immer Medikamenter / das Birnbaume immer Birnbaumer / das Sofa immer Sofer / der Rainer immer Rainer etc. Manche Substantive wurden erstmal um das -r am Ende beschnitten: „das Ungeheue [...] um aus ihnen erst nach der Partikel „immer“ ein korrektes Wort zu bilden: „Das Ungeheue immer ungeheuer“.

Prinzipiell ist die grammatikalische Struktur des Textes auf den 33 Seiten gleich bleibend, gebrochen wird sie nur durch einige Abweichungen wie das seltene Vorkommen einiger Partikel und 'Gedankeneinschübe' Georgs zwischen den Abschnitten. Es sind dies, zwischen dem gehetzten Aufzählen aller Sorgen, bewusst gesetzte Pausen, die den Leser und Georg daran erinnern sollen, dass man hier nicht nur einem abstrus anmutenden Sprachspiel folgt, sondern, dass es sich hier um Georg und seine Angst vor der Zukunft handelt:

mein Name ist Georg und ich habe Angst vor der Zukunft
wir alle sehen's doch (GV: 46)

und ich -Georg- sage euch
das sind lange noch nicht alle meine Sorgen um die Zukunft
(GV: 48)

So fügt Faktor eine neue Dimension in den Text ein. Er ermahnt den Leser durch die Gedankeneinschübe sich wieder an den Titel des Textes *Georgs Sorgen um die Zukunft* zu erinnern, um sich nicht in der „Orgie der Komparationen“ (Hensel zit. nach Cornejo 2010: 174) zu verlieren. Diese Ermahnung kann man natürlich nur als (selbst)ironische Strategie lesen, welche die Qualität des Textes nachhaltig verändert. So gibt es zwei Ebenen im Text: „Der wirkliche (verborgene) Ernst des Textes wird mit dem parodierten (oberflächlichen) Ernst überdeckt (Cornejo 2010: 175).

Da der Text im letzten Jahrzehnt des Bestehens der DDR entstanden ist, kann man ihn kaum, ohne diese politische Komponente mitzudenken, lesen. Das Einschwören der BürgerInnen der DDR durch ihre politischen Eliten baute auf einer sprachlichen Redundanz auf, den kapitalistischen Westen 'schlechtzureden'. Der sprachliche Duktus, der zur damaligen Zeit das öffentliche Geschehen prägte, hat seinen Eingang in den Text gefunden. Die sinnentleerte Steigerung des Nichtzusteigernden konnte man vor

allem in offiziellen Reden der DDR zur Genüge hören⁵⁶. In diesem realpolitischen Kontext situiert auch Peter Geist Faktors Langgedicht: „Durch den Einbau von sinnfreien, grammatisch korrekten Steigerungen (»das Achtstündige immer achtstündiger« etc.) wird das Unsinnige des ideologisch motivierten Komparativ-Wahns in der Herrschaftssprache evident“ (Geist 2009: 47).

Der Anfang des 21. Abschnitts fällt als Ganzes aus der Struktur heraus, eingeleitet wird dieser durch:

und Sorgen macht mir außerdem das

Perfide
Wohlhabende
Überwiegende
Wohnungselende
Zerstörende
Wissende
Verletzende
und das Steife
und das Etwaige (GV: 50-51)

Eingebettet in unzählige 'Steigerungen' kann man diese 9 Nominalisierungen als die eigentlichen 'Sorgen' lesen. Wenn man den Text durchblättert, fällt einem vor allem die besondere graphische Gestaltung auf, die geprägt ist von einer, scheinbar willkürlichen Zu- und Abnahme der Schriftgröße, welche sich durch den gesamten Text zieht. Die nicht genormte Art der Zeichensetzung ist typisch für Faktors experimentelle Texte, so „arbeitet Faktor offen mit untereinander gesetzten Zeilen, mit typographisch bildhaft organisierten Ideogrammen bzw. graphischen Gedichten, in denen der visuellen Semantik und der graphisch-typographischen Fixierung eine größere Bedeutung zukommt“ (Cornejo 2010: 213).

Bachtin beschreibt in *Ästhetik des Wortes* (1979) Konstitutionen und Bedingungen jeglichen Sprachsystems. Er sieht Sprache als ein Konstrukt mit einem bestimmten

⁵⁶ Im Ende der 1990er Jahre erschienenen Roman *Am kürzeren Ende der Sonnenallee*, in dem die DDR gleichzeitig verballhornt und verharmlost wird, kommt es in einer Szene, in der ein DDR-Kommandant einen Rekruten anbrüllt, zur Thematisierung jener abstrusen Sprachhülsen: „Hier herrschen andere Maßstäbe! Nicht nur in jeder, sondern in jedester Hinsicht [...]“. Zudem seien die Grenzen überschritten: „Nicht nur des Erlaubten, sondern des Erlaubtesten!“ (Brussig 1999: 33).

Regelwerk, das jedoch niemals starr eingehalten wird: „Die allgemeine einheitliche Sprache ist ein System sprachlicher Normen. Doch diese Normen sind keine abstrakten Verpflichtungen, sondern schöpferische Kräfte des sprachlichen Leben“ (Bachtin 1979: 164). Faktor hat in diesem Sinne ein langes Pamphlet gegen bestimmte sprachliche Normen geschrieben. Anhand des eben besprochenen Gedichts *Georgs Sorgen um die Zukunft* kann man auch das Konzept der Dialogizität Bachtins betrachten. Faktor nimmt dadurch, dass er in seinen Texten schöpferisch-experimentell mit der Sprache umgeht, Bezug auf die Bachtinsche dialogische Schreibweise, da dieser (Bachtin) in ihr eine „zeitweilige Entgrenzung der sprachlichen Normen, worunter auch Semantik, Syntax und Genre fallen“ (Sich 2003: 39) sieht.

So verfährt Faktor mit der deutschen Sprache nach der Logik des (Bachtinschen) Karnevals: „Die Rede des Karnevals (le discours carnevalesque) durchbricht die Regeln der von Grammatik und der Semantik zensierten Sprache und ist dadurch gesellschaftliche und politische Widerrede (Kristeva 1972: 346).

4.5. Eine neue Literatursprache: was Sprachwechsel-SchriftstellerInnen besonders auszeichnet

AutorInnen, die sich entscheiden nicht (mehr) in ihrer Erstsprache zu schreiben, unterliegen ganz speziellen Deutungen. So sind es Zuschreibungen oder aber auch Vorurteile, die man glaubt, nur aufgrund des Sprachwechsels, tätigen zu können. Offensichtlich ist diese Gruppe von AutorInnen, auch jene, die den Wechsel vom Tschechischen ins Deutsche vollzogen haben, keine homogene, trotzdem lassen sich einige Punkte⁵⁷ beobachten, die diese AutorInnen verbinden. Dadurch, dass sie zwar die Alltags- und Literatursprache gewechselt, jedoch natürlich ihre Erstsprache nicht 'verloren' haben, kann man davon ausgehen, dass eine „latente Zweisprachigkeit“ (Amodeo 1996) existiert. Die beiden Sprachen bereichern sich eher, als dass sie sich verdrängen. Amodeo sieht das als eine „Bereicherung des Ausdrucksrepertoires der Autoren“ (Amodeo 1996: 37). Doran Rabinovici sieht diese Bereicherung so:

„Diese Differenzialgleichung des Multilingualen schlägt sich auch im Literarischen zu

⁵⁷ Cornejo sieht hierzu eine Tendenz diese spezifische Literatur zu trivialisieren, zu exotisieren und vor allem die sogenannte 'Gastarbeiterliteratur' zu stereotypisieren. Sie geht vor allem von den Beobachtungen Amodeos (*Die Heimat heißt Babylon*) aus (vgl. Cornejo 2010: 167ff).

Buche. Der Schriftsteller fremder Muttersprache verschreibt sich dem Deutschen. Es wird zu seinem Refugium und zu seinem Fluchtpunkt des Seins. Es erscheint ihm nicht selbstverständlich, sondern birgt Eigenheiten, Rätsel und Geheimnisse. Die Distanz zur Sprache kann den Blick schärfen und die Kontraste im Vokabular deutlicher hervortreten lassen“ (Rabinovici 2009: 119).

Was der österreichische, in Tel Aviv geborene, Schriftsteller Doran Rabinovici hier anspricht, kann man eindeutig bei Faktor nachvollziehen. Vor allem in seiner Lyrik, aber auch in der Prosa lassen sich einige dieser Tendenzen erkennen. In der zweiten Sprache (Deutsch) hat Faktor grammatikalische Beschaffenheiten, Vorteile erkannt, die er in der ersten Sprache (Tschechisch) nicht hätte finden können und hat sie so für seine 'Wortspielereien' genutzt. In *Georgs Sorgen um die Zukunft* hat er mit dem Stilmittel der ständigen Wiederholung eines bestimmten Musters das Phrasenhafte ausgemacht und es so umgedeutet. Der Bogen über all diesen Beobachtungen an dieser spezifischen Gruppe von SchriftstellerInnen ist eine besondere Sensibilisierung für Sprache. Dadurch, dass die zweite Sprache erst gelernt bzw. vertieft werden musste, wird mit ihr anders umgegangen, sie wird länger betrachtet, öfters in ihre Einzelheiten zerlegt. Durch die Zerpflückung der Sprache können in ihrer Neuzusammensetzung andere Kontexte freigesetzt werden. Das alles verlangt eine intensivere Auseinandersetzung mit Sprache und sprachlichen Phänomenen und führt instinktiv zu einer anderen Hinterfragung sprachlicher Gewohnheiten (vgl. Ackermann 1997: 21f.).

Die Literaturwissenschaftlerin Immacolata Amodeo spricht diesen spezifischen Texten eine „rhizomatische Ästhetik“ zu, welche sich vor allem in einer Redevielfalt und Mehrsprachigkeit widerspiegelt. Diese Mehrsprachigkeit ist nicht nur dann gegeben, wenn explizit mehrere Sprachen im Text zu finden sind, sondern auch implizit und kommt immer dann zum Tragen, wenn „eine andere Sprache im Hintergrund präsent ist und mit dem Deutschen dialogisiert“ (Amodeo 1996: 121).

4.5.1. Dialogizität

Des Weiteren ist für Amodeo der schon gefallene Begriff des Dialoges bzw. der Dialogizität von zentraler Bedeutung. Sie spricht nicht nur von „latenter Zweisprachigkeit“, sondern in diesem Zusammenhang auch von „latenter Dialogizität“, als Qualität jener Texte, wobei sie sich hier auf Bachtin und seinen Dialogizitätsbegriff

stützt. Amodeo denkt dabei an eine Korrespondenz der Sprachen, auch wenn im spezifischen Text die offensichtliche Mehrsprachigkeit nicht unmittelbar der Fall ist, so ist doch die Dialogizität ein tragendes Moment: „[...] die Sprache, in welcher der Text geschrieben ist, dialogisiert mit einer anderen Sprache, d.h. sie läßt eine andere Sprache, auch wenn diese nicht explizit auftaucht, mitklingen“ (Amodeo 1996: 121).

In Faktors Prosatext *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* kommt es zu diesem Moment der Dialogizität. Der Autor hat einen deutschen Text über tschechische Begebenheiten geschrieben, er lässt das Tschechische mitklingen, indem er das Tschechische selten, aber doch einige Male anruft und in den Text integriert. Es sind immer die Passagen, in denen ein besonderes Gefühl transportiert werden soll, die sich einer anderen Sprachen bedienen. So singen Mutter und Vater ausgelassen auf Tschechisch derb-sexuelle Lieder und eine gleiche Betonung bekommt es, wenn die Mutter ihren Sohn harsch auf Tschechisch anfährt, sich nicht FKK-Badende anzusehen.

Am Schluss von *Georgs Sorgen um die Vergangenheit*, während des 'Ausflugs' nach Christianstadt, wo Mutter, Tante und Großmutter interniert gewesen waren, legt Faktor Georgs Mutter jiddische Worte in den Mund: Der Mutter wird auf dem ehemaligen KZ-Gelände unwohl, was sich noch verstärkt, als sie zwei Betonpfeiler wiedererkennt, an denen wochenlang ein Pole aufgehängt war.

„Er hot gehat a batsiung mit a daytshke. [...] – Zey hobn im getseylemt. – Hier wurde vierundvierzig ein Pole gekreuzigt, sagte der Ältere, verrückt! – Er iz dortn gehangen etlekhe vokhn, murmelte zwischendurch meine Mutter. [...] Er iz geven a polyak, sagte sie noch auf Jiddisch, nachdem wir sie auf den Sitz zurückgehievt hatten [...]. Niemand in der Familie sprach eigentlich Jiddisch, angeblich auch nicht vor dem Krieg – nicht in Ostrau, nicht in der Slowakei oder in Budapest. In Wien schon gar nicht“ (GS: 605), betont Georg seine Verwunderung über die plötzliche Fähigkeit seiner Mutter jiddisch sprechen zu können.

Auch wenn es nur vier Sätze sind die in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* auf Jiddisch 'gesprochen' werden, wird die Dimension des Textes an dieser Stelle erweitert. Die Sätze stören den Lesefluss, irritieren und um sie ohne die entsprechenden Sprachkenntnisse zu verstehen, müssen sie mehrmals gelesen werden. Erst dann wird der Modus erkennbar und der Inhalt verständlich.

4.6. Zur Sprache in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit*

Der Roman *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* war der zu untersuchende Haupttext in den Kapiteln über Körperlichkeit und Erinnerung, während im Kapitel über die Sprache zuerst der Fokus auf dem Sprachwechsel bei Faktor gelegen ist und die damit in Verbindung stehenden experimentellen Gedichte besprochen worden sind. Um den Bogen wieder zu den zwei vorherigen Kapiteln zu schlagen, soll im Folgenden die Sprache in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* untersucht werden.

Jan Faktor hat mit dem Roman *Schornstein*, der 2006 erschien, seinen Übergang von der Lyrik zur Prosa besiegelt und zum ersten Mal einen (nicht experimentellen) Langtext geschrieben, der auch veröffentlicht wurde. Der Roman erhielt schon vor seiner Veröffentlichung Beachtung, insofern er 2005 für dessen Manuskript den Alfred-Döblin Preis erhielt. Dass mit einem Prosatext ganz anders umzugehen ist, dass sich vor allem der Aufbau gänzlich anders gestaltet, bemerkt Faktor beim Schreiben von *Schornstein* und merkt an, dass er an diesem Prosatext eigentlich erst schreiben gelernt habe (vgl. Faktor in Cornejo 2010: 411). Wie mir Faktor in einem persönlichen Gespräch, am Rande einer Lesung, erzählt hat, sieht er selbst *Schornstein* als 'Gesellenstück'. Dadurch, dass Faktor beim Schreiben auch noch sein Deutsch, vor allem gewisse Feinheiten der deutschen Grammatik, verbesserte, habe er an seinen nächsten Roman, *Georgs Sorgen um die Vergangenheit*, anders herangehen können. Der Roman habe sich schneller und mit mehr Leichtigkeit schreiben lassen: „Sprachlich habe ich hier, denke ich, eine andere Stufe erreicht“ (ebd.).

Faktor geht mit der deutschen Sprache in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* bewusst experimentierfreudig und sprachspielerisch um. Faktor hat in diesem Sinne nicht komplett seinen Schreibstil, sondern eher das Genre gewechselt. In seiner Lyrik, so meint Faktor, verfuhr er 'grob' mit der Sprache und auch dazu hat er in der Prosa einen ähnlichen Zugang: „Ich habe absolut keine Scheu, mit der Sprache auch brutal umzuspringen“ (ebd.). In diesem Zusammenhang, die Sprache gröber, härter anzufassen, sieht Faktor auch bewusst seine Zweisprachigkeit von Vorteil. Dies drückt sich zweifach aus: Einerseits hat Faktor einen anderen Zugang zur konventionellen Sprache, er benützt häufig Neologismen, erfindet Wortkreationen und schreibt, wenn er eindrücklich die Bedeutsamkeit eines Begriffes hervorheben möchte, diese groß. Um die Körperlichkeit, die den Protagonisten Georg umgibt, damit noch zu unterstreichen,

benennen die Großschreibungen oftmals Körperliches bzw. Sexuelles: „[...] der wohlige VAGINALDUFT [...]“ (GS: 136); „[...] KLAPPTEN DIE WEIBCHEN IHRE WARMEN ÖFFNUNGEN KALTMÖSIG ZWISCHEN DIE BEINE [...]“ (GS: 356), oder „Und dabei sollte und MUSSTE ausgerechnet zwischen die hingehaltenen HINTERBACKEN gezielt werden [...]“ (GS: 162).

Dies sticht besonders in Kombination hervor, wenn also ein Neologismus groß geschrieben wird wie z. B. im Fall von „KONZENTRATIONSGASTSTÄTTE“ (GS: 570) oder „KALTMÖSIG“ (GS: 356). Faktor spielt hier gezielt mit Assoziationen um einen neuen Bedeutungsstrang einzuführen: Er erfindet und benützt ein Wort, welches unser konditioniertes Leseverhalten eher als Konzentrationslager lesen lässt, an der Stelle, an der die Beschäftigung mit der Erinnerung an das erlebte Leid seiner Familie im Nationalsozialismus beginnt.

Andererseits verwendet Faktor in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* eine enthemmte Sprache, was sich vor allem im Bereich der Sexualität und in der Beschäftigung mit ekelerregenden Dingen äußert. Faktor verzichtet bewusst darauf, hässliche sowie banale Dinge durch Sprache zu beschönigen. Im Gegenteil, Georg wird eine (harmlose) pornografische Sprache in den Mund gelegt. Georg hat mit Dana nicht nur Geschlechtsverkehr, er „besamt sie“ in den „unmöglichsten Stellungen“ (GS: 276).

Ein durchgängiges Element der Sprache in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* ist ihre Heiterkeit. Die frustrierendsten Erlebnisse im Leben Georgs, in politischer Hinsicht, sexuelle Zurückweisungen oder die schrecklich traumatischen Erfahrungen seiner Familie unter den Nationalsozialisten werden in eine fröhlich anmutende Erzählung verpackt, bei der man immer nur selbst abwägen kann, wieviel Sarkasmus oder Zynismus beigemischt wurde. Wie schon im Erinnerungskapitel angedeutet wurde unterscheidet sich hier Faktor von anderen deutsch-jüdischen AutorInnen. Da er nicht vorsichtig das Schweigen seiner Familie *umschreiben* muss, kann er eine gänzlich unvoreingenommene Sprache wählen.

Die Mehrsprachigkeit, das Auftauchen des Tschechischen, Polnischen und Jiddischen im deutschen Text, sieht man auch an den gewählten Namen der im Text vorkommenden Personen. So heißt die Putzfrau in der mütterlichen Wohnung Frau Šlajsová: „Unsere Putzfrau aus dem schon erwähnten Stamme VERSCHLEISS [...]“

(GS: 392). Auch in dem ihr gewidmeten Kapitel „frau šlajsova“ taucht die Mehrsprachigkeit in Form des Tschechischen auf: Der Höhepunkt des Jahres war für Frau Šlajsová der gründliche Frühjahrsputz, »gruntování« (GS: 393) genannt.

Die Männer, die sich im polnischen Christianstadt dazu bereit erklären, Georg und seiner Mutter das Gelände des ehemaligen Konzentrationslagers zu zeigen, lässt er auf Polnisch schimpfen und lässt sogar ganze Sätze einfließen, die er jedoch nicht übersetzt. So wie Faktor hat auch Georg ein besonderes Sensorium für Sprache und macht sich Gedanken über seine Sprache, das Tschechische. Im Zuge der Normalisierung, in der sich die Atmosphäre in Prag komplett veränderte, drückte sich dies auch in der Sprache aus. So wie die Fernseh- und Radiosender wurden auch die SprecherInnen gleichgeschaltet. Stimme und Intonation passten sich dem angepassten Duktus an. Für Georg bedeutet dies einen weiteren Gewaltakt:

Die Intonation der Sprecher wurde immer künstlicher, mich beleidigte schon jeder falsch angesetzte Ton ihrer Stimmen, vollkommen unabhängig vom Lügegehalt der Beiträge. [...] Mein geliebtes Tschechisch füllte sich in den Mäulern der Sprecherprofis mit völlig überflüssigen, geringewichtigen Pausen und kleinen Zusatz-Zäsuren. [...] Ich versuchte im Rahmen meiner Seelenhygiene wenigstens, für die diversen Vergewaltigungsakte an der Sprache sachliche Beschreibungen und Termini zu finden (GS: 519).

Wenn Faktor Georg von Vergewaltigungsakten an der (tschechischen) Sprache sprechen lässt, dann manifestiert sich hiermit noch einmal die Ernsthaftigkeit mit der Faktor Sprache Bedeutung zu spricht.

Faktor hat eine Sprache für den Prosatext *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* gewählt, die seinen ersten Zugängen zur deutschen Sprache nicht diametral entgegensteht. Es ist dies die konsequente Weiterführung, die geschliffene Feinheit jener grobschlächtigen Sprachexperimente der 1980er Jahre. Faktor bedient sich nicht nur der deutschen Sprache, er addiert. Er bereichert sie um Neologismen, neu zusammengesetzte Wortteile und um andere Sprachen. Er fügt dadurch auch einen anderen Sprachrhythmus ein. Anhand von *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* kann man die von Faktor nie beendete 'Arbeit an der Sprache' lesen.

5. Resümee

Die Arbeit beschäftigt sich mit dem tschechisch-deutschen Autor Jan Faktor. Anhand der zentral erscheinenden Themen Körperlichkeit, Erinnerung und Sprache soll sie ein Bild des vielschichtigen Schriftstellers zu zeichnen.

Die drei Kategorien wurden während der Lektüre als Schwerpunkt-Themen definiert. Verbindungslinien, Querschnittsdimensionen und Teilaspekte wurden im methodischen Schritt des Mind-Mappings ermittelt.

Untersucht wurde schließlich, wie sich diese Themen theoretisch konzeptualisieren lassen. So zeigte sich, dass gewisse Motive, wie z.B. der von Bachtin beschriebene Begriff des 'Karnevals' in Form des grotesken Körpers im Kapitel 'Körperlichkeit' und im Kapitel über die Sprache als karnevalisierte Literatur in Erscheinung tritt.

Es wurde untersucht wie sich Körperlichkeit in der literarischen Praxis Faktors ausdrückt. Es hat sich gezeigt, dass das Thema schon in seiner experimentellen Frühphase auftaucht und sich in seiner Prosa verdichtet. Der groteske Körper wurde als Analyseinstrument herangezogen, um die spezifische Körperlichkeit der Faktorschen ProtagonistInnen in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* heraus zu arbeiten. Fließende Körpergrenzen und die Betonung einiger besonderer Körperregionen, vor allem Körperöffnungen, die den grotesken Körper definieren, finden sich zum Teil auch bei Faktors Figuren. Auch wurde gezeigt, dass in totalitär regierten Staaten wie der ČSSR verschiedene Formen von Körperlichkeit eine besondere Bedeutung zugesprochen werden kann. Eine besondere Stellung nimmt die Sexualität ein. Ihre konkrete Ausübung entzog sich der staatlichen Kontrolle und konnte somit eine Art von freigewählter Projektionsfläche darstellen. Sexuelle Handlungen bzw. Phantasien nehmen im Roman eine zentrale Position ein.

Des Weiteren zeigte sich, dass Räume eine besondere Bedeutung in der Prosa Faktors, hier speziell in seinem Roman *Georgs Sorgen um die Vergangenheit*, einnehmen. Es sind dies zum einen die Wohnräume der ProtagonistInnen, die deren Körperlichkeit mit konstituieren. Die Räume werden bis auf ihre organische Struktur zerlegt und schreiben sich in die Körper ein. Zum anderen sind es Räume, Orte der Erinnerung, die eine bedeutsame Rolle spielen. Als spezifischer Erinnerungsort konnte in Hinsicht auf die

Handlung die Stadt Prag ausgemacht werden. Als Erinnerungsort erscheint auch das kaum bekannte Konzentrationslager Christianstadt, das Faktors Mutter, Tante und Großmutter überlebt haben. Es wurde untersucht, wie sich Faktor dieses Ortes annimmt und wie er, mit Hilfe seines Alter Egos 'Georg', Vergangenheitsbewältigung betreibt. Im Hinblick auf die Verbindung von Erinnerung und Sprache wurde gezeigt, dass sich Faktor mit seinem Roman von anderen AutorInnen der zweiten Generation Holocaustüberlebender, durch seine konsequent humoristische und unpathetische Art zu schreiben, abgrenzt.

Die Beschäftigung mit Jan Faktor bedeutet auch eine Auseinandersetzung mit zwei Staaten, die nicht mehr existieren: die ČSSR und die DDR. Diese beiden, nach der Wende veränderten, Länder haben Faktors Leben und dadurch auch sein Schreiben geprägt. Die Erinnerungen an die ČSSR stellen das Material dar, mit dem Faktor seinen Roman *Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder im Reich des heiligen Hodensack-Bimbams von Prag* füllt und sein Alter Ego Georg sprechen lässt.

In der DDR fand er neue Ausdrucksmöglichkeiten in Form einer neuen Sprache, die letztendlich zu seiner Literatursprache wurde. Es stellte sich heraus, dass Faktor sich für seine Literatur immer einer 'neuen' Sprache bedient und das verfügbare Repertoire ausweitet. Sei es in seinen experimentellen Texten die neue, noch ungewohnte deutsche Sprache oder eine Erweiterung dieser in seiner Prosa, für die er fortwährend Neologismen entwirft. Faktor wurde als Sprachwechsel-Autor untersucht, indem gefragt wurde, wie er sich die deutsche Sprache angeeignet hat. Dies wurde exemplarisch vor allem an seinen frühen avantgardistischen, experimentellen Texten gezeigt, die sich in der inoffiziellen DDR-Literatur kontextualisieren lassen und auch an andere Strömungen, wie z.B. an die konkrete Poesie Ernst Jandls erinnern. Des Weiteren hat sich gezeigt, dass Faktor, obwohl er seit Jahren nur noch auf Deutsch schreibt, seine Mehrsprachigkeit immer wieder in den Text (*Georgs Sorgen um die Vergangenheit*), in Form von kurzen tschechischen, aber auch anderssprachigen Einschüben, einfließen lässt. Faktors Werke lassen sich somit als Texte latenter Dialogizität lesen.

6. Český abstrakt

“Die Sprache wird immer Spracher”⁵⁸

Tento citát pochází z experimentálního textu současného německy píšícího autora českého původu Jana Faktora a odkazuje na jedno z ústředních témat této práce, totiž Faktorovo zacházení s jazykem.

Faktor, kterému se věnuje tato práce, se narodil v Praze v někdejším Československu, avšak roku 1978 odešel do Východního Berlína. Mezi širší veřejností vešel ve známost zejména poté, co byl roku 2009 nominován na Cenu Lipského knižního veletrhu.

Jan Faktor se narodil 3. listopadu 1951 česko-německým rodičům a vyrostl v početné rodině, která sestávala téměř výhradně z žen. Jeho matka pocházela z Ostravy a dlouhá léta pracovala jako zahraniční dopisovatelka *Literárních novin*. Díky její bdělosti a kritičnosti se Faktor od útlého věku setkával s otázkami politiky a demokracie. Se svým otcem se stýkal málo, mimo jiné proto, že se jeho rodiče brzy rozešli. Faktorovu rodinu z matčiny strany poznamenala kvůli jejímu židovskému původu nacistická perzekuce – její členové byli deportováni do několika koncentračních táborů. Faktorova matka, babička a teta přežily ghetto v Terezíně, Osvětim a koncentrační tábor Christianstadt (Krzystkowice) na území dnešního Polska.

Do životní dráhy Jana Faktora se promítlo několik společensko-politických událostí, které byly určující pro minulé století v Evropě. Faktor zažil dva totalitní režimy (ČSSR a NDR), znovusjednocení Berlína, vstup vojsk Varšavské smlouvy do Prahy roku 1968 a následující normalizaci.⁵⁹ Jakožto syn z židovské rodiny, která přežila holokaust a v níž se o traumatických zážitcích z války otevřeně hovořilo, se již jako dítě setkával s tématem šoa.

Jan Faktor zažil jako mladý, sedmnáctiletý muž jak krátké období rozkvětu české společnosti známé jako Pražské jaro, tak jeho násilný konec a následující období normalizace. Ve svých esejích a rozhovorech vykresluje podrobný obraz oněch osmi

⁵⁸ Z básně *Georgs Sorgen um die Zukunft*. In: Faktor, Jan: *Georgs Versuche an einem Gedicht und andere positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauens*.

⁵⁹ Slovo „normalizace“ označuje v češtině období po vstupu vojsk Varšavské smlouvy na území Československa poznamenané systematickou perzekucí osob považovaných za „režimu nepřátelské“.

měsíců v Praze, které se vyznačovaly pluralitní svobodou projevu, a zdůrazňuje, že tehdy zažil, jak může vypadat „otevřená společnost beze strachu“ (Faktor 2000a: 31). Zárodky tohoto společenského „otevření“ byly však hrubě potlačeny vstupem sovětských vojsk. Prosazené reformy nahradily restriktce. Pro Faktora to bylo mimořádně skličující období, a tak se rozhodl Prahu opustit a uchýlil se na čas do Vysokých Tater na Slovensku, kde dva roky pracoval jako vysokohorský nosič. V té době se také seznámil se slovenským spisovatelem Belem Kapolkou, který ho ovlivnil jak osobně, tak literárně. Po svém návratu do Prahy v roce 1970 se Faktor rozhodl dálkově dokončit své „politicky neutrální“ studium informatiky. Protože se však situace v Praze mezitím téměř nezměnila, stranil se povětšinou společenského dění a útočiště nacházel ve své práci. V roce 1977 se Faktor oženil s Anette Simonovou, dcerou známé německé spisovatelky Christy Wolfové a v roce 1978 se přestěhoval k ní do Východního Berlína. Tam již nepracoval jako programátor, ale věnoval se nejružnějším profesím – pracoval tu mimo jiné jako zámečník a vychovatel v mateřské škole.

Přesun do Berlína představoval pro Faktora zásadní změnu. Šedý a ponurý Východní Berlín nezakrýval svůj socialismus do žádných příkras. To Faktorovi, který zlatou, ale „prolhanou“ Prahu nemohl vystát, velmi konvenovalo. Novou perspektivu představoval Berlín zejména z kulturně-politického hlediska. Díky své ženě se Faktor dostal poměrně rychle do styku s tamní neoficiální uměleckou scénou, která se etablovala zejména v okolí čtvrti Prenzlauer Berg. Tato nonkonformní scéna přispěla také k tomu, že se Faktor začal více věnovat literární činnosti, protože tu našel lidi, kteří měli podobný přístup k textu a jazyku.

Východoberlínská kulturní scéna známá pod pojmem „Prenzlauer Berg-Szene“⁶⁰ se formovala kolem autorů jako Sascha Anderson, Elke Erbová, Reiner Schedlinski, Bert Papenfuß-Gorek, Uwe Kolb a mnoho dalších, kteří nepatřili k etablovaným literátům NDR a jejichž texty nesměly vycházet oficiálně. Tyto autory spojovalo nekonvenční „používání jazyka“ („Sprachbenutz“; Lorek cit. podle: Erb 1984: 14) v textech. Nechtěli tvořit ve spojení s oficiální scénou, stranili se oficiálního diskursu a propagovali – nejen v oblasti umění a literatury, ale obecně – alternativní životní model. Jejich autonomní pojetí literatury pro ně představovalo osvobození od jakýchkoliv ústupků. Úmyslně zcizovali

⁶⁰ Pojem „Prenzlauer Berg Szene“ se stal synonymem „protikulturního, literárního hnutí“ (Sich: 2003: 25) v NDR.

jazyk propagandy NDR a pokoušeli se ho demaskovat pomocí experimentálních přístupů, narážek a významových posunů.

Faktor začal psát již v době svého mládí. I když jeho prvotní motivace nebyla politická a nesouvisela přímo se vstupem sovětských vojsk do Prahy, je již ve Faktorově rané tvorbě patrná snaha provokovat. Jeho žánrem byly povídky a experimentální texty; o klasickou prózu zpočátku nejevil zájem. Tato tendence byla patrná i později v Berlíně, avšak její rámec se proměnil. Faktorovi se zde – na rozdíl od Prahy – konečně dostalo kladné odezvy, což ho vedlo k tomu, že se psaní začal věnovat více systematicky. S přesunem do Berlína se změnilo i jeho jazykové prostředí. Ve Východním Berlíně nemluvil téměř nikdo česky, a němčina se tak časem stala nejen prostředkem Faktorovy každodenní komunikace, ale také jeho literárním jazykem. Faktor psal zpočátku – zejména svoje teoretické texty –, česky, po určitou dobu pak tvořil v obou jazycích, ale v polovině osmdesátých se rozhodl psát už pouze německy. Díky svému rodinnému původu měl k němčině sice jistý vztah už před svým odchodem z Československa, ale protože s ním jeho matka mluvila výhradně česky, nevyrostl Faktor dvojjazyčně. Německy se začal učit až ve škole a v době, kdy přišel do Berlína, jazyk ještě neovládal dokonale.

Svoje experimentální texty, které Faktor začal psát v Berlíně počátkem osmdesátých let, psal od počátku německy; němčina byla (výchozím) materiálem pro jeho jazykové hříčky. Faktor s němčinou experimentoval, pro svoje básně a texty si půjčoval materiál ve slovnících a gramatikách. Faktorův přístup k jazyku tak měl blízko autorům ze zmíněné prenzlauerské scény – podobně jako oni kladl i on jazyku, který ovšem ještě zcela neovládal, otázky, demontoval a „odhaloval“ jej a obohacoval ho novými významy.

Oficiálně směl Faktor publikovat až po roce 1989. Proto také jeho sbírka básní *Georgs Versuche an einem Gedicht und andere positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauens* (1989) obsahuje texty z let 1981 až 1983. Dva roky nato vyšla sbírka textů *Henry's Jupitergestik in der Blutlache Nr. 3 und andere positive Texte aus Georgs Besudelungs- und Selbstbesudelungskabinett* (1991) a v roce 1995 vyšel svazek *Die Leute trinken zu viel, kommen gleich mit Flaschen an oder melden sich gar nicht oder Georgs Abschiede und Atempausen nach dem verhinderten Werdegang zum Arrogator eines Literaturstoßtrupps*, prozatím poslední autorova sbírka experimentálních textů. Faktor se po jejím dokončení vydal novým směrem. Začal hledat nové výrazové formy, které mu

(experimentální) lyrika nenabízela, a to ho přivedlo k psaní prózy. V roce 2006 vyšel Faktorův první román *Schornstein*, odkazující k rodnému jménu jeho matky (Schornsteinová). Faktor se v tomto románu poprvé pouští do zkoumání židovských kořenů své rodinné identity. Tak jako v mnoha svých básních však nechává i zde promlouvat své alter ego „Georga“.

V roce 2010 vyšel jeho dosud nejrozsáhlejší text, román *Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder Im Reich des heiligen Hodensack-Bimbams von Prag*. Tento román vykresluje podrobný obraz Georgova vyrůstání a dospívání v Praze pozdních padesátých až sedmdesátých let. Přestože se jedná o fikční text, jsou zde patrné paralely k autorově biografii. Román se tak nabízí jako jedno z východisek studia Faktorova díla. Tato práce analyzuje právě na jeho základě témata tělesnosti, vzpomínání a jazyka.

Kapitola věnující se tělesnosti vychází z pokusu o obecné pojmové vymezení „těla“ a „tělesnosti“. Dále pak se zaměřuje na ruského filosofa Michaila Bachtina, zejména na jeho pojem „groteskního těla“ a jeho tezi o „karnevalizované literatuře“, které společně s Bachtinovou myšlenkou dialogicity resp. polyfoničnosti představují důležité analytické pojmy pro analýzu Faktorova díla.

„Tělo“ resp. „tělesnost“ hrají ve Faktorových textech ústřední roli. To lze pozorovat již v jeho raném období experimentálních básní a textů. Již v první sbírce *Georgs Versuche an einem Gedicht und andere positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauens* (1989) se nacházely texty, které se tělem explicitně zabývají, např. báseň *Wie praktisch ist unsere Haut* (Faktor 1989: 28). V básních jako *Georgs Beschwerde* (ibid.: 74) nebo *Georg äußert seine Gefühle* (ibid.: 75) jsou implicitně kladeny otázky po tělesnosti, zejména pak ve vztahu k reálně-politickým okolnostem. Ve státech s totalitní vládou, jakými byly ČSSR i NDR, mohly totiž různé formy tělesnosti, především pak sexualita, sloužit jako volná projekční plocha, z níž bylo možno vyčíst rozmanité subverzivní akty, výrazy odporu nebo naopak sympatií či nejrůznější formy protestu.

V jeho dosud nejkomplexnějším prozaickém díle *Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder Im Reich des heiligen Hodensack-Bimbams von Prag* mají témata „těla“ a „tělesnosti“ ústřední postavení. „Tělo“ se dostává do středu dění, nejdůležitější vyprávěcí linie se odvíjejí právě kolem něj. Protože se v případě tohoto textu jedná o určité spojení

výchovného, vývojového a společenského románu, je čtenář svědkem několika Georgových vývojových stupňů, mezi něž patří jeho objevování vlastního těla a sexuality, zkušenost touhy či pocitů zhnusení a odporu. Práce se v této souvislosti zabývá otázkou, jak se v tomto románu tělesnost projevuje a jak je ztvárněna jazykově.

Protože je v románu *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* tělo často popisováno ve vztahu k prostoru resp. prostorům, je právě tento aspekt neoddělitelnou součástí úvah o „těle“. Práce se v souvislosti s tím soustřeďuje na utváření a propojení literárních a tělesných prostorů a věnuje se otázce, do jaké míry u Faktora dochází k splývání či identifikaci jednotlivých protagonistů s prostory, v nichž se pohybují a jednají.

Vzpomínání, kterému je věnována následující kapitola, patří k významným literárním tématům. Obzvláště patrné je to právě v textech mladších německo-židovských spisovatelů, a práce proto poukazuje na ústřední postavení tohoto tématu také v literární praxi Jana Faktora.

Aby bylo vůbec možné se tématu vzpomínání přiblížit, je pozornost k tomuto „křehkému“ pojmu směřována nejprve z teoretického hlediska. Především s přihlédnutím k pracím kulturoločky Aleidy Assmannové jsou osvětleny některé podmínky resp. faktory, které vzpomínání jako takové vůbec umožňují. Dále pak se tento teoretický úvod zaměřuje na otázku funkce vzájemné souhry mezi literaturou a vzpomínáním a na napětí, které z tohoto vzájemného působení vychází.

Kapitola analyzuje možnost číst text *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* jako jistý druh vzpomínkového románu o někdejší ČSSR a klade si otázku, jakou roli zde hrají místa spojená se vzpomínkami. Protože Faktor vyrostl v bývalé ČSSR a v rané dospělosti odešel do NDR, což se obojí promítlo do jeho literárních textů, klade si kapitola za cíl ukázat, jak Faktor vzpomíná na „uzavřené společnosti“, ⁶¹ které již dávno neexistují. Jedna podkapitola se pak věnuje tématu vzpomínkových diskursů a tomu, jak se tyto diskursy vzájemně odlišovaly v ČSSR a NDR, tedy zemích, které pro Faktora hrály stěžejní roli.

⁶¹ Termín „uzavřená společnost“ je zde užíván jako označení pro reálně-socialistické státy v období mezi léty 1945 a 1989. Germanista a slavista Carsten Gansel ho používá ve svých četných úvahách o politice vzpomínání právě v těchto zemích, zejména v NDR.

Další důležité téma z oblasti vzpomínek představuje v románu *Georgs Sorgen um die Vergangenheit* již zmíněné Georgovo hledání židovské identity po stopách vlastní rodiny přeživší šoa. Práce se zabývá otázkou, jakou roli ve Faktorově románu hraje mlčení a vytěšňování. Hledání identity je zde ztvárněno především prostřednictvím určitých „vzpomínkových míst“. Při Georgově pátrání po rodinných stopách se desítky let po holokaustu jedním takovým místem nedobrovolně stává poslední z koncentračních táborů, do nichž byla deportována Georgova resp. Faktorova rodina.

Aby se tyto různé tematické okruhy vzájemně propojily a usouvztažnily, snaží se práce formulovat otázky, které mají ukázat, jaký mají jednotlivá témata dopad na Faktorovu literární praxi. Tyto otázky se týkají těla a vzpomínek ve vztahu k „vzpomínaným“ místům, či toho, jak jsou vzpomínky ztělesňovány a jazykově pojímány. Další zastřešující prvek představují prostory a místa, hrající důležitou roli při Faktorově práci jak s tělesností, tak se vzpomínkami.

Kapitola věnovaná jazyku představuje spojník mezi úvahami o „tělesnosti“ a „vzpomínáním“ ve Faktorově díle. Tématem jsou nejrůznější aspekty související s „jazykem“ Jana Faktora. Cílem je ukázat, jak u Faktora probíhal posun od jazyka jako prostředku běžné komunikace k jazyku jeho textů. Na několika příkladech jsou zde analyzovány texty z jeho experimentálního období, vyznačující se velmi specifickým zacházením s jazykem. V jedné podkapitole je v této souvislosti také krátce charakterizována „prenzlauerská scéna“, která měla právě pro ranou literární tvorbu Jana Faktora zásadní význam.

Němčina je zde pojednána jako nový jazyk Faktorových textů a experimentů, který autorovu literární praxi od základu proměnil. Kapitola ukazuje lyrické zacházení s němčinou, které pro Faktora představovalo způsob, jak se nového jazyka zmocnit. Zároveň si tato kapitola klade otázku, zda a jak lze Faktorovu tvorbu srovnávat s jinými „jazykovými umělci“, především s tvorbou rakouského básníka Ernsta Jandla. Ústřední postavení zde má třicetitřístránkový text *Georgs Sorgen um die Zukunft* z let 1982/83, jehož příklad výstižně ilustruje Faktorovo potýkání s jeho novým (literárním) jazykem.

V souvislosti s tématem přechodu od jednoho jazyka k druhému se kapitola věnuje také specifikům autorů, kteří prošli změnou jazykového prostředí, předsudkům, kterým jsou

vystavení, a významu, který nový jazyk má jak pro jejich tvorbu, tak pro ně osobně. V této souvislosti je také pojednán pojem dialogicity textu.

Kapitola zkoumá prenzlauerskou literární scénu z jazykového hlediska a ukazuje, jaký vliv měl jejich neoficiální status jak na jejich tvůrčí zázemí, tak především na jejich tvorbu samotnou. Jedna podkapitola se zabývá „intertextuálními“ texty prenzlauerského okruhu, které se vymezovaly vůči běžné próze a v nichž šlo zejména o práci s jazykem resp. o „práci na slově“.

Také samotný román *Georgs Sorgen um die Zukunft* je nakonec zkoumán z jazykového hlediska. Tato kapitola se mimo jiné věnuje otázce, jakým způsobem používá Faktor němčinu ve své próze a jak je zde pomocí jazyka vyjádřena tělesnost. S odkazem na předchozí kapitolu věnovanou vzpomínání je zde nakonec také pojednáno o tom, jak Faktor píše o tématu šoa a zda existují nějaké paralely mezi tvorbou jeho a jiných německo-židovských spisovatelů jeho generace.

7. Anhang

7.1. Literaturverzeichnis

7.1.1 Primärliteratur

Faktor, Jan: Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder im Reich des heiligen Hodensack-Bimbams von Prag. Köln 2010a. Kiepenheuer & Witsch.

Faktor, Jan: Das vergessene Konzentrationslager Christianstadt. Tarnname Ulme. In: Frankfurter Allgemeine Zeitschrift vom 27.08. 2010b Abrufbar unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/2.1719/das-vergessene-konzentrationslager-christianstadt-tarnname-ulme-11027861.html>. Zuletzt aufgerufen am 28.01.2013.

Faktor, Jan: Jandl für immer dabei: In: Berliner Zeitung vom 05.08. 2010c. Abrufbar unter: http://www.berliner-zeitung.de/archiv/jandl-fuer-immer-mit-dabei_10810590,10734390.html. Zuletzt aufgerufen am 28.01.2013.

Faktor, Jan: Schornstein. Köln 2006. Kiepenheuer & Witsch.

Faktor, Jan: Meine ganz privaten Ansichten zu Prag 1968. In: Ders.; Simon, Annette: Fremd im eigenen Land? Gießen 2000a. Psychosozial-Verlag, S. 27-36.

Faktor, Jan; Simon, Annette: Fremd im eigenen Land? Gießen 2000b. Psychosozial-Verlag.

Faktor, Jan: Notizen zu meiner Zweisprachigkeit. In: Ders.; Simon, Annette: Fremd im eigenen Land? Gießen 2000. Psychosozial-Verlag, S. 85-94.

Faktor, Jan: Warum aus uns nichts geworden ist. Betrachtungen zur Prenzlauer-Berg-Szene zehn Jahre nach dem Mauerfall. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. DDR-Literatur der neunziger Jahre. München 2000b. Richard Boorberg Verlag GmbH & Co, S. 92-106.

Faktor, Jan: Henry's Jupitergestik in der Blutlache Nr.3 und andere positive Texte aus Georgs Besudelungs- und Selbstbesudelungskabinett. Berlin 1991a. Janus Press.

Faktor, Jan: Was ist neu an der jungen Literatur der achtziger Jahre oder im gegebenen Kontext als offiziell zu betrachtender Versuch einer um Objektivität, Informativität oder Vollständigkeit sich nicht bemühenden Chronik der nichtoffiziellen literarischen Produktion in diesem Zeitraum in der DDR, in dem eine zu erwartende literaturtheoretische Analyse jener Produktion und die für eine Chronik typische Aufzählung von Namen, Werken und Daten ziemlich konsequent vermieden werden. In: Ders.: Henry's Jupitergestik in der Blutlache Nr.3 und andere positive Texte aus Georgs Besudelungs- und Selbstbesudelungskabinett. Berlin 1991b. Janus Press, S. 88-121.

Faktor, Jan: Georgs Versuche an einem Gedicht und andere positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauens. Edition: Außer der Reihe. Berlin 1989. Aufbau-Verlag.

7.1.2. Sekundärliteratur

Ackermann, Irmgard: Der Stellenwert des Sprachwechsels in der „Ausländerliteratur“. In: Sprachwechsel. Eine Dokumentation der Tagung „Sprachwechsel – Sprache und Identität“, 22. bis 24. November 1996 im Deutschen Literaturinstitut der Universität Leipzig. Esslingen am Neckar: Schriftenreihe der Künstlergilde, S. 16-41.

Amodeo, Immacolata: Die Heimat heißt Babylon. Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland. Opladen 1996. Westdeutscher Verlag.

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999. C.H. Beck.

Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. München 2006. C.H. Beck.

Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg 2006. Rowohlt.

Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt am Main. 1995. Suhrkamp.

Bachtin, Michail: Ästhetik des Wortes. Hrsg. von Rainer Gröbel. Frankfurt am Main 1979. Suhrkamp.

Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München 1969. Carl Hanser Verlag.

Bauriedl, Sybille; Katharina Fleischmann u.a.: Verkörperte Räume – „verräumte“ Körper. Zu einem feministisch-poststrukturalistischen Verständnis der Wechselwirkungen von Körper und Raum. In: Geographica Helvetica Jg. 55/2000. Heft 2, S. 130-137.

Beer, Bettina: Körperkonzepte, interethnische Beziehungen und Rassismustheorien. Eine kulturvergleichende Untersuchung. Berlin. 2002. Dietrich Reimer Verlag.

Benetka, Marie u.a.: Offener Brief von CSSR Frauen vom 14.9.1978. Abrufbar unter: http://library.fes.de/cgi-bin/cour_mktiff.pl?year=197903&pdfs=197903_035). Zuletzt aufgerufen am 26.01.2013.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften IV. Erster Teil. Hrsg. von Tillmann Rexroth. Frankfurt am Main 1972. Suhrkamp.

Berendse, Jan-Gerrit: Karneval in der DDR. Ansätze postmodernen Schreibens 1960-1990. In: Henk, Harbers (Hrsg.): Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 49. Postmoderne Literatur in der deutschen Sprache. Eine Ästhetik des Widerstandes. Amsterdam 2001. Rodopi, S. 233-256.

Biermann, Wolf: Der Lichtblick im grässlichen Fatalismus der Geschichte. Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises. In: Böthig, Peter; Michael, Klaus: MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg. Leipzig 1993. Reclam, S. 298-304.

Böthig, Peter: Grammatik einer Landschaft: Literatur aus der DDR in den 80er Jahren. Berlin 1997. Lukas Verlag.

Bourdieu, Pierre: Physischer, sozialer und angeeigneter Raum. In: Wentz, Martin (Hrsg.): Stadt-Räume. Die Zukunft des städtischen. Frankfurter Beiträge Band 2. Frankfurt am Main 1991. Campus Verlag.

Brenner, Anne: Leseräume. Untersuchungen zu Lektürevorgängen und -funktionen in Gottfried Kellers Roman »Der grüne Heinrich«. Würzburg 2000. Verlag Königshausen & Neumann.

Breysach, Barbara: Schauplatz und Gedächtnisraum Polen. Die Vernichtung der Juden in der deutschen und polnischen Literatur. Göttingen 2005. Wallstein Verlag.

Brussig, Thomas: Am kürzeren Ende der Sonnenallee. Berlin 1999. Fischer.

Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin 1997. Suhrkamp.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main 1991. Suhrkamp.

Byczkiewicz, Anna; Kupczyńska, Kalina (Hrsg.): Verbalisierung und Visualisierung der Erinnerung. Literatur und Medien in Österreich. Łódź 2008. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Cixous, Hélène: The Laugh of Medusa. In: Warhol, Robyn R.; Price Herndl, Diane (Hrsg.): Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism. New Jersey 1997. Rutgers.

Cornejo, Renata: Heimat im Wort. Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandsaufnahme. Wien 2010. Praesensverlag.

Cornejo, Renata: Interview Cornejo & Faktor am 25.11.2008, Alfred-Döblin-Bibliothek im Vivantes-Klinikum am Urban in Berlin. In: Dies.: Heimat im Wort. Zum Sprachwechsel der deutsch schreibenden tschechischen Autorinnen und Autoren nach 1968. Eine Bestandsaufnahme. Wien 2010. Praesensverlag, S. 407-419.

Cornejo, Renata: Jan Faktor als 'Arrogator eines Literaturstoßtrupps'. Einige Überlegungen zu Faktors experimentellen Texten. In: Hernández, Isabel; Vedda, Miguel (Hrsg.): Ibero-amerikanisches Jahrbuch für Germanistik. Berlin 2009. Weidler Verlag, S. 167-183.

Deleuze, Gilles: Pierre Klossowski oder Die Sprachen des Körpers. In: Sprachen des Körpers. Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski. Berlin. 1979. Merve Verlag, S. 39-66.

Douglas, Mary: Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur. Frankfurt am Main 1974. Fischer Verlag.

Döring, Jörg; Thielmann, Tristan: Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und

Sozialwissenschaften. Bielefeld 2008. Transcript.

Duden, Barbara: Geschichte unter der Haut: Ein Eisenacher Arzt und seine Patientinnen um 1730. Stuttgart 1987. Klett-Cotta.

Ebbing, Tina: Körpermitte. Eine Kulturgeschichte des Bauches seit der Frühen Neuzeit. Frankfurt am Main 2008. Campus-Verlag.

Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation 1. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes. Amsterdam 1997. Suhrkamp.

Erb, Elke: Vorwort. In: Anderson, Sascha; Erb, Elke: Berührung ist nur eine Randerscheinung. Neue Literatur aus der DDR. Köln 1985. Kippenheuer & Witsch, S. 11-18.

Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen – Eine Einführung. Weimar 2005. J.B. Metzler.

Fludernik, Monika: Einführung in die Erzähltheorie. Darmstadt 2006. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Foucault, Michel: Vorlesung vom 17. März 1976. In: Ders.: In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-76). Frankfurt am Main 2001, S. 282- 311.

Foucault, Michel: Andere Räume. In: Wentz, Martin (Hrsg.): Stadt-Räume. Die Zukunft des städtischen. Frankfurter Beiträge Band 2. Frankfurt am Main 1991. Campus Verlag.

Foucault, Michel: Nietzsche, die Genealogie, die Historie (1971). In: Von der Subversion des Wissens. Frankfurt am Main 1987. Fischer, S. 69–90.

Frank, Michael C.; Gockel, Bettina; Hauschild, Thomas; Kimmich, Dorothee; Mahlke Kirsten (Hrsg.): Räume. Bielefeld 2008. Transcript.

Gansel, Carsten: Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. In: Gansel, Carsten; Korte, Hermann; Zimniak, Pawel (Hrsg.): Das »Prinzip Erinnerung« in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien. Band 3. Göttingen 2010. V&R Unipress.

Gansel, Carsten: Die »Grenzen des Sagbaren überschreiten« - Zu »Formen der Erinnerung« in der Literatur in der DDR. In: Ders.; Korte, Hermann (Hrsg.): Rhetorik der Erinnerung – Literatur und Gedächtnis in den »geschlossenen« Gesellschaften des Real-Sozialismus. Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien. Band 1. Göttingen 2009. V&R Unipress.

Gansel, Carsten: Zwischen offiziellem Gedächtnis und Gegen-Erinnerung – Literatur und kollektives Gedächtnis in der DDR. In: Ders. (Hrsg.): Gedächtnis und Literatur in den geschlossenen Gesellschaften« des Real-Sozialismus zwischen 1945 und 1989. Göttingen 2007. V&R Unipress.

Geist, Peter: Die Lyrik der nichtoffiziellen Literaturszene. In: Warnke, Uwe; Quaas, Ingeborg (Hrsg.): Die Addition der Differenz. Die Literaten- und Künstlerszene Ostberlins 1979 bis 1989. Berlin 2009. Verbrecher Verlag.

Gugutzer, Robert: Soziologie des Körpers. Bielefeld 2004. Transcript Verlag.

Greverus, Ina-Maria: Über die Poesie und die Prosa der Räume. Gedanken zur Anthropologie des Raumes. Berlin 2009. Literatur Verlag Dr. W. Hopf.

Hahn, Eva; Hahn, Hans Henning: Flucht und Vertreibung: In: François, Etienne; Schulze, Hagen (Hrsg.): Deutsche Erinnerungsorte 1. München 2001. C.H. Beck.

Hašková, Martina: Jan Faktor und sein Werk am Beispiel der literarischen Analyse seines Romans „Schornstein“. Diplomarbeit. Ústí nad Labem 2008.

Haupt, Birgit: Zur Analyse des Raums. In: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier 2006. WVT, S. 69-87.

Herzog, Dagmar: Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts. Aus dem Amerikanischen von Ursel Schäfer und Anne Emmert. München 2005. Siedler Verlag.

Irigaray, Luce: Speculum of the Other Woman. New York 1985. Cornell University Press.

Jelinek, Elfriede: Die Kinder der Toten. Reinbek bei Hamburg 1995. Rowohlt.

Jung, Walter: Grammatik der deutschen Sprache. Leipzig 1980. Bibliographisches Institut.

Klein, Gabriele: Das Theater des Körpers. Zur Performanz des Körperlichen. In: Schroer, Markus: Soziologie des Körpers. Frankfurt am Main 2005. Suhrkamp, S. 73-91.

Klüger, Ruth: Weiter leben. Eine Jugend. Göttingen 1992. Wallstein Verlag.

König, Helmut: Erinnern und Vergessen. Vom Nutzen und Nachteil für die Politik. In: Osteuropa 58 6/2009, S. 27-40.

Kristeva, Julia: Schwarze Sonne Depression und Melancholie. Frankfurt am Main 2007. Brandes & Apsel.

Kristeva, Julia: Powers of Horror. An Essay on Abjection. New York 1982. Columbia University Press.

Kristeva, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt am Main 1978. Suhrkamp.

Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihwe, Jens (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Frankfurt am Main 1972. Athenäum, S. 345-375.

Kuhlbrodt, Jan: Jan Faktor im Gespräch. In: poet Nr. 8. Literaturmagazin. Leipzig 2010.

Poetenladen, S. 220-235.

Lachmann, Renate: Vorwort. In: Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt am Main. 1995. Suhrkamp, S. 7-46.

Lang, Barbara: Mythos Kreuzberg: Ethnographie eines Stadtteils (1961-1995). Frankfurt am Main 1998. Campus Verlag.

Lappin, Eleonore; Lichtblau, Albert (Hrsg.): Einleitung. In: (Dies.): Die „Wahrheit“ der Erinnerung. Jüdische Lebensgeschichten. Innsbruck 2008. Studienverlag.

Lichtblau, Albert: Topographie und Erinnerung. In: Lappin, Eleonore; Lichtblau, Albert (Hrsg.): Die „Wahrheit“ der Erinnerung. Jüdische Lebensgeschichten. Innsbruck 2008. Studienverlag.

Löbner, Martina: „Geheime Reichssache“ Christianstadt: Das Ende einer Kleinstadt zwischen Oder und Neiße sowie der Sprengstoff-Fabrik „Ulme“. Universität Hannover 2002.

Löw, Martina: Die Rache des Körpers über den Raum? Über Henri Lefebvres Utopie und Geschlechterverhältnisse am Strand. In: Schroer, Markus: Soziologie des Körpers. Frankfurt am Main 2005. Suhrkamp, S. 241-270.

Löw, Martina: Raumsoziologie. Frankfurt am Main 2001. Suhrkamp.

Mater, Erich: Rückläufiges Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. Leipzig 1967. Verlag Enzyklopädie.

Menninghaus, Winfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt am Main 2002. Suhrkamp.

Meyer-Sieckendiek, Burkhard: Affektpoetik. Eine Kulturgeschichte literarischer Emotionen. Würzburg 2005. Königshausen & Neumann.

Neumann, Birgit: Erinnerung-Identität-Narration. Berlin 2005. Walter de Gruyter & Co.

Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 4. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2008. Verlag J.B. Metzler.

Rabinovici, Doron: Differenzialgleichung des Multilingualen. In: Standard, 04./ 05.07.2009, Album, S. 11.

Ramm, Klaus: Laudatio für Jan Faktor zum Kranichsteiner Literaturpreis 1993. Klappentext. In: Faktor, Jan: Die Leute trinken zuviel, kommen gleich mit Flaschen an oder melden sich gar nicht oder Georgs Abschiede und Atempausen nach dem verhinderten Werdegang zum Arrogator eines Literaturstoßtrupps. Berlin 1995. Gerhard Wolf Janus Press.

Rang, Florens Christian: Historische Psychologie des Karnevals. Berlin 1983. Brinkmann & Bose.

Reinhäkel, Heide: Sex, Prag, Barock&Roll: Jan Faktors schelmischer Rückblick auf Realsozialismus & 60er Jahre. Abrufbar unter: <http://www.e-book-news.de/sex-prag-barock-roll-jan-faktor-prag-georgs-sorgen-vergangenheit-shortlist/> (zuletzt aufgerufen am: 26.01.2013)

Roche, Charlotte: Feuchtgebiete. Köln 2008. DuMont Buchverlag.

Rothe, Matthias: Protest und Karneval. Bachtin und seine Übersetzung ins politische Programm. In: Gau, Sönke; Schlieben, Katharina (Hrsg.): Spektakel, Lustprinzip, oder das Karnevaleske? Berlin 2008. b_books Verlag.

Sasse, Sylvia: Michail Bachtin zur Einführung. Hamburg 2010. Junius Verlag.

Sich, Daniel: Aus der Staatsgegnerschaft entlassen. Katja Lange-Müller und das Problem humoristischer Schreibweisen in der ostdeutschen Literatur der neunziger Jahre. Europäische Hochschulschriften. Reihe I. Deutsche Sprache und Literatur. Frankfurt am Main 2003. Europäischer Verlag der Wissenschaften.

Scholl, Dorothea: Von den „Grottesken“ zum Grotesken. Zur Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance. Münster 2004. Lit. Verlag Münster.

Schlögel, Karl: Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik. Wien 2003. Hanser.

Schroer, Markus: Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raumes. Frankfurt am Main 2006. Suhrkamp.

Schroer, Markus (Hrsg.): Soziologie des Körpers. Frankfurt am Main 2005. Suhrkamp.

Spoerri, Bettina: "...und nun setze ich sie wieder als Legende in die Welt". Erinnerung in der neueren deutsch-jüdischen Literatur. In: Variations, 2006, Vol. 2006(14), S.33-47.

Spurný, Matěj: Erinnerung an Flucht und Vertreibung zwischen Tabuisierung und Instrumentalisierung. Tschechische und deutsche Geschichtspolitik und Erinnerungskultur im Vergleich. In: Oswald, Anne von; Schmelz, Andrea; Lenuweit, Tanja (Hrsg.): Erinnerungen in Kultur und Kunst. Reflexionen über Krieg, Flucht und Vertreibung in Europa. Bielefeld 2009. Transcript Verlag.

Stoll, Andrea: Erinnerung und Schreibprozeß – zur ästhetischen Relevanz subjektiver und kollektiver Erinnerungsformen im Werk Bachmanns. In: Götsche, Dirk; Ohl Hubert (Hrsg.): Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Würzburg 1993. Königshausen und Neumann, S. 225-238.

Theweleit, Klaus: Männerphantasien 2: Männerkörper – zur Psychoanalyse des weißen Terrors. Frankfurt am Main 1978. Verlag Roter Stern.

Voskamp, Wilhelm: Die Gegenstände der Literaturwissenschaft und ihre Einbindung in die Kulturwissenschaften. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 42, 1998, S. 503-507.

Visser, Anthonya: Blumen ins Eis. Lyrische und literaturkritische Innovationen in der DDR. Zum kommunikativen Spannungsfeld ab Mitte der 60er Jahre. Amsterdam 1994. Rodopi.

Warnke, Uwe; Quaas, Ingeborg (Hrsg.): Die Addition der Differenz. Die Literaten- und Künstlerszene Ostberlins 1979 bis 1989. Berlin 2009. Verbrecher Verlag.

Webber, Jonathan: The Future of Auschwitz. Some Personal Reflections. The First Frank Green Lecture, Oxford Centre for Postgraduate Hebrew Studies 1992.

Wolf, Christa: Kindheitsmuster. Berlin 1986. Sammlung Luchterhand.

Young, James E.: Formen des Erinnerns. Gedenkstätten des Holocaust. Aus dem Amerikanischen von Margit Ozvalda und Susanna Rupprecht. Wien 1997. Passagen Verlag.

Abkürzungen

GS = Georgs Sorgen um die Vergangenheit

GV = Georgs Versuche an einem Gedicht

7.2. Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem zeitgenössischen Schriftsteller Jan Faktor. Der tschechisch- deutsche Autor wurde 1951 in Prag geboren und migrierte 1978 nach Ostberlin, wo er seitdem lebt. Faktor, der nach seinem Umzug Anschluss an die inoffizielle Kunst- und Kulturszene, die sogenannte Prenzlauer Berg-Szene, fand, schrieb in seiner literarischen Frühphase, vor allem experimentelle Gedichte und Texte. Erst in den letzten zehn Jahren fing Faktor an Prosa zu schreiben.

Die Arbeit behandelt drei Themen, die im Zuge der Recherche über Jan Faktor eine besondere Bedeutung erlangt haben: Es sind dies Themen der Körperlichkeit, der Erinnerung und der Sprache. Diese Themen werden vor allem anhand seines über 600 Seiten umfassenden Romans *Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder im Reich des heiligen Hodensack-Bimbams von Prag* erörtert. Wie in vielen seiner Gedichte lässt Faktor auch in seinem Roman sein Alter Ego 'Georg' sprechen.

Zunächst wird erörtert, wie Faktor Körperlichkeit immer wieder zum literarischen Gegenstand seiner Texte gemacht hat. Charakterisierend sind explizite Benennungen und das Spiel mit dem Ekel. Die thematischen Felder sind vielfältig: Während in den Gedichten Krankheit bzw. die Hinterfragung des Körpers und seiner Funktionalität thematisiert werden, stehen in *Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder im Reich des heiligen Hodensack-Bimbams von Prag* Spannungsfelder der Sexualität im Mittelpunkt. Es wird unter anderem untersucht, inwieweit Michail Bachtins Ausführungen über den 'grotesken Körper' auf die ProtagonistInnen des Romans anwendbar sind.

Des Weiteren wird untersucht, welche Bedeutung das Thema der Erinnerung in der literarischen Praxis Faktors einnimmt. Es wird einerseits die Frage gestellt, inwieweit der Roman *Georgs Sorgen um die Vergangenheit oder im Reich des heiligen Hodensack-Bimbams von Prag* als Erinnerungsroman über die ehemalige ČSSR gelesen werden kann und welche Rolle Orte der Erinnerung spielen. Andererseits wird die Identitätssuche Georgs, die man zuweilen auch als autobiographisch lesen kann, auf den Spuren seiner jüdischen Familie, die die Shoa überlebte, dargestellt. Es zeigte sich, dass Faktor für die Erinnerungsarbeit in der Literatur einen individuellen Stil gefunden hat, mit dem er sich von anderen AutorInnen der zweiten Generation Holocaust-Überlebender unterscheidet.

Das Kapitel über die Sprache bildet das Verbindungsstück zwischen der Betrachtung von 'Körperlichkeit' und der 'Erinnerung' im Werk Faktors. In diesem Kapitel werden unterschiedlichste Aspekte, die die Thematik der 'Sprache' bei Jan Faktor berühren, analysiert. Es wird einerseits auf den Sprachwechsel Faktors, den er mit seinem Umzug in die DDR, sowohl alltagssprachlich als auch literarisch vollzogen hat, eingegangen, als auch sein Wechsel von Lyrik zu Prosa analysiert. Dieser Prozess wird anhand von Faktors Hingabe für die 'Arbeit an der Sprache' erklärt.

7.3. Lebenslauf

Sophie Ertel

* 1984 in Oberpullendorf, Matura 2000 in Wien

Ausbildung

2002 - derzeit Universität Wien, Österreich, Slawistik (Tschechisch)

2006 - derzeit Akademie der bildenden Künste, Wien, Österreich, Video und Videoinstallation. Prof. Dorit Margreiter

2004 Karlsuniversität Prag, Tschechien

freischaffende Videokünstlerin

Austellungen/Festivals

- | | |
|------|---|
| 2012 | Projekt Projektion: Screening im MUMOK-Kino
Rundgang der Akademie der bildenden Künste,
Semperdepot/Wien |
| 2011 | Zur Frauenfrage im Kapitalismus, museum in progress in: Der
Standard vom 2.8.2011
4+4 days in motion. Performing Art Festival Prague
Rundgang der Akademie der bildenden Künste,
Semperdepot/Wien |
| 2010 | Rundgang der Akademie der bildenden Künste,
Semperdepot/Wien
wir screenen Neuproduktionen von Studierenden des Bereichs
Video und Videoinstallation, Akademie der bildenden Künste,
Semperdepot/Wien |
| 2009 | projekt projektion, Ausstellung kuratiert von Mathias Michalka
GEGENWELTEN, Filmfestival österreichischer Kurz- und
Experimentalfilmemacherinnen 1998 - 2008
Aura, Kapital und Kapitän, Performance mit Christoph
Schwarz |
| 2007 | Rundgang der Akademie der bildenden Künste, Semperdepot
Diagonale, Festival des österreichischen Films mit Nitra Nitra |
| 2006 | Rundgang der Akademie der bildenden Künste, Semperdepot
Diagonale, Festival des österreichischen Films spani misto |