



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Kindliche Erinnerungen und Erzählperspektiven in der
autobiographischen Kriegs- und Nachkriegszeit

verfasst von / submitted by

Maximilien Gerstlauer, BCE

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Danksagung

Im Vorfeld dieser Arbeit möchte ich mich bei den folgenden Personen ausdrücklich bedanken.

Zuerst möchte ich mich bei meinen Eltern für ihre Unterstützung und ihre Geduld bedanken, die sie mir für die gesamte Dauer meines Studiums stets entgegenbrachten.

Ein weiterer Dank gilt meinem Betreuer ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder, der mich mit gutem Rat in die richtige Richtung trieb und mir bei Unsicherheiten und Rückfragen mit Geduld und Anregungen sehr geholfen hat.

Ein letzter, aber dafür ganz besonderer Dank gilt meinem „Stuppi“ Nathalie Villarmé, welche mir in den letzten drei Jahren stets Mut und Kraft gab. Mit viel Rat und Ideen stand sie mir bei jeglichen Arbeiten zur Seite und gab mir zudem die Motivation, meine Ziele zu verwirklichen.

Vorbemerkung

Während des Schreibprozesses meiner Seminararbeit zu Maja Haderlaps *Engel des Vergessens*¹, im Rahmen des Masterseminars „Literatur und Gedächtnis“ von Mag. Dr. Sanna Schulte reifte in mir die Inspiration für diese Masterarbeit. Beim Schreiben über die transgenerationale Erinnerungskultur fiel mir besonders die Erzählperspektive der Ich-Erzählerin auf. Diese verarbeitet in ihrem Roman ihre Kindheit, die zudem autobiographische Züge hat. Schenkt man den Kindheitsbeschreibungen ein besonderes Augenmerk, ist zu erkennen, dass die Erzählerin ihre Eindrücke und Erlebnisse aus einer kindlichen Perspektive zu schildern scheint. So kann beim Lesen die Vorstellung gewonnen werden, dass tatsächlich ein junges, kindliches „Ich“ über seine Erfahrungen spricht. Allerdings muss beim genaueren Hinsehen festgestellt werden, dass dieser kindlichen Perspektive durch die vermeintlich kindliche Sprache widersprochen wird. In einer Szene, in der das kindliche „Ich“ die Erscheinung ihrer Großmutter beschreibt, kommt der folgende Satz vor: „Ihre Haut unter den Knien ist bläulich, die Kapillaren schweben als Netzgeflecht über Waden und Schienbeine und überziehen die Füße mit einem Gestrüpp, das aussieht wie ein Flussdelta.“² Spätestens an dieser Stelle bricht die Vorstellung einer kindlichen Erzählerin zusammen: Ein Kind kann unmöglich einen solchen Sprachschatz besitzen. Es stellte sich folglich die Frage, ob in anderen Werken, in welchen eine kindliche Perspektive gewählt wird, eine adäquate Sprache verwendet wird. Es bot sich daher an, besonders die Autor*innen zu behandeln, welche als Expert*innen der Kinderliteratur gelten. Von diesen würde zumindest die Erwartung ausgehen, eine Kindheit durch eine kindliche Perspektive mittels einer entsprechenden Sprache zu beschreiben.

¹ Maja Haderlap: *Engel des Vergessens*. Göttingen: Wallenstein 2011.

² Haderlap 2011, S. 123.

Inhalt

1. Einleitung	1
2. Autobiographie und Erinnerung: Theoretische Grundlagen	3
2.1 Autobiographie vs. Biographie.....	3
2.2 Gedächtnis und Erinnerung	6
2.2.1 Das Wesen des episodischen Gedächtnisses	7
2.2.2 Das Abrufen, Wahrnehmen und Selektieren von Erinnerungen als Prozess des autobiographischen Schreibens	9
2.2.3 Die Wechselwirkung von Erinnerung und Vergessen.....	11
2.3 Zwischen Fakt und Fiktion: Erinnerung in der Autobiographie	14
2.4 Zwischen Autorschaft und autobiographischem Schreiben	18
2.4.1 Der autobiographische Pakt nach Philippe Lejeune	20
2.4.2 Biographisches Schreiben als Verschriftlichung von Erinnerung.....	21
2.5 Autofiktion	22
2.6 Strukturen der Ich-Narration	27
2.6.1 Erzählte Zeit und Erzählzeit	28
2.6.2 Perspektiven der Narration	29
2.7 Kindliches Erzählen.....	31
2.7.1 Die Charakterisierung des kindlichen Ich-Erzählers	32
2.7.2 Die Darstellung der Perspektive der kindlichen Erzählung.....	34
2.7.3 Die Einordnung und Bewertung der kindlichen Ich-Narration	36
2.7.4 Die Beteiligung des Lesers an der Konstituierung des kindlichen Erzählers.....	39
3. Zwischen Maar und Nöstlinger: autobiographische und kindliche Erinnerung.....	40
3.1 Zusammenfassung von Maars „Wie alles kam“ (2020)	41
3.2 Zusammenfassung von Nöstlingers „Maikäfer, flieg!“ (1973)	42
3.3 Struktur	43
3.3.1 Die Struktur bei Maar	44

3.3.2 Die Struktur bei Nöstlinger	47
3.3.3 Struktur: Vergleich und Unterschiede	48
3.4 Erinnerung	49
3.4.1 Maars Umgang mit Erinnerung	49
3.4.2 Nöstlingers Umgang mit Erinnerung.....	54
3.4.3 Maars und Nöstlingers Erinnerungen im Vergleich	56
3.5 Narration und kindliche Erzählung.....	56
3.5.1 Narration bei Maar.....	57
3.5.2 Narration bei Nöstlinger	64
3.5.3 Maars und Nöstlingers Narration im Vergleich	70
3.6 Kindliche Sprache.....	70
3.6.1 Die kindliche Sprache bei Maar	71
3.6.2 Die kindliche Sprache bei Nöstlinger	73
3.6.3 Die kindliche Sprache im Vergleich.....	77
3.7 Autobiographie oder Autofiktion: (Zwischen-)Fazit.....	78
4. Conclusio	81
Literaturverzeichnis	83
Primärliteratur.....	83
Sekundärliteratur	83
Internetquellen	86
Abstract.....	87

1. Einleitung

Im Herbst 2020 erschien ein Buch vom Kinderbuchautor Paul Maar (geb. 1937), welches im Vergleich zu seinen bisherigen Werken bemerkenswert innovativ war. Anstelle einer weiteren Geschichte für Kinder oder etwa einer Fortsetzung der Bücherreihe zu seiner beliebten Figur des „Sams“ erschien (unerwartet) ein autobiographischer Roman über seine Kindheit namens: „Wie alles kam. Roman meiner Kindheit“³. Mit etwa 83 Jahren blickt Maar auf seine prägendsten Kindheitserinnerungen zurück, um seiner Leserschaft Einblicke in die Hintergründe seines Wegs zum und als Schriftsteller zu gewähren. Nicht zuletzt heißt sein Werk „Wie alles kam“. Dabei deckt er auch auf, woher die Inspiration zu seiner wohl berühmtesten Kinderbuchreihe, „Das Sams“, stammt. In Anbetracht dessen, dass Maar fast sein gesamtes Lebenswerk für Kinder schrieb, stellt sich die Frage, an welches Publikum sich der Autor inhaltlich und sprachlich mit seinem neuesten Opus richten würde. Vor allem erweist sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob er seine Kindheitserlebnisse aus kindlicher Perspektive darstellen und diese dann auch in einer altersadäquaten Sprache anpassen würde, als besonders relevant.

Als Vergleichswerk zu Maars autobiographischem Werk wird im Rahmen dieser Arbeit Christine Nöstlingers „Maikäfer, flieg! Mein Vater, das Kriegsende, Cohn und ich.“⁴ dienen. Dieser Roman basiert auf einem autobiographischen Erzähl-narrativ, in welchem sich die Autorin an ihre Kindheit erinnert. Bei Christine Nöstlinger (geb. 1936, gest. 2018) handelt es sich ebenfalls um eine bedeutende Kinderbuchautorin, die in diesem Werk zum ersten Mal ausdrücklich ihre eigene Kindheit literarisch verarbeitet.⁵

Den Autor und die Autorin verbindet nicht nur die Leidenschaft, für Kinder zu schreiben. Beide wurden nur wenige Jahre vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs geboren, Nöstlinger im Jahre 1936 und Maar 1937. Sie haben also beide den Großteil ihrer Kindheit im Krieg verbracht. Es scheint daher besonders interessant, die in den beiden Werken geschilderten Kriegskindheiten aus der Sicht von zwei verschiedenen Kinderbuchautor*innen miteinander zu vergleichen. Beide verarbeiten in ihren autobiographischen Romanen ihre Kindheit, sodass es reizvoll erscheint, zu prüfen, inwiefern sich in den zwei Werken eine kindliche Perspektive und Sprache

³ Paul Maar: Wie alles kam. Roman meiner Kindheit. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 2020.

⁴ Christine Nöstlinger: Maikäfer, flieg! Mein Vater, das Kriegsende, Cohn und Ich. Weinheim: Beltz & Gelberg 2016.

⁵ Innerhalb ihres Gesamtwerkes werden nur zwei Werke als autobiographisch betrachtet. Zum einen ist das „Maikäfer, flieg!“ (erstmalig erschienen im Jahr 1973), zum anderen ist das „Zwei Wochen im Mai“ (erstmalig erschienen im Jahr 1981). Vgl. Christine Nöstlinger: Geplant habe ich gar nichts. Aufsätze, Reden, Interviews. Hrsg. In Zusammenarbeit mit dem Internationalen Institut für Jugendliteratur und Leseforschung. Wien: Dachs 1996, S. 30.

gestalten. Dabei erscheint besonders der Umstand interessant, dass sie zwar beide ihre Kindheit im Krieg erlebten, jedoch Nöstlinger bereits 1973 ihr autobiographisches Werk veröffentlicht, wohingegen Maar erst knapp 50 Jahre später – im Jahr 2020 – ein ähnliches Buch herausgibt.

Die Fragen, die die vorliegende Arbeit untersuchen wird, sind vielschichtig. Die zentrale Forschungsfrage widmet sich der Ergründung dessen, wie eigene und fremde Erinnerungen aus der Perspektive eines Kindes literarisch verarbeitet werden. Dabei wird auf der Ebene des Diskurses analysiert, wie jeweils die erwachsenen Autor*innen ihre Erfahrungen aus einer kindlichen Erzählperspektive wiedergeben. Besonders die Sprache und die Naivität in der Narration werden hier von Bedeutung sein. Ausgehend von der Forschungsfrage ergeben sich Subfragen. So liegt ein weiterer interessanter Aspekt in der Betrachtung dessen, inwiefern die kindlichen Erinnerungen mit dem erwachsenen Wissen der Autor*innen ergänzt und ob bzw. wie diese Erweiterungen in den Erzählungen sprachlich erkenntlich gemacht werden. Weiter soll untersucht werden, auf welche Weise sich die Perspektive in den Romanen konstituiert. Anders gesagt wird geprüft, wie durch narratologische Verfahren eine „kindliche“ Ich-Perspektive erschaffen wird. Dabei muss geklärt werden, wie sich eine kindliche Perspektive bildet und wie der Wortschatz und die Erzählstrategien eine solche ausmachen. Da die Kindheitserinnerungen das zentrale Thema in beiden Romanen darstellen, wird ein besonderes Augenmerk darauf liegen, ob es ein/e tatsächlich kindliche/r oder ein/e retrospektiv zurückblickende/r Erzähler*in ist. Dies wird sich an bestimmten Merkmalen feststellen lassen. Darunter befinden sich beispielsweise das kindliche Vokabular, die kindliche Redensart und eine kindliche Denkart. In diesem Zusammenhang erweist es sich als immanent zu ermitteln, ob und inwiefern „erwachsene“ und überblickende Anmerkungen in der kindlichen Erzählung auftauchen.

Besonders wird in diesem Rahmen die Relevanz von Erinnerungen zu thematisieren sein. Anhand der zu untersuchenden Werke werden der Kontrast und die Symbiose sowie die Übertragung von Fremd- und Eigenerinnerung sprachlich analysiert. Weiterhin ist der narrative Umgang mit dem Vergessen und dem Erinnern, besonders im Rahmen von etwaigen traumatischen Erlebnissen und Erinnerungen, ein weiterer Aspekt, der eine nähere Betrachtung verdient. Wie die Ich-Erzähler*innen in ihrem Narrativ, einerseits aus kindlicher Sicht, andererseits aus der späteren Erwachsenen-Perspektive, mit Feind- und Freundbilder umgehen, könnte sich als interessanter Zugang erweisen.

Es werden daher zuerst die Eigenschaften der Erinnerung zu prüfen sein und in weiterer Folge, inwiefern durch das Gedächtnis erinnert und vergessen wird. Daran anknüpfend wird

veranschaulicht, wie sich fiktive und faktische Erinnerung im Rahmen der Autobiographie in der Theorie gestaltet. Anschließend werden die Bedeutung der Autorschaft und der autobiographischer Schreibprozess selbst aufbereitet. In diesem Kontext wird betrachtet, wie Autor*innen Autobiographien allgemein gestalten und wie sich deren Schreibprozess auf ihr Werk auswirkt. Im Vergleich zur Autobiographie, in welcher Authentizität und Wahrhaftigkeit wichtig sind, wird dann das modernere Konzept der Autofiktion vorgestellt. Besonders interessant wird es herauszufinden, wie diese neue Gattung Fiktion literarisch umsetzt. Im Anschluss daran werden theoretische und narratologische Grundlagen aufbereitet. Zum einen wird in diesem Zusammenhang das Konzept der erzählten Zeit vorgestellt, zum anderen werden die Arten der Perspektive innerhalb der Erzählung näher betrachtet. Zum Schluss dieses theoretischen Teils werden die Charakteristika des kindlichen Erzählens untersucht. Diese gesammelten Erkenntnisse des gesamten theoretischen Kapitels werden als Grundlage dienen, um die daran anschließende Analyse zu den beiden Romanen zu untermauern.

2. Autobiographie und Erinnerung: Theoretische Grundlagen

Der folgende theoretische Teil der Arbeit dient der Definition sowie der Frage nach dem Wesen der Autobiographie. Die Ermittlung der Beweggründe von Autor*innen zum Verfassen eigener Lebensdarstellungen wird dabei nicht näher betrachtet. Vielmehr soll der Fokus auf Text und Sprache gelegt werden, nicht auf den Entstehungskontext. In diesem Zusammenhang werden die Erkenntnisse der Fachliteratur zu den Voraussetzungen und Merkmalen des autobiographischen Schreibens dargelegt. In einem ersten Schritt werden allgemeinere Eigenschaften benannt, um dann genauer auf die Beziehungen zwischen Autobiographie und Gedächtnis, Erinnerung, Vergessen und Erzählen einzugehen. Darüber hinaus werden unterschiedliche Konzepte der Autobiographie miteinander verglichen. Hinsichtlich dessen, dass es sich bei den zu behandelnden Werken, *Wie alles kam* von Paul Maar und *Maikäfer, flieg!* von Christine Nöstlinger, um autobiographische Romane handelt, deren Narration entweder gänzlich oder zum Teil aus einer kindlichen Perspektive erzählt wird, ist es besonders wichtig, sich mit der Ich-Narration sowie dem kindlichen Erzählen auseinanderzusetzen.

2.1 Autobiographie vs. Biographie

Eine erste allgemeine Definition der Autobiographie liefert Georg Misch, unter Berücksichtigung des lateinischen etymologischen Ursprungs, indem er die „die Beschreibung (graphia) des

Lebens (bios) eines Einzelnen durch diesen selbst (auto)“⁶ als entscheidendes Merkmal der Gattung festlegt. Somit grenzt sich die Autobiographie bereits insofern von der Biographie ab, als in letzterer Autor und Protagonist nicht ident sind. Zusätzlich lässt sich die Autobiographie als eine prosaische Erzählung charakterisieren, die die individuelle Lebensgeschichte in einer retrospektiven Erzählperspektive von Autor und Erzähler als dieselbe Person in sich vereint.⁷ Im Vordergrund steht bei der Autobiographie die Vergangenheit des Autors, die in einem Werk mehr oder weniger umfassend⁸ – je nach Autor*in – erzählt wird. Die Gattung der Autobiographie erweckt bei der Leserschaft den Eindruck, Einblick in eine vergangene, private Realität eines Autors gleichsam mitzuerhalten. So versteht sich diese Gattung als „referenzieller Text durch Anspruch auf sogenannte ‚Wirklichkeit‘“⁹. Diese „Wirklichkeit“, die in der Vergangenheit verankert ist, stellt die subjektive und individuelle Grundlage für das autobiographische Werk dar und zielt vielfach auf die Immersion der Leser*innen ab, welche durch die Fülle an privaten Einblicken besonders empathisch auf den Protagonisten oder die Protagonistin (Autor*innen) reagieren sollen. Georges Gusdorf fasst dieses Verhältnis zwischen Autor und seiner Vergangenheit im Rahmen der Autobiographie folgendermaßen auf: „Die Autobiographie wird gelebt und spielt sich ab, ehe sie niedergeschrieben wird“¹⁰. Weiterhin schreibt er: „Zwischen der Wahrheit des Lebens und der Wahrheit des Werks besteht kein spezifischer Unterschied: der große Künstler, der große Schriftsteller lebt gewissermaßen für seine Autobiographie“¹¹. Für die Autor*innen liegt der Akzent in der retrospektiven¹² Betrachtung des eigenen Lebens „auf dem Selbst-Verstehen, aus dem möglicherweise Rezipienten für sich ebenfalls Orientierungs- oder Selbstverständigungsmöglichkeiten ziehen können“¹³. Im Gegensatz zu allen anderen typischen literarischen Gattungen liegt in der Autobiographie in der Regel kein größerer

⁶ Georg Misch: Begriff und Ursprung der Autobiographie (1949). In: Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wiss. Buchges 1989, S. 38.

⁷ Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: Autobiographie. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2000, S. 5-6.

⁸ So braucht Erich Kästner für seine Kindheitserinnerungen in „Als ich ein kleiner Junge war“ nur ein kleines Bändchen, wohingegen der erst 1968 geborene Karl Ove Knausgaard für seine Autobiographie ganze sechs umfassende Bände benötigt.

⁹ Wagner-Egelhaaf 2000, S. 2.

¹⁰ Georges Gusdorf: Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie (1956). In: Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1998, S. 146.

¹¹ Gusdorf 1998, S. 146.

¹² Wie in Folge noch aufgezeigt wird, muss diese retrospektive Betrachtung jedoch keineswegs stets in einer Sprache der Vergangenheitsform vorgetragen werden. Autoren haben bei den Stilmitteln die Wahl: Entweder schreiben sie das Narrativ in Vergangenheitsform (meist in Kombination mit reflektierten Einschüben des Autors oder der Autorin), um so eine gewisse Distanz zwischen dem Prozess des Dokumentierens und des Erlebten zu markieren und einen gewissen Objektivitätsanspruch zu erheben – oder sie beschreiben das Geschehene in einer Pseudogegenwart, um den Lesern ein romanhaftes Eintauchen in das (subjektiv wirkende) Narrativ zu ermöglichen. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird sich herausstellen, dass in beiden Werken eher ersteres davon zutreffen wird.

¹³ Michaela Holdenried: Biographie vs. Autobiographie. In: Klein, Christian (Hg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2009, S. 40.

Unterschied zwischen Autor und Erzähler vor. Zwischen diesen beiden Identitäten liegt laut Wilhelm Dilthey eine gewisse „autobiographische Intimität des Verstehens“¹⁴ vor. Diese besteht aus dem, der den Lebenslauf versteht, und dem, der ihn hervorgebracht hat. Diese These beruht darauf, dass das Leben bereits gelebt wurde: „der Mensch, der sein Leben beschreiben will, hat durch eben dieses Leben schon einen Zusammenhang hergestellt, der nun ausgesprochen werden soll“¹⁵. Diese Thesen mögen an sich nicht unbedingt falsch sein; schließlich erstellt der Autor oder die Autorin gewissermaßen sein/ihr eigenes Porträt. Allerdings müssen diese Thesen in vielerlei Hinsicht nicht immer zutreffen. Warum diese allgemeineren Eigenschaften der Autobiographie sich teilweise als problematisch erweisen, wird sich im Folgenden noch zeigen.

In der Autobiographie wird das der/dem Autor*in widerfahrene Leben in der Retrospektive verfasst: Die Verfasser*innen blicken auf ihr Leben zurück und versuchen, aus ihrer persönlichen Geschichte ein Werk zu verfassen. Daraus erschließt sich der Umstand, dass das gelebte Leben nicht völlig in ein Werk passen kann. Sie müssen ihre Geschichte in kondensierter Form, zum Teil bruchstückhaft wiedergeben, da es schier unmöglich ist, sein ganzes Leben – in allen Facetten, in einem Werk abzubilden. Es kann daher nicht überraschen, dass in der Autobiographie aus einzelnen fragmentarischen Erinnerungen eine Erzählung konstruiert wird. Dieser Eindruck lässt sich auch bei Dilthey wiederfinden, welcher in der Autobiographie „nur fragmentarische Teilansichten des ursprünglichen Lebensflusses“¹⁶ sieht. Es ergibt sich daher die Möglichkeit der Autor*innen, ihr Leben in der Autobiographie ihren Wünschen oder Vorstellungen entsprechend zu gestalten. Dabei soll hier der Autobiographie keinesfalls gleich die Authentizität oder der Wahrheitsfaktor abgesprochen werden. Vielmehr soll verdeutlicht werden, dass aus dem Gedächtnis bestimmte Erinnerungen anderen vorgezogen werden. Der Anspruch von Leser*innen, zu erfahren, wie es „wirklich war“, wird in der Autobiographie also nie völlig erfüllt werden.¹⁷ In ihrem Wesen ist die Autobiographie keine exakte Kopie der Vergangenheit; sie ist eher ein Konstrukt, eine Neuaufnahme und Interpretation dessen, was gewesen ist. Das heißt, dass in der Autobiographie mehrheitlich besondere Momente und Augenblicke den Vorrang vor alltäglichen Erinnerungen erhalten. So nehmen krisenhafte Elemente einen breiteren Raum ein und betonen den Entwurfscharakter eines jeden gelebten Lebens.¹⁸ Diese Momente

¹⁴ Wilhelm Dilthey: Das Erleben und die Selbstbiographie (1927). In: Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1989, S. 24.

¹⁵ Dilthey 1989, S. 24.

¹⁶ Dilthey 1989, S. 25.

¹⁷ Natürlich wird der Leserschaft in einer Autobiographie einen guten Eindruck geboten, wie es im privaten Leben der Autor*innen ausgesehen haben muss. Liest man allerdings mit der Erwartung, die genaue faktische Wahrheit zu erfahren, so wird diese aus den nachfolgenden Gründen enttäuscht werden.

¹⁸ Vgl. Holdenried 2009, S. 41.

werden im Normalfall chronologisch aneinandergereiht, sodass aus einzelnen Erlebnissen eine zusammenhängende Geschichte entsteht.

2.2 Gedächtnis und Erinnerung

Wie bereits erwähnt, speist sich der Inhalt einer Autobiographie nicht nur aus dem Gedächtnis der Autor*innen, sondern das Gedächtnis kann vielmehr als die Hauptquelle der Autobiographie bezeichnet werden.¹⁹ Die Ereignisse innerhalb des Werkes beruhen in der Regel auf bestimmten Erinnerungen, die in der Autobiographie verarbeitet werden. Dabei gilt für das Gedächtnis als charakteristisch, dass „der Verlauf der Zeit für das autobiographische Gedächtnis viel weniger strukturgebend ist“²⁰ als angenommen. Der Fokus liegt vielmehr auf dem ‚Was‘ und weniger auf dem ‚Wann‘ es sich ereignet hat. So sind im Gedächtnis besonders präsente Erinnerungen häufig an wichtige und prägende Ereignisse geknüpft. Im Vergleich fällt auf, dass das ‚Wann‘ „viel eher vergessen [wird] als das Ereignis selbst“²¹. Im Gedächtnis fest verankerte Erinnerungen sind also jene, die für das Individuum von einzigartiger Natur sind. Martina Wagner-Egelhaaf führt in diesem Kontext folgende Möglichkeiten an: „wenn es [das Ereignis] für das Individuum mit gewissen Folgen verbunden ist, wenn es unerwartet auftritt oder aber mit einer besonderen Emotionalität verbunden ist“²². In der Gesamtheit der Erinnerungen, die im menschlichen Gedächtnis verankert sind, sieht John Kotre eine sogenannte „Gedächtnishierarchie“²³. Demzufolge werden „oben liegende“ Erinnerungen als „thematischer“ beschrieben. Das heißt, dass diese Erinnerungen in der Regel längere Zeiträume oder Perioden abdecken und sich prägnant im Gedächtnis manifestieren. Darüber hinaus zeichnen sich derartige „oben liegende“ Erinnerungen dadurch aus, dass mehrere Aktivitäten vereint oder auch vermehrt interpretiert werden, sowie dadurch, dass ihr Zweck oftmals darin besteht, das Selbstbild des Individuums widerzuspiegeln.²⁴ Als anschauliches Beispiel führt er den folgenden Vergleich an: „Jetzt heißt es nicht mehr ‚In der Regel haben wir Himmel und Hölle gespielt‘, sondern ‚Ich kam immer als letzter an die Reihe““²⁵. Daran verdeutlicht sich, dass sich das autobiographische Gedächtnis im Laufe des Lebens wiederholt neu organisiert. Dies ist dadurch bedingt, dass im Leben kontinuierlich neue Erinnerungen produziert werden, die so ältere Erinnerungen an

¹⁹ Vgl. Ingrid Aichinger: Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk (1970). In: Niggli, Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1989, S. 180.

²⁰ Wagner-Egelhaaf 2000, S. 85.

²¹ Wagner-Egelhaaf 2000, S. 85.

²² Wagner-Egelhaaf 2000, S. 85.

²³ John Kotre: Weiße Handschuhe. Wie das Gedächtnis Lebensgeschichten schreibt. München/Wien: Hanser 1996, S. 112.

²⁴ Vgl. Kotre 1996, S. 112.

²⁵ Kotre 1996, S. 112.

Ereignisse verändern können.²⁶ Die Produktion neuer Erinnerungen ist unabwendbar, je länger man lebt. So kann es vorkommen, dass neu hinzukommende Ereignisse die Erinnerung an zurückliegende Vorgänge umschreiben können. Wagner-Egelhaaf zufolge kann man dabei beobachten, dass „generische Erinnerungen die Einzelheiten konkreter erinnelter Ereignisse verändern“²⁷. Dazu kommt, dass die individuelle Erinnerung verblassen kann, je häufiger sich ein Ereignis im menschlichen Gedächtnis wiederholt. Weiters behauptet die Autorin, dass sich erinnernde Menschen in ihrem Gedächtnis von episodischen zu generischen Erinnerungen springen und umgekehrt, sodass „wechselseitige Überschreibungen“²⁸ entstehen. Episodische und generische Erinnerungen lassen sich wie folgt differenzieren:

Die Gedächtnisforschung unterscheidet zwischen episodischen und generischen Erinnerungen. Episodische Erinnerungen beziehen sich auf singuläre Ereignisse, während generische Erinnerungen Dinge und Vorgänge aufbewahren, die sich immer wieder in ähnlicher Weise ereignen haben und als solche erinnert werden.²⁹

2.2.1 Das Wesen des episodischen Gedächtnisses

Das menschliche Gehirn sei dem Hirnforscher Wolf Singer³⁰ zufolge von Natur aus auf die Anpassung an eine sich stetig verändernde Umwelt ausgerichtet, nicht etwa auf exakte Speicherung. Weiterhin führt Singer aus, dass die Hirnforschung ergeben habe, dass alle Arten der Reaktivierung einer Gedächtnisspur gleichzeitig eine Neueinschreibung im Gedächtnis wären, die die originale Erfahrung unweigerlich überschreiben würde.³¹ In Singers Beitrag heißt es außerdem:

Sollen aber die Ergebnisse dieses Wahrnehmungs- und Ordnungsprozesses auch noch nach Tagen oder Jahren erinnerlich sein, dann müssen sie in Langzeitspeicher überschrieben werden, und zwar in das episodische Gedächtnis, denn nur dieses macht es möglich, die Erinnerung an Ereignisse zusammen mit dem Kontext, in dem sie geschehen sind, wieder wachzurufen und so aufzubereiten, dass darüber berichtet werden kann. Die Gedächtnisspuren müssen wieder ins Bewusstsein gelangen.³²

Im episodischen Gedächtnis werden keine ganzen Abläufe³³ abgespeichert, sondern immer nur einzelne Eindrücke. Diese werden dann im Gedächtnis miteinander verknüpft, sodass ein Gesamtbild entsteht. Auf diesem Weg versucht das Gedächtnis die möglichen Lücken zwischen

²⁶ Vgl. Wagner-Egelhaaf 2000, S. 86.

²⁷ Wagner-Egelhaaf 2000, S. 86.

²⁸ Wagner-Egelhaaf 2000, S. 86.

²⁹ Wagner-Egelhaaf 2000, S. 85.

³⁰ Wolf Singer: Wahrnehmen, Erinnern, Vergessen. Über Nutzen und Vorteil der Hirnforschung für den Umgang mit der Geschichte. Pastoraltheorie: Monatsschrift für Wissenschaft und Praxis in Kirche und Gesellschaft 99/9 2010, S. 330-342.

³¹ Assmann merkt jedoch an, dass diese These in den Kulturwissenschaften nicht unbedingt gültig sei, besonders da hier nicht der Eindruck einer pauschalen Gedächtniskepsis entstehen soll. In: Aleida Assmann: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: C.H.Beck 2006, S. 134.

³² Singer 2010, S. 336.

³³ Mit Abläufen ist gemeint, dass das Gedächtnis versucht, die einzelnen abgespeicherten Erinnerungen in einen chronologischen Zusammenhang zu setzen, z.B. in Form von Tagesabläufen.

den Erinnerungen unbemerkt zu schließen, indem es sich das Fehlende dazu dichtet.³⁴ Kohärente Abläufe werden dementsprechend nicht erinnert, sondern im Gedächtnis im Zuge des Erinnerungsprozesses konstruiert.

An dieser Stelle bietet sich an, einen Blick auf die Charakteristika eben dieser episodischen Erinnerungen zu werfen. Dabei wird Aleida Assmanns Einteilung in vier verschiedene Merkmale³⁵ als Grundlage fungieren, um eine Annäherung an das Wesen von episodischen Erinnerungen zu gewähren. Dies ermöglicht, anschließend darauf eingehen zu können, inwiefern die verschiedenen Erinnerungsarten sich im Bezug zur Autobiographie als problematisch erweisen können.

Erstens können episodische Erinnerungen perspektivisch sein.³⁶ Das heißt, dass sie weder austauschbar noch auf andere Personen übertragbar sind. Jedes Individuum trägt seine eigene Lebensgeschichte in und mit sich und konstruiert durch seine subjektive Wahrnehmung das (möglicherweise mit anderen Menschen) Erlebte anders. Daher ist es möglich, dass historische Ereignisse von einzelnen Individuen in ihren Erinnerungen anders interpretiert und abgespeichert werden.³⁷

Zweitens sind eigene Erinnerungen, obwohl sie sich von Individuum zu Individuum unterscheiden, mit denen anderer vernetzt.³⁸ Im Austausch mit anderen Menschen können sich daher eigene Erinnerungen mit anderen überlappen und kreuzen, sodass sie sich gegenseitig stützen und festigen. Der Vergleich und Austausch sorgt folglich dafür, dass Erinnerungen verbindend und gemeinschaftsbildend wirken. Auf diesem Wege erhalten sie Glaubwürdigkeit und Kohärenz. Besonders stark fallen solche Interpretationen und subjektiven Bedeutungsverschiebungen im Vergleich von Zeitzeugenberichten großer und bedeutender (oftmals traumatisierender kriegsrischer) Ereignisse auf, da diese zumeist die verschiedenen Gesellschaftsschichten auf unterschiedliche Weise tangieren und so andere Erinnerungen kreieren.

Drittens sind episodische Erinnerungen, wie bereits verdeutlicht wurde, von fragmentarischer Natur.³⁹ Das heißt, dass Erinnerungen in ihrer Essenz nur isolierte Momentaufnahmen sind, die ohne ein Davor oder ein Danach im menschlichen Gedächtnis verankert sind. Erst wenn sie in eine Erzählung gegliedert werden, erhalten sie durch gegenseitiges Aneinanderreihen Struktur und Kohärenz. Anders als beim vorherigen Punkt erfolgt diese Verknüpfung einzelner

³⁴ Vgl. Assmann 2006, S. 135.

³⁵ Vgl. Assmann 2006, S. 24-25.

³⁶ Vgl. Assmann 2006, S. 24.

³⁷ Dabei ist es möglich, ähnliche Perspektiven zu haben. Aufgrund der eigenen Erfahrungen, Ansichten und Glauben differenziert sich die Perspektive auf dasselbe Ereignis von Mensch zu Mensch mindestens minimal.

³⁸ Vgl. Assmann 2006, S. 24.

³⁹ Vgl. Assmann 2006, S. 24.

Erinnerungen nicht im Austausch mit den Erinnerungen anderer Individuen, sondern allein im eigenen subjektiven Gedächtnis. Erst durch diese individuelle Verknüpfung können sich Erinnerungen als gemeinsames Konstrukt stabilisieren und sich somit einander ergänzen.

Viertens sind Erinnerungen in ihrer Natur flüchtig und fragil.⁴⁰ Durch sich verändernde Lebensumstände – allein durch das Altern – verändern sich Individuen charakterlich und ändern auch so ihre subjektiven Ansichten. Genauso wandelt sich im Laufe des Lebens auch die Sicht auf die eigenen Erinnerungen. Das bedeutet, dass sich die Bewertung und Relevanz einzelner Erinnerungen verschieben kann, sodass sich beispielsweise vorher Unwichtiges in Wichtiges verschiebt und umgekehrt.

Darüber hinaus sind Erinnerungen zeitlich begrenzt⁴¹, was durch das Leben ihres Trägers bedingt ist. Dies bedeutet, dass Erinnerungen beim Tod ihres Trägers unweigerlich und unrettbar verloren gehen. Zwar sind in Erzählungen gebettete Erinnerungen im persönlichen Gedächtnis konserviert, allerdings sind lediglich jene Erinnerungen vom endgültigen Vergessen geschützt, die auf materielle Träger übertragen werden. In der Forschung wird darüber hinaus besonders häufig betont, dass bei jedem erneuten Abrufen einer Erinnerung im Gedächtnis diese unweigerlich umgeschrieben und mit dem Wissen der Gegenwart sowie mit der Erinnerung des Abrufprozesses an sich neu verknüpft wird.⁴²

2.2.2 Das Abrufen, Wahrnehmen und Selektieren von Erinnerungen als Prozess des autobiographischen Schreibens

Der Eindruck, dass man durch die eigenen Erinnerungen vergangene Ereignisse ohne Bedeutungsverschiebung in das gegenwärtige Gedächtnis rufen kann, erweist sich als trügerisch. So behauptet auch Ingrid Aichinger, dass „der Prozess des Erinnerns eine Auswahl [treffe], die eine vollständige Reproduzierbarkeit der früheren Erlebnismöglichkeit verhindere“⁴³. Das heißt, dass ein individuelles und subjektives Selektionsverfahren stattfindet, nach welchem bestimmte Erinnerungen ausgewählt werden. Weiterhin schreibt Aichinger, dass im Gedächtnis anstelle des Ereignisses nur eine Vorstellung davon aufbewahrt wird.

Zusammenfassend lässt sich bis hierhin bestätigen, dass der/die Verfasser*in einer Autobiographie keineswegs das Erlebte verschriftlicht. Eine Autobiographie ist vielmehr als eine retrospektive Konstruktion zu verstehen. So behauptet auch Wagner-Egelhaaf, dass „Erinnerung

⁴⁰ Vgl. Assmann 2006, S. 25.

⁴¹ An dieser Stelle wird das Augenmerk nur auf das individuelle Gedächtnis gelegt. In anderen Fällen, so zum Beispiel im kollektiven oder kulturellen Gedächtnis, besteht die Möglichkeit einer langfristigeren Speicherung.

⁴² Darauf weist z.B. Manfred Weinberg in seinem Werk „Das unendliche Thema. Erinnerung und Gedächtnis in der Literatur/Theorie. Tübingen: Francke Verlag 2006“ hin.

⁴³ Aichinger 1998, S. 180.

Rekonstruktion, oder Leben im Rückblick [...] unübersichtlich und daher eine Konstruktion“⁴⁴ ist. In der Autobiographie ist es üblich, dass der Autor oder die Autorin mittels individueller Erinnerungen seine/ihre Einzigartigkeit und Einmaligkeit möglichst authentisch in der Öffentlichkeit darzulegen beabsichtigt.⁴⁵ Um dies zu erzielen, bedarf es besonderer Erinnerungen an erlebte Ereignisse, die möglichst wenig alltäglich und normal wirken sollen. Deswegen braucht die Autobiographie eine Auswahl der spannendsten und interessantesten Erinnerungen. Die Autobiographie ist inhaltlich nicht zufällig entstanden: Es werden nur solche Erinnerungen berücksichtigt, die einen „unterhaltsamen“ Inhalt vermitteln. Im Normalfall wird eine Autobiographie selten für den ausschließlichen privaten Zweck des Autors oder der Autorin geschrieben, sondern für ein Publikum, eine Leserschaft produziert.

Es stellt sich zudem die Frage, inwiefern sich ein Ereignis in der menschlichen Erinnerung festigt. Folglich muss untersucht werden, wie sich eine Erinnerung im Gedächtnis manifestiert und in welcher Verbindung sie zum menschlichen Gedächtnis steht. Eine Erinnerung festigt sich im Gedächtnis allgemein durch die „Prägnanz der Wahrnehmung, der emotionalen Kraft und Tiefe einer Erfahrung sowie der sprachlichen Ausarbeitung: Diese Erinnerungsinhalte unterliegen im hohen Maße gebrauchsbabhängigen Veränderungen“⁴⁶, da sich die Erinnerung in der Regel bei wiederholtem Aufruf umschreibt.⁴⁷ Es ist daher ein Trugschluss anzunehmen, man könne die eigenen Erinnerungen in seinem Kopf wiederholt so abspielen, wie sie in der Vergangenheit erlebt wurden. Dabei verhält es sich mit Erinnerungen keineswegs so, dass man diese auf Wunsch gezielt in das eigene Gedächtnis rufen kann. In der Regel manifestieren sich Erinnerungen ungerufen im menschlichen Bewusstsein.

Der Vorgang der gezielten Erinnerung während des Prozesses des autobiographischen Schreibens kommt einem reinen Willensakt gleich. Wenn man in der Vergangenheit Ereignisse oder Erinnerungen an solche nicht außerhalb des eigenen Gedächtnisses⁴⁸ aufbewahrt hat, muss man auf das eigene Erinnerungsvermögen vertrauen. Der Akt des Erinnerns ist keineswegs unproblematisch: Erinnerungen sind meist – wie bereits im Kontext der episodischen Erinnerungen verdeutlicht wurde – flüchtig, zufällig oder sogar bisweilen unzuverlässig. Darüber hinaus ist es möglich, dass sich Erinnerungen im Laufe der Zeit verändern. Dies ist teils durch das Altern und die veränderten Eigenschaften des erinnernden Individuums, teils durch das Vergessen

⁴⁴ Wagner-Egelhaaf 2000, S. 13.

⁴⁵ Vgl. Michael Heinlein: Die Erfindung der Erinnerung. Deutsche Kriegskindheiten im Gedächtnis der Gegenwart. Bielefeld: Transcript Verlag 2010, S. 41.

⁴⁶ Hans Markowitsch, Harald Welzer: Das autobiographische Gedächtnis. Hirnorganische Grundlagen und biosoziale Entwicklung. Stuttgart: Klett-Cotta 2006, S. 33.

⁴⁷ Vgl. Assmann 2006, S. 76.

⁴⁸ Damit sind materielle Gedächtnisträger wie Tagebücher oder auditive Aufnahmen gemeint.

bedingt. Bereits Freud hat angemerkt, wie Wagner-Egelhaaf aufgreift, dass die Erinnerungen, die aus der Kindheit stammen, beim Menschen erst später festgestellt werden und zudem einem beständigen Umarbeitungsprozess unterzogen werden.⁴⁹ Kindliche Erinnerungen werden somit erst durch die erwachsene Gegenwart verarbeitet und interpretiert. Es ist daher mehr als fraglich, inwiefern Kindheitserinnerungen authentisch sein können. Autobiographische Ereignisse werden in ihrer jeweiligen Erinnerung immer von einem älteren – und so unweigerlich veränderten – Subjekt interpretiert. John Kotre zufolge ist dieser Fakt wenig verwunderlich, da es „schließlich die Hauptfunktion des autobiographischen Gedächtnisses“ sei, „das Selbst mit Sinn zu versorgen“⁵⁰. Nichtsdestotrotz werden in der Erinnerung nicht nur Bilder transportiert, sondern auch Worte und Gefühle. Eine Erinnerung ist keinesfalls eine exakte Kopie eines Momentes der Vergangenheit. Vielmehr wird versucht, Gesehenes, Gefühltes und Gehörtes zu rekonstruieren und zusammenzufügen. Sowohl Aichinger als auch Aleida Assmann, zeigen auf, dass „das menschliche Gedächtnis kein mechanischer Speicher sei“⁵¹ sondern „ein dynamisches Organ der Anpassung an eine sich wandelnde Gegenwart“⁵². Eine exakte Abspeicherung und Wiederaufrufung von Erinnerungen im menschlichen Gedächtnis sind nicht möglich. Das Erinnern an sich wird vielmehr als ein Prozess verstanden, in dem „Erinnerungen als dessen Ergebnis und Gedächtnis als eine Fähigkeit oder eine veränderliche Struktur“⁵³ gelten. In diesem Sinne müssen autobiographische Wiedergaben von Autor*innen behandelt werden. Das Wesen der Erinnerung besteht nicht in einer unantastbaren Authentizität der identen Replikation eines vergangenen Erlebnisses, sondern zeichnet sich gerade durch seine Wandlungsfähigkeit und Flüchtigkeit aus. Daher ist nicht vorgesehen, in der vorliegenden Arbeit die beiden behandelten Werke auf ihre tatsächliche (inhaltliche) Wirklichkeit und Authentizität zu untersuchen und zu prüfen.

2.2.3 Die Wechselwirkung von Erinnerung und Vergessen

Im direkten Gegensatz zum Erinnern steht das Vergessen. Das Vergessen bezeichnet den gedanklichen Verlust einer Erinnerung, möge dies temporär oder indefinit sein. Assmann beschreibt die Beziehung zwischen Erinnern und Vergessen wie folgt: „Was zur Erinnerung ausgewählt wird, ist stets von den Rändern des Vergessens profiliert.“⁵⁴ Sie deutet somit darauf

⁴⁹ Vgl. Wagner-Egelhaaf 2000, S. 33.

⁵⁰ Kotre 1996, S. 110.

⁵¹ Aichinger 1998, S. 180-181.

⁵² Assmann 2006, S. 104.

⁵³ Astrid Erll: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart: J.B.Metzler 2005, S. 7.

⁵⁴ Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H.Beck 1999, S. 408.

hin, dass sich Erinnerung und Vergessen ständig miteinander abwechseln. So kann ein Ereignis im menschlichen Gedächtnis immer nur entweder erinnert oder vergessen sein, beides gleichzeitig ist unmöglich. In einem späteren Werk geht Assmann einen Schritt weiter, indem sie Folgendes behauptet: „Erinnern können wir uns nur an die Erfahrungen, die zeitweilig vergessen wurden; sei es durch Zufall oder durch Absicht. Das Verlieren und Verblassen von Erinnerungen ist ein Teil der alltäglichen Normalität.“⁵⁵ Der Prozess des Erinnerns setzt also voraus, dass etwas bereits vergessen wurde; oder anders: Nur (zeitweilig) Vergessenes kann erinnert werden. Ein gegenwärtiges mentales Aufrufen aller erlebten Ereignisse ist laut Edward S. Caseys für das menschliche Gehirn nicht möglich:

In the case of memory, we are always already in the thick of things. [...] Not only because remembering is at all times presupposed, but also because it is always at work: it is continually going on, often on several levels and in several ways at once. Although there are many moments of misremembering and of not successfully recollecting, there are few moments in which we are not steeped in memory; and this immersion includes each step we take, each thought we think, each word we utter.⁵⁶

Im Fall des Prozesses des Erinnerns befindet sich das menschliche Gehirn in einem „Dickicht“ der Erinnerungen. Casey behauptet, dass Menschen im Alltag zu jeder Zeit durch Erinnerungen geflutet werden: Demnach ist Erinnern ein nicht endender Prozess auf verschiedenen Ebenen der menschlichen Sinneseindrücke. Die „Immersion“, also das Eintauchen in alltägliche Erinnerungen ist Casey zufolge auf unterschiedliche Bereiche aufgeteilt: auf das Denken, das Sprechen und auf die körperlichen Empfindungen. Es entsteht daher der Eindruck, dass Erinnerungen durch externe Objekte, Situationen oder Ereignisse ausgelöst werden müssen. Zwar wird die Erinnerung im menschlichen Gehirn erzeugt, der Auslöser selbst lässt sich allerdings außerhalb des menschlichen Gehirns finden, etwa in Objekten und Orten – in einem sogenannten „Lieu de mémoire“⁵⁷. Zudem zeigt Casey auf, dass es in diesem „Dickicht“ viele Momente von falschen oder ungenauen Erinnerungen gibt. Diese Momente können durch das Vergessen erklärt werden. Aus diesem Konzept des Dickichts der Erinnerungen, in dem das menschliche Gehirn zu jeder Zeit gefangen zu sein scheint, lässt sich schließen, dass das Vergessen ein natürlicher und wichtiger Prozess unseres Gedächtnisses ist, um beispielsweise neue Eindrücke geistig rezipieren zu können. So kristallisiert sich das Vergessen als überlebenswichtiges Mittel heraus, ohne welches das menschliche Gedächtnis mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht funktionieren würde.⁵⁸ Daher erschließt sich, dass die menschliche Natur zum Überleben das

⁵⁵ Assmann 2006, S. 104.

⁵⁶ Edward S. Casey: *Remembering. A Phenomenological Study*. Bloomington: Indiana University Press 2000, xix.

⁵⁷ Ein Begriff von Pierre Nora (*Between Memory and History. Les Lieux de Mémoire*. In: *Representations* 26 (1989), S. 7-24.), der nicht nur einen Ort, sondern auch Objekte einschließt, welche Erinnerungen auslösen. Der „lieu de mémoire“ wird im Deutschen als „Erinnerungsort“ übersetzt.

⁵⁸ Assmann 2006, S. 51.

Vergessen voraussetzt. Nur durch das Vergessen ist es möglich, in seinem Gedächtnis Platz zu machen und sich so Neuem zu widmen und neue Erfahrungen im frei gewordenen Platz aufzunehmen.

Die Tatsache, dass das Vergessen auf diese Weise das individuelle Gedächtnis der Gegenwart verändert, verdeutlicht, dass der passive Automatismus des Vergessens kein unbedeutender Teil des Prozesses der Erinnerung ist. Zusammengefasst bedeutet dies nun, bezogen auf das alltägliche Vergessen, dass sich an dieser Stelle ein Blick auf Maurois' Verständnis von Vergessen lohnt. Dieser behauptet, dass sich Menschen an vieles nicht erinnern können, sodass die Erinnerungen an die eigene Kindheit zum Großteil die Erinnerungen der Eltern und Großeltern seien.⁵⁹ Daraus entstehe der Eindruck, dass Menschen glauben, sich selbst an diese Ereignisse erinnern zu können.⁶⁰ Das menschliche Vergessen sei alltäglich und setze, so Maurois, kurz nach dem Aufwachen ein, in dem die nächtlichen Träume (zum Großteil) vergessen würden.⁶¹ Darüber hinaus sei die Leistung des menschlichen Gedächtnisses dadurch unterbewusst und automatisch zensierend, da der Mensch das vergesse, was ihm unangenehm sei.⁶² Das Vergessen wird hier als natürliche Zensur des menschlichen Gedächtnisses bezeichnet, welches das Gehirn und gleichzeitig den Verstand davor bewahrt, durch die Unmengen aller Eindrücke – von täglichen Erinnerungen bis zu nächtlichen Träumen – überflutet zu werden. Zugleich wird der Prozess des Vergessens als automatischer Vorgang determiniert, der wahllos Sinneseindrücke (auf unbestimmte Zeit) verschwinden lässt. Zudem kann dem Prozess des Vergessens die nützliche Eigenschaft bescheinigt werden, unliebsame Erinnerungen aus dem menschlichen Gedächtnis zu verdrängen, um so womöglich den Verstand zu beschützen.⁶³

Die eben beschriebene Prozedur des Platzschaffens für neue Erinnerungen hat zur Folge, dass länger zurückliegende, nicht mehr aktuelle und somit nicht an erster Stelle priorisierte Erinnerungen mit der Dauer verblassen, bis sie schließlich durch Neue überschrieben werden. So kann sich ein Erwachsener wohl kaum an seine ersten Worte, seine ersten Schritte und andere einschneidende Erlebnisse der frühen Kindheit erinnern.⁶⁴

⁵⁹ Vgl. André Maurois: *L'autobiographie*. In: A.M.: *Aspects de la Biographie*. Paris 1930, S. 192.

⁶⁰ Vgl. Maurois 1930, S. 195.

⁶¹ Vgl. Maurois 1930, S. 195.

⁶² Vgl. Maurois 1930, S. 197

⁶³ Vgl. Assmann 2006, S. 52.

⁶⁴ In der Wissenschaft ist diesbezüglich die Rede von der infantilen Amnesie. Darin gilt die These, dass die Erinnerung bei Kindern erst ab dem dritten Lebensalter eintritt. (Vgl. Patricia J. Bauer, Marina Larkina: *Childhood Amnesia in the Making: Different Distributions of Autobiographical Memories in Children and Adults*. In: *Journal of Experimental Psychology: General*. Vol. 143 No. 2. 2013 American Psychological Association (Washington), S. 597.)

Ein interessanter Punkt, der sich aus diesem Ausschnitt herauskristallisiert, ist – wie oben bereits angeführt – jener, dass die Erinnerungen unserer Kindheit eigentlich die unserer Eltern und Großeltern sind. Demzufolge speichern Menschen in ihrer Kindheit bis zu einem gewissen Alter keine eigenen Erinnerungen in ihrem Gedächtnis ab. Vielmehr glauben sie, anhand Erzählungen, Fotos oder anderen Bild- und Audiomaterial sich an etwas erinnern zu können. Als interessant erscheint sich diese These im Bezug zur Autobiographie zu gestalten, besonders dann, wenn kleinkindliche Erzählungen durch das „Ich“ verschriftlicht werden. Es stellt sich hierbei die Frage, inwiefern Autor*innen von Autobiographien in ihren Werken bestimmte Ereignisse als Erinnerung der (Groß-)Eltern explizit als solche kennzeichnen, in dem sie zum Beispiel einfügen: „wie mein Großvater mir erzählte“. Inwiefern dies in der praktischen Untersuchung an Maars *Wie alles kam* und Nöstlingers *Maikäfer, flieg!* zutrifft, wird sich an späterer Stelle herausstellen.

2.3 Zwischen Fakt und Fiktion: Erinnerung in der Autobiographie

Erinnerungen sind in ihrer Art weder beständig noch konstant. Besonders die flüchtigen, unzuverlässigen und fragmentarischen Eigenschaften von Erinnerungen deuten darauf hin, dass das Aufrufen einer Erinnerung aus dem Gedächtnis keine sichere Prozedur ist. Darüber hinaus wurde mit Verweisen auf Abschnitt 2.2 ebenfalls festgestellt, dass Erinnerungen in der Regel nicht zuverlässig sind. Beim Prozess der autobiographischen Verschriftlichung, die bekanntlich auf subjektiven Erinnerungen aufbaut, offenbart sich die Problematik der Beziehung zwischen Autobiographie und Erinnerungen. Letztere sind in ihrem Wesen allerdings in vielerlei Hinsicht problematisch, besonders da das Erinnern an ein originales Ereignis aus den vorher genannten Gründen nicht der exakten Vergangenheit entspricht. In diesem Zusammenhang wurde bereits erwähnt, dass das Gedächtnis die Lücken zwischen den Erinnerungen, die im Laufe der Zeit vergessen worden sind, unterbewusst zu schließen versucht. In den meisten Fällen werden diese Lücken so durch „erdichtete Erinnerungen“, das heißt mit durch den/die Erzähler*in (unbewusst) erfundenen Erweiterungen, ausgefüllt. Die Autobiographie erhebt jedoch einen Authentizitätsanspruch auf die geschilderten Erinnerungen und fällt in dieses Paradoxon der Forderung und Unmöglichkeit.

Es muss daher an dieser Stelle ein kleiner Vorgriff auf die Gattung der beiden behandelten Werke erfolgen, da diese sich nicht explizit als Autobiographie zu erkennen geben. Während Nöstlingers Werk den Untertitel *Mein Vater, das Kriegsende, Cohn und ich* trägt, ist Maars Werk folgendermaßen untertitelt: *Roman meiner Kindheit*. Beide Werke geben sich explizit als

Roman, nicht als (reine) Autobiographie zu erkennen.⁶⁵ Die erste Annahme, der innerhalb dieser Arbeit gefolgt wird, ist die, dass es sich bei beiden Werken um autobiographische Romane handelt. Ob sich diese Klassifikation im Laufe dieser Untersuchung noch verändern wird, wird sich in den folgenden Abschnitten erweisen.

Das Problematische bei dem Zusammenspiel von Autobiographie und Roman ist, dass die objektive Berichterstattung der Autobiographie auf die subjektive Autor*innenposition trifft. Kein/e Autor*in kann die subjektive Wahrnehmungsperspektive völlig ausblenden und rein objektiv sein oder schreiben. Wünsche, Illusionen und Ansichten werden durch Selbst- und Fremdwahrnehmung geleitet.⁶⁶ Die autobiographische Realität darf daher nicht mit der Realität des Lebens gleichgesetzt werden, da diese stets einer Fiktionalisierung unterliegt.⁶⁷ Der autobiographische Roman spielt mit dem Paradoxon einer semi-realen und semi-fiktiven Realität, welche nicht immer klar zu differenzieren sind.

In der Regel geht man von zwei verschiedenen Möglichkeiten aus, wie sich das Fiktive in der Autobiographie einnistet. Zum einen setzen die Erzähler*innen bewusst fiktive „Ausschmückungen“ oder Auslassungen ein, zum anderen erfolgen Interpretation, Selektion und Ergänzung der geschilderten Momente unbewusst oder unterbewusst.

Zunächst können, wie bereits erwähnt wurde, Lücken zwischen subjektiven Erinnerungen im Gedächtnis dazu führen, dass sich der Autor oder die Autorin Verknüpfungen (ob bewusst oder unbewusst sei hier gezielt außenvorgelassen) „erdichtet“, um so die einzelnen Erinnerungen miteinander (chronologisch) in der Erzählung zu verknüpfen.⁶⁸ Ein weiterer Grund für die Autobiograph*innen – abseits des unbeabsichtigten Vergessens von Erinnerungen –, von der faktischen „Wahrheit“ abzuweichen ist, dass es möglicherweise innerhalb des zu schreibenden Werkes eine limitierte Erzählzeit zu beachten gilt. Aufgrund dessen ist es schier unmöglich, innerhalb einer Autobiographie alle Fakten und Erlebnisse des eigenen Lebens zu schildern. So

⁶⁵ Eine Untersuchung dazu, ob beide Autor*innen in ihren Werken auf eine explizite idente Identität zwischen AutorIn und ErzählerIn hinweisen, wird an späterer Stelle erfolgen.

⁶⁶ Vgl. Wagner-Egelhaaf 2000, S. 2.

⁶⁷ Vgl. Wagner-Egelhaaf 2000, S. 5.

⁶⁸ Ein Beispiel hierfür lässt sich bei Knausgard finden, welcher in seinem autobiographischen Roman Folgendes schreibt: „Wenn Sie mich fragen, was ich vor drei Tagen gemacht habe, erinnere ich mich nicht. Wenn Sie mich fragen, wie Vanja vor zwei Jahren war, Heidi vor zwei Monaten, John vor zwei Wochen, erinnere ich mich nicht. Es passiert viel im kleinen, alltäglichen Leben, aber alles ereignet sich beständig innerhalb des Gleichen [...]. Wenige Zeilen später führt er an: „Es ist die Kunst zu leben, von der ich spreche. Auf dem Papier ist das alles kein Problem, auf ihm kann ich mit Leichtigkeit zum Beispiel ein Bild von Heidi heraufbeschwören, wie sie um fünf Uhr morgens aus ihrem Gitterbettchen klettert und in der Dunkelheit durch die Wohnung tapst, um in der nächsten Sekunde das Licht anzumachen, sich vor mich zu stellen [...]“ Karl Ove Knausgard: *Sterben*. München: btb Verlag 2015, S. 42-43. In diesen Ausschnitten zeigt sich die Möglichkeit, sich bestimmte Situationen beim Schreibprozess auszudenken.

kann es kein Werk geben, das eine gesamte Lebenszeit in schriftlicher oder sonstiger Form vollständig aufbereitet. Vielmehr setzt sich die Autobiographie immer nur mit aus einer Auswahl der interessantesten und prägendsten Erinnerungen auseinander, welche explizit als Erzählenswertes empfunden werden. Die Vergangenheit ist daher keineswegs unveränderlich, denn „im Prozess der Erinnerung unterliegt sie der dauernden Bearbeitung, wird verändert, den Wünschen entsprechend zurechtgerückt, Unliebsames wird verdrängt und vergessen. Gegenwart ist niemals was wir als Gegenwart erleben [...]“. ⁶⁹ Darüber hinaus besteht die Möglichkeit, dass die Autor*innen Skrupel haben könnten, bestimmte Menschen in ihrem Umfeld, sei es Familie oder Freunde, innerhalb der Autobiographie zu verunglimpfen. Durch das Berichten bestimmter Umstände kann schnell eine nahe stehende Person in Verlegenheit gebracht werden, sodass man sich im Schreibprozess dazu entschließen kann, bestimmte Details oder Ereignisse zu „zensieren“. ⁷⁰ In einer Autobiographie entblößt man demzufolge nicht nur seine eigene Persönlichkeit und sein privates Innenleben, sondern in der Interaktion mit seinem Umfeld in der Erzählung auch das Private seiner Mitmenschen. Es darf daher nicht überraschen, dass einige Erinnerungen aus diesem Grund entweder zensiert oder umgestaltet werden.

In Folge ist es möglich, dass sowohl der Prozess der „erdichteten“ Verknüpfungen als auch die Erinnerungen an sich unbewusst fiktiv sind. Es kann passieren, dass sich das originale Erlebnis im Laufe der Zeit in der Erinnerung – aufgrund möglicher veränderter Wünsche, Ansichten oder Denkweisen – verfärbt. Ein mögliches Beispiel hierfür wäre eine peinliche Kindheitserinnerung, die in der erwachsenen Perspektive entweder neu bewertet wird, indem die Erinnerung möglicherweise als lustig empfunden wird – oder aber die damit verbundene kindliche Scham vergessen oder verdrängt wurde. So oder so kann sich ein Ereignis, durch die Erinnerung aufgezeichnet, verändern und vom „Original“ abweichen. Nichtsdestotrotz ist diese Lückenhaftigkeit des humanen Gedächtnisses, die der menschlichen Natur geschuldet ist, keineswegs anormal und im Rahmen der Autobiographie negativ zu bewerten.

Wagner-Egelhaaf geht einen Schritt weiter und bezeichnet diese Lückenhaftigkeit als Eigenschaft, die „teilweise auf die Voreingenommenheit des autobiographischen Subjekts, auf dessen Ausübung einer lebensnotwendigen Zensur, zurückgeführt wird, [...] andererseits als das Einfallstor der Imagination und damit als Begründung für den autobiographischen Kunstcharakter“ ⁷¹ gilt. Die Unzuverlässigkeit der Erinnerung, die als Schwäche des Gedächtnisses ausgelegt werden könnte, wird hier zur Möglichkeit der Kunst durch Imagination. Anders gesagt, bedingt

⁶⁹ Dilthey 1981, S. 23.

⁷⁰ Vgl. Wagner-Egelhaaf 2000, S. 41.

⁷¹ Wagner-Egelhaaf 2000, S. 45.

das „Versagen der Autobiographie hinsichtlich der geschichtlichen Wahrheit [...] gerade ihren ästhetischen Wert“⁷². Es ist daher möglich, Lücken im Gedächtnis in Kauf zu nehmen und so die Autobiographie mit der eigenen Imagination zu bereichern. Insofern ist die Unzuverlässigkeit des autobiographischen Gedächtnisses kein Versagen, sondern eine Möglichkeit, das Werk mit fiktiven Elementen hinsichtlich eines künstlerischen Schaffens aufzuwerten. Wagner-Egelhaaf gesteht der Autobiographie somit einen Kunstcharakter zu.

Allerdings ist die bewusste Inkaufnahme von Fiktionalität innerhalb einer Autobiographie kein neues Phänomen. Bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts befasst sich die Wissenschaft mit dem Gedanken, dass die Autobiographie aufgrund des fehlerhaften Erinnerungsvermögens kein authentisches Leben innerhalb eines Werkes reproduzieren könne. Im Jahr 1930 zeigt Maurois die Ambivalenz zwischen der Berücksichtigung faktischer Erinnerungen und ästhetischen Ergänzungen auf. Ihm zufolge sei es für die „ästhetische Geschlossenheit“ des Werkes erforderlich, alltägliche Erinnerungen im Rahmen der Autobiographie nicht zu berücksichtigen.⁷³ Das fehlerhafte Erinnerungsvermögen und das natürliche, menschliche Vergessen (etwa aufgrund unangenehmer Erfahrungen) würden ästhetische Umgestaltungen verursachen.⁷⁴ Die mögliche Forderung nach der „Wahrhaftigkeit“ der Autobiographie wird so als unmöglich entlarvt. Es scheint, dass „alltägliche Banalitäten“ im Rahmen einer Autobiographie kaum wünschenswert seien, wenn es überhaupt Erinnerungen an sie gibt. Als erwähnenswert für eine Biographie seien im Umkehrschluss somit nur ereignisreiche, spannende Episoden aus dem Leben des zu skizzierenden Menschen, Erinnerungen abseits des Alltäglichen. Es wird sich allerdings später herausstellen, dass besonders solche „Banalitäten“ innerhalb autobiographischer Werke meist nicht gänzlich herausgestrichen werden, da sie nichtsdestotrotz eine wichtige Rolle einnehmen können; insbesondere deshalb, da diese Alltäglichkeiten das Leben literarisch einbetten und den womöglich spannenderen Ereignissen einen entsprechenden Rahmen geben.

Darüber hinaus kann Maurois' Thesen entnommen werden, dass nicht der Mensch, sondern der Geist die Schuld am Vergessen trägt. Indem der Mensch die Schuld auf den Geist verlagert, erkennt er wohl bereits das unterbewusste Element innerhalb des Prozesses des Vergessens, das versucht, Unangenehmes auszublenden und mit dem Imaginiertem zu füllen. Nicht zuletzt sieht Maurois die Imagination, die in der Autobiographie als Lückenfüller benutzt wird, als elementares Konstitutionsmerkmal für das Gelingen eines autobiographischen Werkes. Bewusst wird

⁷² Wagner-Egelhaaf 2000, S. 46.

⁷³ Vgl. Maurois 1930, S. 201-202.

⁷⁴ Vgl. Maurois 1930, S. 202.

die Imagination als Werkzeug der ästhetischen Gestaltung in Erwägung gezogen. Wagner-Egelhaaf greift das Konzept Maurois‘ – wonach die Autobiographie mitnichten die Authentizität gewährleisten müsse – auf und münzt es auf den autobiographischen Roman um. Dabei konstatiert sie, dass das Konzept des autobiographischen Romans auf dem Gedanken gründe, „dass sich [...] der Wert einer Autobiographie nicht nach der Vollständigkeit des Faktischen bzw. dem Grad der offenbaren Einzelheiten“⁷⁵ bemesse.

Während sich die Forschung seit den 30er Jahren bereits dessen bewusst ist, dass der Authentizitätsanspruch der Autobiographie nicht uneingeschränkt erfüllt werden kann, wirkt dieser Gedanke innerhalb der fachexternen Leserschaft eher befremdlich. Außerhalb der gattungsspezifischen Diskurse wird an den ursprünglich bei der Entstehung der Autobiographie festgelegten Idealen festgehalten, welche verlangen, wahrhaftig zu sein und nach bestem Wissen und Gewissen authentisch zu berichten.⁷⁶ Die übliche Erwartungshaltung der Leserschaft einer Autobiographie ist die, dass sich die Autobiograph*innen an einem nichtfiktiven Schreiben orientieren. Außerdem erwarten die Leser*innen, dass die Verfasser*innen der Autobiographie und das „Ich“ ident seien.⁷⁷ Als besonders interessant verspricht sich die Leserschaft den Einblick in das Leben erfolgreicher Autor*innen, die in einer Autobiographie ihre private Geschichte veröffentlichen. Die Neugier – man könnte auch von einer Art Voyeurismus sprechen –, zu erfahren, wie die Autor*innen in Wirklichkeit sind und was sie zu den erfolgreichen Menschen der Gegenwart bzw. Vergangenheit gemacht hat, impliziert die unausgesprochene Erwartung, dass das „Ich“ im Werk die schriftliche Stimme der Autor*innen sei. Besonders dann, wenn Autobiographien – wie im Fall des in dieser Arbeit untersuchten Werkes Paul Maars – zu Titel greifen wie beispielweise *Wie alles kam*, dann muss sich ein/e Autor*in der Neugierde seines Publikums gewahr sein und der Erwartungshaltung seiner Leserschaft auch gerecht werden.

2.4 Zwischen Autorschaft und autobiographischem Schreiben

Es ist evident, dass in der Gattung der Autobiographie Autor*in und Erzähler*in in einer besonderen und ungewöhnlichen Beziehung zueinanderstehen. Da die Problematik von autobiographischem Gedächtnis und Erinnerungen im Vorfeld aufgezeigt wurde, fällt es schwer, festzulegen, ob Autor*in oder Erzähler*in als das handelnde Subjekt der Narration begriffen werden soll. Es besteht die generelle Annahme, dass die Autobiographie das tatsächliche Leben des/der Autors/in wiedergebe, nicht etwa das Leben des/der (fiktiven) Erzählers/in (wie etwa

⁷⁵ Wagner-Egelhaaf 2000, S. 49.

⁷⁶ Vgl. Wagner-Egelhaaf 2000, S. 3.

⁷⁷ Vgl. Wulf Segebrecht: Über Anfänge von Autobiographien und ihre Leser (1969). In: Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1989, S. 158-169.

in einem Ich-Roman) oder das Leben des Protagonisten (wie beispielsweise in einem Roman in der dritten Person).⁷⁸ Zudem wird in einem autobiographischen Werk der/die Autor*in als einziges Indiz für die Wahrhaftigkeit des Erzählten herangezogen. Die Geschichte selbst entsteht allerdings erst durch die Schrift. Der/die Autor*in sei, so Susanne Craemer-Schroeder, eine zwiespältige Figur, die die Autobiographie durch eine simulierte Realität von einer fiktiven Erzählung unterscheiden würde.⁷⁹ Als „zwiespältig“ wird die Figur aufgrund der kaum trennbaren Unterscheidung zwischen dem „Ich“, den Erzähler*innen und den Autor*innen aufgefasst. Dem gegenüber steht folgende Annahme: „If the author gives himself his real name and means to be understood as writing truthfully of his own character and actions, the work is autobiography, regardless of the inclusion of some untruthful detail“⁸⁰ Infolgedessen existieren zwei Kriterien für die Kennzeichnung einer unverkennbaren Autobiographie: Zum einen muss der/die Autor*in sich im Werk als eben diese/n unmissverständlich zu erkennen geben. Zum anderen muss den Leser*innen versichert werden, dass der/die Autor*in sein/ihr Pendant und seine/ihre Taten wahrheitsgemäß darstellt. Nur wenn diese beiden Kriterien erfüllt sind, kann ein Werk trotz möglicher fiktiver Elemente als Autobiographie gelten.

Folglich kann nicht nur festgestellt werden, dass eine wahrhaftige Autobiographie trotz fiktiver Einflüsse als solche gelten kann, sondern es muss auch aus den skizzierten Erkenntnissen geschlossen werden, dass die Forderung nach einer absoluten Faktualität in der Autobiographie unmöglich zu erfüllen ist. Würde man eine Autobiographie nur dann als solche empfinden, wenn sie keinerlei fiktive Passagen beinhalten würde, so gäbe es vermutlich keine echte Autobiographie.

Trotz des Wunsches der Leser*innen, eine möglichst authentische Darstellung zu erhalten, kann eine gewisse Toleranz bei der Leserschaft konstatiert werden.⁸¹ Grund für diese Offenheit mag wohl in dem allgemein geläufigen Wissen der unzuverlässig-flüchtigen Natur des Gedächtnisses liegen. Einmal mehr muss an dieser Stelle der Umstand betont werden, dass es nicht in der Natur des menschlichen Gedächtnisses liegt, Erinnerungen an das erlebte Ereignis exakt zu kopieren und wiederzugeben. Mehrmaliges Abrufen der Erinnerungen – sei es wegen des Vergessens einiger Erfahrungen, sei es aufgrund eines älteren und veränderten Denkens oder wegen

⁷⁸ Vgl. Susanne Craemer-Schroeder: Deklination des Autobiographischen: Goethe, Stendhal, Kierkegaard. Berlin: Schmidt 1993, S. 10.

⁷⁹ Vgl. Craemer-Schroeder 1993, S. 10.

⁸⁰ Wayne Shumaker: Die englische Autobiographie. Gestalt und Aufbau (1954). In: Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1989, S. 75-120.

⁸¹ Ein Besuch in einer Buchhandlung (oder eines entsprechenden Online-Shops) zeigt, dass es viele Autobiographien oder autobiographische Romane auf dem Markt gibt, ein Interesse an dieser Gattung besteht also.

veränderten Ansichten – führt zu einer Neueinschreibung.⁸² Folglich wäre es, etwas zugespitzt gesagt, als ein sinnloses Unterfangen zu bezeichnen, den Wert der Autobiographie nach Kriterien des Wahrheitsgehaltes und der Realität zu bemessen. Vielmehr muss der Fokus einer Untersuchung dieser literarischen Gattung auf einer Ebene erfolgen, welche es erlaubt, über die Identifikation der Unwahrheiten hinauszugehen und den Umgang mit dem unzuverlässigen Wesen des Gedächtnisses im Allgemeinen und der Kunst der Imagination im Besonderen zu untersuchen.

2.4.1 Der autobiographische Pakt nach Philippe Lejeune

Bevor die eben angestellte Gedankengänge weiter vertieft werden, muss an dieser Stelle ein kurzer Exkurs zur Definierung des „Ichs“ als narrative Instanz innerhalb der Autobiographie erfolgen. In diesem Kontext erweist sich der theoretische Ansatz des französischen Literaturwissenschaftlers Philippe Lejeune, welcher das Konzept des „Autobiographischen Pakts“⁸³ etabliert hat, als besonders fruchtbar. Dieser besagt, dass die namentliche Identität zwischen Autor, Erzähler und Protagonist innerhalb der Autobiographie als ident determiniert ist. Demzufolge verweise das Personalpronomen „Ich“ im Werk immer auf den Namen des Autors oder der Autorin, welche/r explizit auf der Titelseite genannt wird. So sei „[d]er autobiographische Pakt [...] die Behauptung dieser Identität im Text, die letztlich auf den Namen des Autors auf dem Umschlag verweist.“⁸⁴ Als eine unausgesprochene Einkunft von Leser*in und Autor*in legt der autobiographische Pakt fest, dass das „Ich“ in der Erzählung zugleich mit den Namen der Autor*innen und der Person der Autor*innen gleichgesetzt wird. Daraus ergibt sich der autobiographische Pakt als ein Vertrag zwischen den Autor*innen autobiographischer Werke und der Leserschaft. Dieser Pakt soll zudem gewährleisten, dass den Leser*innen trotz möglicher fiktiver Einflüsse seitens der Autor*innen eine autobiographische Lektüre ermöglicht wird. In der Praxis würde dies folgendermaßen aussehen: Die Leser*innen müssten, sofern sie den Pakt annehmen, das Werk mit der autobiographischen Lesebrille⁸⁵ wahrnehmen. Insofern wäre Lejeunes Konzept zugleich als eine Lese- und Schreibweise zu verstehen. Dabei gehe es weniger um die Ähnlichkeit mit einer außersprachlichen Wirklichkeit, sondern um die von der Autobiographie hervorgebrachten Leseweise und die damit beinhaltenden Glaubwürdigkeit.⁸⁶

⁸² Eine Neueinschreibung bedeutet, dass eine Erinnerung durch eine neue im Gedächtnis abgelöst wird. Im Normalfall kann es vorkommen, dass eine Erinnerung x durch eine Erinnerung y überschrieben wird, in diesem Fall kann es vorkommen, dass die Erinnerung x (möglicherweise auch unabsichtlich oder unbewusst) durch eine veränderte Erinnerung x ersetzt wird.

⁸³ Philippe Lejeune: Der Autobiographische Pakt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

⁸⁴ Lejeune 1994, S. 27.

⁸⁵ Damit ist gemeint, dass die Leser*innen bei der Lektüre davon ausgehen, dass das ihnen vorliegende Werk eine Autobiographie ist.

⁸⁶ Vgl. Lejeune 1994, S. 51.

Was jedoch bei einer Absage des Paktes seitens der Leser*innen passieren würde, wird bei Lejeune kaum thematisiert. Aus diesen Gründen muss die problematische Beziehung zwischen Autor*innen und Leser*innen aus anderen Perspektiven betrachtet werden.

2.4.2 Biographisches Schreiben als Verschriftlichung von Erinnerung

Verallgemeinert gesagt, ist die Autobiographie das „Merkmal der Beziehung zwischen dem Schreiber und seiner eigenen Vergangenheit.“⁸⁷ So verwundert es kaum, dass autobiographisches Schreiben dem persönlich Bedeutsamen entspringt. Im autobiographischen Werk wird innerhalb eines faktisch historischen Geschehens ein fiktiver individueller Lebenszusammenhang inszeniert.⁸⁸ Im Gegenteil zur Autobiographie veranschauliche die (fiktive) Gattung des autobiographischen Romans laut Corinna Dehne eine „Geschichte über die Vermittlungsebene des Einzelschicksals und genießt dabei eine weitreichende Gestaltungsfreiheit.“⁸⁹ Aichinger dagegen setzt dem autobiographischen Schreiben voraus, „dass der Wille zur Wahrheit ein wesentliches Charakteristikum der Autobiographie bildet, der Autor also den besten Willen haben müsse, aufrichtig zu sein.“⁹⁰ Demzufolge würde das autobiographische Schreiben die Bedeutung des faktisch Geschehenen zum Ausdruck bringen.⁹¹ Außerdem würde es demnach „um die höhere Wahrheit des aus der subjektiven Innenperspektive erfahrenen und dargestellten individuellen Lebens“⁹² gehen. Diese Thesen stehen im Kontrast zu vielen der vorher angeführten Aspekte und lassen sich dennoch mit Lejeunes Pakt vereinbaren. Die Dualität um die fiktive Freiheit und die authentische Wahrheit innerhalb des Schreibprozesses der Autobiographie stellt an sich keinen Widerspruch dar. Beide Gegensätze müssen sich nicht notwendig gegenseitig ausschließen. Man könnte eher behaupten, dass das Fiktive die faktische Wahrheit beim autobiographischen Schreiben ergänzen, wenn nicht sogar stützen würde.

Autobiographisches Schreiben ist, wie bereits verdeutlicht wurde, eine Umwandlung von eigenen Erinnerungen der Autor*innen in eine schriftliche Erzählung. Es erschließt sich laut Dehne daher, dass

das Schreiben von Erinnerungen – sei es an eigenes, sei es an fremdes Leben – an die generischen Normierungen retrospektiven Erzählens gebunden [ist]. Erinnerungen suggerieren

⁸⁷ Jean Starobinski: Der Stil der Autobiographie (1970). In: Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1998, S. 201.

⁸⁸ Zwar baut diese Lebenserzählung auf echten Vorkommnissen auf, allerdings werden die Verknüpfungen dieser episodischen Erlebnisse innerhalb einer Autobiographie in einen fiktiven Lebenszusammenhang gesetzt.

⁸⁹ Corinna Dehne: Der „Gedächtnisort“ Roman. Zur Literarisierung von Familiengedächtnis und Zeitgeschichte im Werk Jean Rouauds. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2002, S. 33.

⁹⁰ Aichinger 1998, S. 183.

⁹¹ Vgl. Wagner-Egelhaaf 2000, S. 25.

⁹² Wagner-Egelhaaf 2000, S. 41.

authentische Lebensgeschichte. Als eine hybride Kategorie aus Inhaltsangabe und Genrebezeichnung verorten sie das Werk im Erwartungshorizont der Autobiographie [...].⁹³

Durch die Verschriftlichung eigener Erinnerungen, entweder an das „eigene“ oder an „fremdes“ Leben, verschaffe man der eigenen Autobiographie Authentizität. Der Umstand, dass man den Inhalt der Autobiographie aus den eigenen Erinnerungen schöpft, erweckt bei der Leserschaft den Eindruck, das Werk sei authentisch und glaubwürdig. Dehne beschäftigt sich nicht nur mit der Beziehung zwischen Autor*innen und Leser*innen, sondern sie versucht auch darauf einzugehen, welche Strategien die Autobiograph*innen verfolgen sollten. Daher behauptet sie folgendes:

Mit Blick auf eine authentische Wiedergabe der künstlerisch rekonstruierten Geschichte treten produktions- und rezeptionsästhetische Maßstäbe geradezu diametral auseinander, wenn nicht nur aus einer ästhetischen, sondern auch aus einer ethischen Perspektive gefragt wird: Dient es dem Sujet mehr, wenn die (vermeintlich) gesicherte Darstellung, gespeist aus dem autobiographischen Wissen des Autors, Authentizität gewährleistet, oder sind nachfolgenden Generationen die Ereignisse in jedem Fall so fremd, daß der Schwerpunkt um des Verständnisses willen auf dem Vermittlungsaspekt zu liegen hat?⁹⁴

Der Transfer von Erinnerung in Schrift ist mitnichten ein einfacher Prozess. Gefühle und Emotionen durch Sprache auszudrücken, ist kein leichtes Unterfangen. Sowohl die Aussagekraft als auch die Bedeutung von sprachlichen Aspekten müssen, besonders im Rahmen eines autobiographischen Unterfangens, wohl bedacht sein. Daher ist autobiographisches Schreiben durch eine „unausweichliche Spannung zwischen Sprache und Erfahrung“⁹⁵ geprägt. Den Autor*innen obliegt die Schwierigkeit, die Balance zwischen der faktischen Wahrheit und den fiktiven Einflüssen aus ihren Erinnerungen authentisch in schriftlicher Form zu halten. Dazu stellt Wagner-Egelhaaf fest, dass autobiographisches Schreiben zugleich auch autobiographisches Lesen sei. Das Lesen stellt hierbei „eine Art der Re-vision, die der Transformation Raum gibt, der Erinnerung die Imagination zur Seite stellt“⁹⁶, dar. Im autobiographischen Schreibprozess ergibt sich daher die Konstellation, dass Erinnerungen an faktische Ereignisse trotz fiktiver Einflüsse bei den Leser*innen den Eindruck einer authentischen Lebensgeschichte suggerieren.

2.5 Autofiktion

Als neue Gattung gegenüber Biographie und Autobiographie geht die Autofiktion hervor. Sie setzt sich im Besonderen von ihren Vorgängern ab, indem sie explizit nicht mehr den strikten Anspruch verfolgt, die exakte Wahrheit wiederzugeben. Genauer gesagt: Die Autofiktion ist eine Art der Autobiographie, die sich selbst fiktive Elemente zur narrativen Gestaltung nicht

⁹³ Dehne 2002, S. 33.

⁹⁴ Dehne 2002, S. 28.

⁹⁵ Wagner-Egelhaaf 2000, S. 36.

⁹⁶ Wagner-Egelhaaf 2000, S. 37.

nur zugesteht, sondern sogar einfordert. Sie ist eine Erzählstrategie, „die sich von dem Bewusstsein herschreibt, dass jede Autobiographie unter Einsatz der Fiktion arbeitet.“⁹⁷ Dabei ist die Idee der Autofiktion mitnichten modern. Bereits Anfang des 19. Jahrhunderts stellte Goethe in einem Brief fest, dass man unmöglich sein eigenes Leben „ohne die Rückerinnerung und also die Einbildungskraft wirken zu lassen“⁹⁸ erzählen kann und somit der/die Autobiograph*in nicht verhindern kann, „das dichterische Vermögen auszuüben“⁹⁹. In einer ähnlichen Weise, wie es vor etwa 200 Jahren Goethe formulierte, ist das Konzept der Autofiktion in der Gegenwart zu betrachten. Darin tritt der Autor oder die Autorin als der- oder diejenige in Erscheinung, der/die „fingiert und sich selbst fingiert.“¹⁰⁰

Um Autofiktion allgemein als Konzept fassen zu können, ist es für eine umfassende Übersicht zuerst förderlich, die drei unterschiedlichen Formen nach Frank Zipfel¹⁰¹ anzuführen.

Erstens kann die Autofiktion als „den Kunstcharakter des autobiographischen Werkes exponierende Dimension der Autobiographie“¹⁰² verstanden werden. Zweitens kann Autofiktion durch die Namensidentität von Figur und Autor – im Bezug zu Lejeunes Konzept des autobiographischen Paktes – bestehen. Drittens – erneut im Bezug zu Lejeunes autobiographischem Pakt – entsteht Autofiktion in der Verbindung durch den sowohl autobiographischen als auch fiktionalen Pakt: „Dem Leser werden [im Falle der Autofiktion] beide Pakte angeboten, da er aber nicht weiß, welcher Pakt gilt, bleibt es bei einer oszillierenden Ungewissheit zwischen autobiographischer und fiktionaler Lesart.“¹⁰³

Besonders im Kontext von Lejeunes Konzept gestalten sich Wagner-Egelhaafs Beobachtungen als interessant:

Eine Aussage sei immer dann fiktional, wenn entweder der Eigename auf einen Gegenstand Bezug nimmt, der nicht ist, oder aber das Prädikat etwas kennzeichnet, das nicht so ist. Da Leserinnen und Leser aber immer nur begrenzt Einsicht haben, ob etwas ist oder nicht, bleibt die Unterscheidung von ‚fiktional‘ und ‚faktual‘ von ad hoc gefällten Urteilen abhängig, die, etwa aus Gründen der Häufigkeit oder ihrer Zentralität, auf den ganzen Text appliziert

⁹⁷ Martina Wagner-Egelhaaf: Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion? In: Wagner-Egelhaaf, Martina: Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013, S. 8.

⁹⁸ Johann Wolfgang von Goethe: Die letzten Jahre. Briefe, Tagebücher und Gespräche von 1823 bis zu Goethes Tod. Teil II: Vom Dornburger Aufenthalt 1828 bis zum Tode. In: Fleig, Horst(Hg.): J.W.G. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bd. II. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993, S. 209.

⁹⁹ Goethe 1993, S. 209.

¹⁰⁰ Wagner-Egelhaaf 2013, S. 9.

¹⁰¹ Frank Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: Winko, Simone/Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard(Hg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin/New York: de Gruyter 2009, S. 285-314.

¹⁰² Zipfel 2009, S. 299.

¹⁰³ Zipfel 2009, S. 299.

werden. Der autobiographische Text per se kann weder als ‚faktual‘ noch als ‚fiktional‘ identifiziert werden.¹⁰⁴

Es ist für die Leser*innen also unmöglich, innerhalb einer Autobiographie oder eines autobiographischen Romans Fiktionales von Faktualen¹⁰⁵ nach eigenem Ermessen zu trennen. Eine eindeutige Bestimmung sowie eine Einordnung von autobiographischer Literatur sind in der Rezeption kaum möglich. Dabei stellt sich im Kontrast dazu die Frage, inwiefern die Autor*innen solcher Texte bewusst oder unbewusst in der Gestaltung von fiktionaler und faktualer Erzählung agieren. Eric Achermann kommentiert diese Problematik folgendermaßen:

So ist es geradezu konstitutiv für die Autobiographie, dass sie die Wahrheit, oder zumindest die Wahrhaftigkeit, der besagten Lebensdarstellung impliziert. Und es ist geradezu bezeichnend, dass Selbststilisierung, Selbstillusion, Selbstfindung einem wahlweise moralischen, kognitiven oder pathologischen Urteil unterzogen werden. Wie berechtigt ein solcher Umgang mit Autobiographien auch sein mag, er impliziert so ziemlich das Gegenteil von Fiktion.¹⁰⁶

Ob eine Erzählung als Autobiographie bewertet und eingeordnet wird, entscheidet schlussendlich die Leserschaft, die das ihr vorliegende Werk als glaubhaft autobiographisch annimmt oder als solches ablehnt. Die Determinierung als autobiographisches Werk liegt also nicht unbedingt darin, wie gut der Autor oder die Autorin sein/ihr Leben kennt und zum Ausdruck bringen kann, sondern darin, ob die Leser*innen das Werk als autobiographisch empfinden. Es ist zumeist so, dass die identische namentliche Identität zwischen Autor*in und Ich-Erzähler*in für die Leser*innen als Indiz für eine authentische autobiographische Rezeption dienen sollen. Sowohl diese Namensidentität als auch die Beziehung zwischen den anderen Figuren im Buch und den wahren Menschen im Leben der Autor*innen spielen in der Bewertung als Autobiographie eine wichtige Rolle. Achermann plädiert in diesem Sinne dafür, „den Glauben oder Unglauben an die Faktualität von Äußerungen sowohl von Eigennamen als auch von Kennzeichnungen¹⁰⁷ abhängig zu machen, ebenso wie es Menschen tun, die das Prädikat ‚autobiographisch‘ auch auf Romane, Gedichte oder Spielfilme anwenden.“¹⁰⁸ Die Essenz hierbei ist, dass nicht nur namentliche Identität und Übereinstimmung als alleiniges grundlegendes autobiographisches Merkmal dienen soll, sondern auch diverse andere Hinweise den autobiographischen Charakter eines Werkes unterstreichen können.

¹⁰⁴ Wagner-Egelhaaf 2013, S. 14.

¹⁰⁵ Unter faktualen Erzählungen können beispielsweise „erlebte oder sonst verbürgte Geschichten“ verstanden werden. In: Jochen Vogt: Einladung zur Literaturwissenschaft. 6. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008, S. 115.

¹⁰⁶ Eric Achermann: Von Fakten und Pakten. Referieren in fiktionalen und autobiographischen Texten. In: Wagner-Egelhaaf, Martina: Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013, S. 27.

¹⁰⁷ Mit Kennzeichnungen sind Aspekte zu verstehen, die auf das Wesen einer Autobiographie hinweisen.

¹⁰⁸ Achermann 2013, S. 52.

Aus der Perspektive der Autor*innen, im Gegensatz zur Rezeption seitens der Leserschaft, geht es darum, ein autobiographisches Werk entsprechend den zuvor geschilderten Anforderungen zu schreiben und zu konstruieren. Dabei können zwei verschiedene Herangehensweisen festgestellt werden: „die eine, dass Lebensdarstellung mit dem wirklichen Leben übereinstimmt, die andere, dass die Lebensdarstellung mit der Absicht verfasst worden ist, das eigene Leben darzustellen.“¹⁰⁹ Es existieren also mindestens zweierlei zentrale Ansprüche: Entweder das Leben exakt und wahrheitsgemäß abbilden zu wollen oder aber lediglich der Versuch, das Leben literarisch darzustellen. Letzteres bedeutet, dass die Abbildung des wirklichen Lebens nur ein Leitmotiv ist, an welchem sich der/die Autor*in für das Schreiben eines autobiographischen Romans orientiert. Es erscheint daher sinnvoll, Fiktion „sowohl vom Glauben an die Übereinstimmung von Darstellung und Wirklichkeit als auch von der Überzeugung, dass eine solche Übereinstimmung intendiert ist, abhängig zu machen.“¹¹⁰ Die schmale Gratwanderung zwischen fiktional und faktual liegt also zugleich bei der Leser- als auch bei der Autorschaft. Diesbezüglich lässt sich in dieser Problematik laut Achermann erkennen, dass Fiktion und Fakt von Urteilen abhängig sind, die:

ad hoc gefällt werden und aufgrund ihrer Häufigkeit, Zentralität und Bedeutung für das Gesamt des Textes geeignet erscheinen, mitunter auf ganze Texte appliziert [zu] werden. Einen Roman einen ‚fiktionalen Text‘ zu nennen, besagt [...], dass fiktionale Äußerungen darin eine prominente Rolle spielen. Das Urteil ‚fiktional‘ baut dabei auf der Feststellung auf, dass ein Eigenname oder eine Kennzeichnung, die einen Gegenstand identifiziert, dies bloß in meiner Vorstellung tut, nicht aber auf Wirklichkeit referiert. Das Urteil baut zudem darauf auf, dass es weder richtig von falsch (Irrtum) noch zulässig von verwerflich (Lüge) trennt, sondern so etwas wie gelungen von nicht gelungen (Fiktion) betrifft.¹¹¹

Es fällt hierbei auf, dass die Unterscheidung zwischen Fiktion und Fakt mitnichten klar determiniert werden kann, weder seitens der Autorschaft noch seitens der Leser*innen. Als Problematisch erweist sich der Versuch, „Unterscheidungen zwischen fiktionaler Literatur und der nichtfiktionale[n] Gattung der Autobiographie einerseits und zwischen dem ‚eigentlichen‘ Werk eines Autors und dessen autobiographischen Supplementen andererseits“¹¹² festzustellen. Das führt u.a. dazu, dass in der gegenwärtigen Literatur Hybridformen¹¹³ auftauchen, die nicht zufällig als solche entstanden sind, sondern bewusst als solche konzipiert wurden.¹¹⁴ Werke

¹⁰⁹ Achermann 2013, S. 28.

¹¹⁰ Achermann 2013, S. 35.

¹¹¹ Achermann 2013, S. 52-53.

¹¹² Ulrich Breuer, Beatrice Sandberg: Einleitung. In: Breuer, Ulrich/Sandberg, Beatrice (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität. München: Iudicium Verlag 2006, S. 10.

¹¹³ Der Begriff „hybrid“ bedeutet im Lateinischen eine Mischung bzw. etwas, das aus Verschiedenem zusammengesetzt wird. So kann man in diesem Kontext unter Hybridformen Gebündeltes, Vermischtes bzw. Gekreuztes verstehen, Formen die nicht ganz klar einer Gattung zuzuordnen sind - sondern vielmehr einer Mischform zugeordnet werden. Vgl. Dudenredaktion (Hg.): Duden. Fremdwörterbuch. 5. Aufl. Mannheim: Dudenverlag 1990.

¹¹⁴ Vgl. Breuer/Sandberg 2006, S. 10.

dieser Art werden in den meisten Fällen entweder als literarische Autobiographien oder als autobiographische Literatur bezeichnet. Es kann daher festgehalten werden, dass der Begriff des autobiographischen Schreibens „eine feste Grenze zwischen Fiktion und Realität oder zwischen Literatur und Nicht-Literatur nicht länger voraus[-]“¹¹⁵ setzt, sondern bewusst mit Grenzüberschreitungen spielt. Zudem wird zunehmend ersichtlich, dass dieser Begriff nicht mehr von festen Identitäten ausgeht, sondern von „identitätskonstituierenden Leistungen des Schreibens und Lesens.“¹¹⁶ Dies betrifft die gendermäßige, die biographische und auch die kulturelle Identität. Diese Identität wird zuerst im Prozess des Schreibens hergestellt und anschließend im Akt des Lesens (teils auch abweichend) interpretiert. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass "der Begriff des autobiographischen Schreibens den Gattungsbegriff der Autobiographie zugleich einschließt, überschreitet und auflöst, während er Ego-Dokumente¹¹⁷ in anderen Medien als der Schrift bis auf weiteres ausschließt.“¹¹⁸

Zusammenfassend kann also Folgendes über die Autofiktion festgehalten werden: Autofiktion kann als hybride Gattung zwischen faktualer Autobiographie und fiktivem Roman¹¹⁹ betrachtet werden. Es scheint zuweilen sogar so, dass „man in Anbetracht einer auffallenden Tendenz in der Gegenwartsliteratur, Autobiographisches und Fiktionales gezielt zu verbinden, als konstitutives Merkmal der Autofiktion betrachten könnte.“¹²⁰ Als verbindende Grundlange für die Konzepte von Autofiktion lassen sich autobiographische Texte ausmachen, die „ein Bewusstsein von der Fiktionalität des jeweiligen Selbstentwurfs signalisieren.“¹²¹

Darüber hinaus verhält es sich bei der Autofiktion so, dass es in dieser Art des Schreibens nicht mehr bloß um die starre Trennung zwischen Fiktion und Realität geht. Es ist hierbei nicht mehr notwendig, die Leserschaft entsprechend im Vorfeld auf Abweichungen oder fiktive Inhalte hinzuweisen, um den Anspruch auf Autobiographie wahren zu können. Autofiktion bedeutet demnach auch die Akzeptanz (seitens der Leser*innen), dass ein entsprechendes Werk nicht entweder nur Autobiographie oder nur Roman sein muss, sondern dass es beides, mitunter auch etwas dazwischen sein kann. Anders gesagt: „Autofiktion – das heißt: sich nicht mehr an der

¹¹⁵ Breuer/Sandberg 2006, S. 10.

¹¹⁶ Breuer/Sandberg 2006, S. 11.

¹¹⁷ Unter Ego-Dokumenten versteht man Quellen, die als Zeugnisse des „Ichs“ fungieren. Beispiele hierfür wären etwa die Autobiographie oder das Tagebuch.

¹¹⁸ Breuer/Sandberg 2006, S. 11.

¹¹⁹ „Unserem gängigen Urteil nach ist ein Roman Fiktion und somit literarisch.“ In: Achermann 2013, S. 25.

¹²⁰ Wagner-Egelhaaf 2013, S. 12.

¹²¹ Marja Ursin: Autofiktion bei Herta Müller. In: Breuer, Ulrich/Sandberg, Beatrice (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität. München: Iudicium Verlag 2006, S. 345.

Grenze abarbeiten müssen, die vermeintlich zwischen fiktionaler und autobiographischer Darstellung besteht.“¹²²

Es ist die Sprache, die als Medium zur Übertragung des Lebens der Autor*innen in ein Werk dient. Der Fakt, ein Leben literarisch zu verarbeiten und in Sprache abzuwandeln, hat evidenter Weise zur Folge, dass nur Teile des Erlebten in ein Werk eingebaut werden können. Es bedarf bei der Strukturierung wohl bereits fiktiver und sprachlicher Mittel, um das Bild eines Lebens zu zeichnen. Der Prozess, der ein solches Lebensbild nachvollziehbar hervorbringt, benötigt nicht nur die Beteiligung der Autor*innen, sondern auch der Leser*innen. Letzteren obliegt die Bewertung, ob die beschriebene Realität des wahren Lebens der Autor*innen glaubhaft wirkt. Ziel zahlreicher literarischer Autobiographien ist es unter anderem, den Weg eines beliebten Autors oder einer beliebten Autorin dementsprechend zu verschriftlichen, sodass die Leserschaft seinen bzw. ihren Werdegang gut nachvollziehen können.¹²³ Es geht hierbei um die „Wahrnehmung und [das] Selbstverständnis des ‚realen‘ historischen Autors bzw. der Autorin.“¹²⁴ Im autofiktionalen Werk gilt der Autor oder die Autorin hierbei als die Instanz, die zugleich einen Text produziert und die Darstellung des Protagonisten – also des beschriebenen Bildes des Autors – in dieser Form überhaupt ermöglicht.¹²⁵

2.6 Strukturen der Ich-Narration

Neben Erinnerungs- und Schreibprozessen durch Autor*innen bietet es sich auch an, einen Einblick in die Art des Erzählens zu nehmen. Autobiographisches Schreiben kann aus unterschiedlichen Perspektiven erfolgen, daher ist es wichtig, die verschiedenen theoretischen Erzählkonzepte aufzubereiten, um an späterer Stelle darauf zurückgreifen zu können. Dabei wird im Folgenden keine ausführliche Auseinandersetzung mit den verschiedenen Konzepten des Erzählens stattfinden. Es wird vielmehr ein Blick auf Erzählstrategien geworfen, die im Rahmen von erinnerungstechnischen und autobiographischen Untersuchungen literarischer Werke eingesetzt werden.

Anschließend bietet sich an, auf Basis dieser theoretischen Rekapitulation die Rolle des (autobiographischen) „Ichs“ im Rahmen von Erzählstruktur, angesichts der später folgenden Auseinandersetzung mit Maars *Wie alles kam* und Nöstlingers *Maikäfer, flieg!*, aufzubereiten, um auch hier unterschiedliche theoretische Konzepte zum späteren Vergleich bereitzustellen.

¹²² Martina Wagner-Egelhaaf: Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe-Barthes-Özdamar. In: Breuer, Ulrich/Sandberg, Beatrice (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität. München: Iudicium Verlag 2006, S. 368.

¹²³ Vgl. Wagner-Egelhaaf 2013, S. 14.

¹²⁴ Wagner-Egelhaaf 2013, S. 14.

¹²⁵ Vgl. Wagner-Egelhaaf 2013, S. 14.

2.6.1 Erzählte Zeit und Erzählzeit

Der Akt des Erzählens wird als ein zeitliches Phänomen wahrgenommen. In der Literatur, besonders in der autobiographischen, ist das Erzählte zeitlich eingebettet. So kann sich der Inhalt einer Erzählung über lediglich einige Stunden bis hin zu etlichen Jahren erstrecken. Als besonders wichtige Konzepte gelten hierbei die erzählte Zeit und die Erzählzeit. Grob zusammengefasst lassen sich beide Konzepte wie folgt charakterisieren:

Unter Erzählzeit hat man sich die Zeit vorzustellen, die ein Erzähler für das Erzählen seiner Geschichte benötigt und die sich im Fall eines Erzähltextes, der keine konkreten Angaben über die Dauer des Erzählens enthält, einfach nach dem Seitenumfang der Erzählung bemisst. Die erzählte Zeit meint demgegenüber die Dauer der erzählten Geschichte.¹²⁶

Gewöhnlich für eine Erzählung ist, dass die Inhalte nicht zufällig angeordnet sind. Vielmehr ist es so, dass „für jeden narrativen Text ein zeitliches Nacheinander konstitutiv“¹²⁷ ist. Das heißt, dass etwa eine episodische Erzählung aus Elementen besteht, die logisch aufeinander aufgebaut sind, sodass das, was vorher passiert, nicht durch etwas danach Folgendes vorweggenommen wird. In anderen Worten: Eine Erzählung lässt ihre Handlung im Normalfall zeitlich nacheinander erfolgen. Dabei kann es durchaus vorkommen, dass Vergangenes oder Zukünftiges in der gegenwärtigen Erzählung eingeschoben werden kann. Ein solcher Verweis auf noch Kom-mendes wird Vorausdeutung genannt. Dabei ist diese „an die Perspektive eines Erzählers gebunden, der sozusagen über dem Geschehen steht und eine zeitliche Position jenseits der in der erzählten Geschichte umfassten Zeit einnimmt.“¹²⁸ Möglich sind auch Zeitsprünge, sei es um einige Wochen oder sogar mehrere Jahre. Ein solche Ellipse innerhalb einer Erzählung wäre eine „Extremform des zeitraffenden Erzählens.“¹²⁹ Als zeitraffendes Erzählen ist eine zeitliche Verkürzung der Erzählung zu verstehen.¹³⁰ Im Gegensatz dazu fungiert das zeitdehnende Erzählen, weil die hier „für die Darstellung eines Ereignisses verwendete Erzählzeit – wie in einer Art Zeitlupe – deutlich länger ist, als die Zeit, die das Ereignis selbst beansprucht.“¹³¹

Der Umgang mit den verschiedenen Formen der erzählten Zeitlichkeit spielt folglich für die Autobiographie eine besonders elementare Rolle, insofern sie eine Bewertung bestimmter Ereignisse durch den Autor entweder explizit durch verbalisierte Einschübe und Kommentare oder implizit durch die zugestandene Ausführlichkeit verdeutlicht. Dabei können die genannten gestalterischen Mittel eine Möglichkeit bieten, um mit den Herausforderungen, die mit der

¹²⁶ Matias Martínez, Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 11. Aufl. München: C.H.Beck 2020, S. 33.

¹²⁷ Martínez/Scheffel 2020, S. 34.

¹²⁸ Martínez/Scheffel 2020, S. 39.

¹²⁹ Martínez/Scheffel 2020, S. 45.

¹³⁰ Vgl. Martínez/Scheffel 2020, S. 45.

¹³¹ Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. 8. Aufl. Stuttgart: Metzler Verlag 1993, S. 84.

Unzuverlässigkeit des Gedächtnisses zusammenhängen, umzugehen. So kann ein Einschub den Fakt unterstreichen, dass Erinnerungen einem steten Wandel unterliegen und mit späteren Erfahrungen unweigerlich verknüpft werden.

Innerhalb der Untersuchung der beiden autobiographischen Romane wird im dritten Kapitel daher zu hinterfragen sein, welche Absichten der/die Autor*in durch die Wahl der jeweiligen Formen der narrativen Erzählzeit zu einem bestimmten Moment der Erzählung gehabt haben mag und welche Auswirkungen die Auswahl die vom Autor bzw. der Autorin getätigte Wahl auf die Leserschaft haben.

2.6.2 Perspektiven der Narration

Neben der eben erfolgten Abhandlung zur narrativen Erzählzeit soll der Fokus auch auf die bereits zum Teil angerissene Perspektive der Narration gelegt werden. In Anbetracht dessen, dass die in dieser Arbeit behandelten Werke beide autobiographisch veranlagt sind, wird vor allem der Blickwinkel, aus welchem die Erzählung erfolgt, von besonderer Bedeutung sein. In diesem Abschnitt wird daher in einem ersten Schritt das Konzept der Fokalisierung erläutert, um dann auf die möglichen Funktionen des „Ichs“ überzugehen.

Anders als in der fiktionalen Erzählung, in der ein Autor oder eine Autorin sich die Gedanken und Gefühle aller handelnden Figuren frei ausmalen kann, ist in der faktualen Erzählung die Darstellung von Gedanken abseits der Ich-Figur stark begrenzt. So kann der Erzähler oder die Erzählerin „immer nur um seine eigenen Gedanken und Gefühle, nicht aber um diejenigen von anderen Personen sicher wissen und mit entsprechender Gewissheit von ihnen erzählen.“¹³² Es ist innerhalb von faktualen (und autobiographischen) Erzählungen kaum möglich, die inneren Gedanken, Gefühle und Handlungsmotive von anderen Figuren wahrheitsgemäß zu erkennen geschweige denn wiederzugeben. Darüber hinaus gilt es dabei zu beachten, dass ebenfalls der Standpunkt des Wahrnehmenden vom Standpunkt des Sprechenden zu unterscheiden ist.¹³³ Im Rahmen dieser Annahme kann beispielsweise in Nullfokalisierung und in interne Fokalisierung unterschieden werden. Im Falle einer Nullfokalisierung sagt oder weiß der Erzähler oder die Erzählerin mehr, als irgendeine andere Figur wahrnimmt oder weiß; liegt eine interne Fokalisierung vor, sagt der Erzähler oder die Erzählerin nicht mehr, als die Figur selbst weiß.¹³⁴ Zwar existieren noch weitere Unterscheidungen im Bereich der Fokalisierungen, allerdings sind lediglich die eben definierten Typen von besonderer Bedeutung für autobiographische Narrationen.

¹³² Martínez/Scheffel 2020, S. 58.

¹³³ Vgl. Gérard Genette: Die Erzählung. 3. Aufl. Paderborn: W. Fink 2010, S. 213.

¹³⁴ Vgl. Genette 2010, S. 217.

Was weiterhin wichtig für die Form der Erzählung erscheint, ist das Konzept des homodiegetischen Erzählens. Darunter sind solche Erzählungen zu verstehen, „in denen der Erzähler an der von ihm erzählten Geschichte als Figur beteiligt ist, wobei diese Figur in diesem Fall zwei unterschiedliche Rollen umfasst: ein erzählendes und ein erzähltes bzw. erlebendes ‚Ich‘.“¹³⁵ Es ist offensichtlich, dass eine Autobiographie das Musterbeispiel einer homo- als auch auto-diegetischen Erzählung ist, da in dieser der Erzähler oder die Erzählerin gleichzeitig die Hauptfigur verkörpert. Mehr noch, in der idealen Autobiographie ist der/die Autor*in gleichzeitig Erzähler*in und Hauptfigur.¹³⁶

Aufgrund dieser komplexen narrativen Konstellation bietet es sich an, auf den Erzähler oder die Erzählerin im Bezug zur Autobiographie in der Figur des „Ichs“ näher einzugehen. Zunächst muss der Frage nachgegangen werden, was das „Ich“ für die Autobiographie bedeutet. Wagner-Egelhaaf meint dazu Folgendes: „Die Autobiographie ist die Geburtsstätte des neuzeitlichen Individuums, [das] schreibend aus Anonymität heraustritt, sich seiner selbst bewusst wird, auf sich selbst aufmerksam macht.“¹³⁷ Dabei ist die Autobiographie durch den Wandel der Jahrhunderte seit dem Entstehen der Biographie stark verändert worden, sodass die Autobiographie in der heutigen Zeit thematisch und strukturell in die Nähe des Romans gerückt ist und sogar kaum vom Ich-Roman zu unterscheiden ist.¹³⁸ Im Mittelpunkt der Autobiographie steht bekanntlich das „Ich“ auf seinem Werdegang durch erzählenswerte Ereignisse. Es geht also auch um „die Verfolgung der Frage, wie und wodurch das autobiographische ‚Ich‘ geworden ist [und] was es zum Zeitpunkt der Abfassung seiner Autobiographie zu sein glaubt.“¹³⁹ Das Wort „Ich“ an sich hat eine doppelte sprachliche Funktion: Es ist prädikativ. Das bedeutet, dass es eine Aussage tätigt und damit die Instanz markiert, die schreibt oder spricht und gleichzeitig eine räumlich und zeitlich von dieser sprechenden Instanz unterscheidende Position (beschreibendes „Ich“) bezeichnet.¹⁴⁰ In der Autobiographie muss die Erzählung aus der ersten Person Singular erfolgen, da „das autobiographische ‚Ich‘ seine Bekenntnisse nur selbst formulieren kann. Nur ihm sind die zu bekennden Sachverhalte bekannt.“¹⁴¹ Ingrid Aichinger zufolge geht der autobiographische Impuls „über die Motive der Selbstbewusstseinsbildung und der Selbsterkenntnis hinaus, er umfasst auch ein Moment der Selbstschöpfung. Dabei wird die Selbsterschaffung des autobiographischen ‚Ichs‘ eng an die künstlerische Gestaltung des

¹³⁵ Martínez/Scheffel 2020, S. 86.

¹³⁶ Vgl. Martínez/Scheffel 2020, S. 88.

¹³⁷ Wagner-Egelhaaf 2000, S. 10.

¹³⁸ Vgl. Wagner-Egelhaaf 2000, S. 4.

¹³⁹ Wagner-Egelhaaf 2000, S. 52.

¹⁴⁰ Vgl. Wagner-Egelhaaf 2000, S. 11.

¹⁴¹ Wagner-Egelhaaf 2000, S. 57.

selbstbiographischen Textes gebunden.“¹⁴² Es muss innerhalb einer Autobiographie also keineswegs eine strenge faktische Erzählung erfolgen, ja zuweilen scheint eine rein faktuale Autobiographie (fast) unmöglich. So mehren sich in postmodernen Subjekt-Diskursen die Stimmen, die darauf hinweisen, dass eine Ich-Identität immer schon fiktive Elemente beinhalten würde.¹⁴³ Abermals kann daher festgestellt werden, dass die Verwendung des „Ichs“ als Erzähler*in innerhalb Autobiographien also keineswegs fiktive Einflüsse ausschließt.

2.7 Kindliches Erzählen

Narratologische Ich-Perspektiven aus Sicht von Erwachsenen sind in der Literatur weit verbreitet; es bietet sich daher an, die Verhältnisse umzudrehen, um so einen „Reiz der Neuheit“¹⁴⁴ zu gewinnen. Mit anderen Worten: Es ist durchaus zielführend, die erzähltechnische Perspektive aus der bekannten (erwachsenen) Sicht in eine kindliche umzukehren. Dadurch ergeben sich völlig neue Blickwinkel, aus welchen gleiche Ereignisse anders porträtiert werden können. So sind aus der Zeit des Nationalsozialismus zahlreiche erwachsene Narrative bekannt; besonders dank der Aufzeichnungen durch Zeitzeugen. Nichtsdestotrotz scheint die Kinderperspektive besonders im Rahmen der autobiographischen Erinnerungen, in entsprechenden Schriftzeugnissen eine typische Schreibweise aufzuweisen.¹⁴⁵ Diese Feststellung lässt sich ebenfalls anhand der beiden noch zu analysierenden Werke Nöstlingers und Maars betrachten, welche in dem einen Fall gänzlich und im anderen weitestgehend aus der kindlichen Sicht der autofiktionalen Protagonist*innen präsentiert werden. Aus diesem Grund ist es von besonderer Wichtigkeit, als Basis der im zweiten Teil der Arbeit erfolgenden empirischen Untersuchung der beiden Romane eine theoretische Einführung in das Thema einer kindlichen Perspektive und eines/r Erzählers/in vorwegzunehmen. Die in diesem Teil gewonnenen Erkenntnisse werden dem anschließenden Kapitel als Grundlage dienen, um die narrativen und sprachlichen Strukturen der von erwachsenen Autor*innen geschilderten kindlichen Sicht zu beleuchten.

Das vorliegende Kapitel widmet sich dabei besonders der Aufarbeitung der verschiedenen Aspekte und Parameter kindlicher Perspektive. Es beginnt mit einer Analyse, inwiefern ein/e Ich-Erzähler*in als kindlich charakterisiert werden kann und wie sich die kindliche Art auf die Gestaltung des/der Ich-Erzählers/in auswirkt. Anschließend soll aufgedeckt werden, aus welcher Perspektive eine kindliche Erzählung erfolgen kann. In einem weiteren Schritt werden die

¹⁴² Aichinger 1989, S. 189.

¹⁴³ Vgl. Holdenried 2009, S. 40.

¹⁴⁴ Monika Spielmann: Aus den Augen des Kindes. Die Kinderperspektive in deutschsprachigen Romanen seit 1945. Innsbruck: Germanistische Reihe 2002, S. 207.

¹⁴⁵ Vgl. Tanja Hetzer: Kinderblick auf die Shoah. Formen der Erinnerung bei Ilse Aichinger, Hubert Fichte und Danilo Kis. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 9.

kindliche Perspektive und der/die Ich-Erzähler*in auf ihre literarische Gestaltung überprüft. In diesem Zusammenhang wird geprüft, wie sich beide Elemente konstruieren. Die Untersuchung schließt mit einem kurzen Ausblick auf die Rolle der Leser*innen, um zu erkennen, inwieweit diese Einfluss auf die Gestaltung der kindlichen Erzählstrategie nehmen können.

2.7.1 Die Charakterisierung des kindlichen Ich-Erzählers

Bevor der/die kindliche Ich-Erzähler*in weitgehend charakterisiert werden kann, muss geklärt werden, wodurch sich der Aspekt des Kindlichen konstituiert. Verallgemeinert gesagt unterscheidet sich das Kindesalter vom Erwachsenenalter, wobei die Jugendzeit eine Art Übergangsstadium einnimmt. Während es einfacher erscheint, das Kind vom Erwachsenen zu differenzieren, mögen die Grenzen zwischen Kindheit und Jugend sowie zwischen Jugend und Erwachsenenalter nicht ganz klar zu definieren sein. Diese sind flüssig und durch unterschiedliche Aspekte bedingt.

Im Rahmen dieser Arbeit, besonders im Hinblick auf Maars *Wie alles kam*, ist es jedoch wichtig, den kindlichen Ich-Erzähler von einem jugendlichen Erzähler abgrenzen zu können. Wie schwierig sich diese Unterscheidung gestalten kann, wird an folgender Aussage ersichtlich:

Psychologisch gesehen gibt es fließende Übergänge zwischen Kindheit und Jugendalter. Ob sich ein Kind schon als Jugendlicher oder noch als Kind fühlt, hängt nicht nur von seiner körperlichen Entwicklung, sondern auch ganz entscheidend von seinem Selbstbewußtsein und seinen Bewältigungskapazitäten ab [...].¹⁴⁶

Es geht also nicht nur darum, wie die Attribuierung von außen erfolgt, sondern auch darum, ob sich der/die kindliche Ich-Erzähler*in selbst auch als Kind betrachtet.¹⁴⁷ Das eigene, subjektive Ermessen kann diesbezüglich durchaus als entscheidendes Kriterium zur Identifizierung als Kind oder Jugendliche/r gelten. Generell liegt die Altersgrenze zur Unterscheidung zwischen Kindheit und Jugend in modernen Kinderromanen meist zwischen 11 und 13 Jahren.¹⁴⁸ Grundlegend für die Bestimmung des/der Ich-Erzählers/in als Kind sind in erster Instanz offensichtliche Aussagen und Kommentare innerhalb eines Werkes, in denen „eine literarische Figur entweder direkt als Kind bezeichnet oder ihr Alter explizit genannt wird.“¹⁴⁹ Anhand dieser Parameter fällt es einfach, sich auf eine/n kindliche/n Ich-Erzähler*in einigen zu können. Interessant wird es dann, wenn diese offensichtlichen Kriterien innerhalb eines Werkes fehlen. In diesem Fall muss ein Blick auf die Sprache und Beschreibung im Rahmen der Geschichte des Romans

¹⁴⁶ Heidrun Bründel, Klaus Hurrelmann: Einführung in die Kindheitsforschung. Weinheim/Basel: Beltz 1996, S. 26.

¹⁴⁷ Allerdings wird es innerhalb dieser Untersuchung keineswegs zu ergründen sein, ob es die Intention des Autors bzw. der Autorin war, ihre Ich-Erzähler bewusst als Kind zu porträtieren.

¹⁴⁸ Vgl. Regina Hofmann: Der kindliche Ich-Erzähler in der modernen Kinderliteratur. Eine erzähltheoretische Analyse mit Blick auf aktuelle Kinderromane. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2010, S. 93.

¹⁴⁹ Hofmann 2010, S. 93.

erfolgen. Das heißt, dass Hinweise auf kindliche Sprache im Bereich der Grammatik, Syntax und Lexik gefunden werden können, um so zu einer eindeutigen Bestimmung des/der kindlichen Ich-Erzählers/in zu gelangen. Diese Merkmale literarischen kindlichen Sprechens lassen sich etwa durch folgende Aspekte resümieren:

[...] ein einfacher parataktischer Satzbau, Wortwiederholungen, ein begrenzter Wortschatz, die geringe Variation von verknüpften Konjunktionen wie etwa die Verwendung von Und-dann-Formulierungen, der spielerische Umgang mit Sprache, ein gelegentlich fehlerhafter Wortgebrauch und eine große Nähe zum mündlichen Sprechen.¹⁵⁰

Diese strukturellen Bestimmungsmerkmale sind nicht allein für eine kindliche Bestimmung hilfreich. Gundel Mattenklott zufolge sind es auch ästhetische Erfahrungen, die etwa kindliche Welterfahrung und somit auch die Narrative prägen können: „Raumempfindungen, die sinnlichen Eindrücke des Geruchs, des Geschmacks, des Tastsinns, die visuellen und akustischen Wahrnehmungen“¹⁵¹ können durchaus Hinweise auf eine kindliche Identität geben. Außerdem seien „sprachliche Missverständnisse zum kindlichen Bewusstsein“¹⁵² ein entscheidendes Kriterium. Letztendlich können endlose (ausdrückliche) Hinweise und Merkmale innerhalb eines Romans auf eine/n kindliche/n Ich-Erzähler*in hindeuten; letztendlich kommt es auf die Leserschaft und deren Auffassung an. Die beim Lesen gewonnenen Eindrücke und die individuellen Vorstellungen von Kindheit tragen schließlich dazu bei, dass der Rezipient selbst entscheidet, „ob er eine Figur als Kind oder Jugendlichen wahrnimmt oder auch wie überzeugend und authentisch eine Figur auf ihn als kindliche oder jugendliche Figur wirkt.“¹⁵³

Es kann also festgehalten werden, dass ein/e Ich-Erzähler*in in den folgenden Fällen als kindlich determiniert werden kann: „[W]enn er sein Alter zum Zeitpunkt des Erzählens nennt, sich in seiner aktuellen Situation (glaubwürdig) als Kind bezeichnet oder auf gegenwärtige Aktivitäten, Handlungen und Eigenschaften referiert, die ihn klar in seinem Hier und Jetzt als Kind charakterisieren.“¹⁵⁴

In seiner/ihrer Grundeigenschaft ist ein/e Ich-Erzähler*in homodiegetisch; in den beiden zu untersuchenden Werken sogar autodiegetisch, wie sich noch später herausstellen wird.¹⁵⁵ In andere Worte gefasst: Wenn der/die Erzähler*in zugleich auch eine direkt am Geschehen beteiligte Figur ist und von seinen/ihren Erfahrungen und Erlebnissen berichtet, so ist diese/r als

¹⁵⁰ Hofmann 2010, S. 96-97.

¹⁵¹ Gundel Mattenklott: Über ästhetische Erfahrungen in Kindheitserinnerungen. In: Ivo, Hubert/Wardetzky, Kristin (Hg.): Aber spätere Tage sind als Zeugen am leisesten. Zur literarisch-poetischen Bildung im politischen Wandel. Berlin: Volk und Wissen 1997, S. 156.

¹⁵² Mattenklott 1997, S. 159.

¹⁵³ Hofmann 2010, S. 93.

¹⁵⁴ Hofmann 2010, S. 103.

¹⁵⁵ Vgl. Genette 2010, S. 175.

homodiegetisch zu betrachten.¹⁵⁶ Allenfalls muss zwischen dem älteren erzählenden „Ich“ und dem jüngeren erlebenden „Ich“ unterschieden werden.¹⁵⁷ Darüber hinaus kann in spezifischen Fällen auch „zwischen dem gegenwärtig erzählenden und dem vergangenen, erlebenden bzw. erzählten „Ich““¹⁵⁸ differenziert werden.

Besonders im Fall des autobiographischen Erzählens kann es zudem schwerfallen, – zumindest aus Sicht der Leserschaft – zwischen Autor*in und Erzähler*in zu unterscheiden. Es fällt also auf, dass sich die Charakterisierung des/der (Ich-)Erzählers/in in Anbetracht der Problematik einer zugleich autobiographisch als auch kindlichen Erzählstruktur nicht eindeutig gestalten kann. Im folgenden Abschnitt wird der/die kindliche Ich-Erzähler*in theoretisch aufbereitet, um im Anschluss auf die allgemeinere Perspektive und Konstruktion vorbereiten zu können.

Ein/e kindliche/r Ich-Erzähler*in unterscheidet sich in erster Instanz kaum von einem/einer gewöhnlichen Ich-Erzähler*in: Er/sie ist zugleich ein/e narrative/r Vermittler*in und eine an seiner Geschichte beteiligte Figur. Ein/e kindliche/r Ich-Erzähler*in „übernimmt somit die Aufgabe der Vermittlung seiner[/ihrer] Geschichte selbst.“¹⁵⁹ Die wichtigste Unterscheidung für die genauere Bestimmung eines/einer kindlichen Ich-Erzählers/in ist allerdings die Tatsache, dass er/sie „zum Zeitpunkt seines Erzählens bzw. in seiner Erzähl(er)gegenwart (noch) ein Kind ist.“¹⁶⁰ Im Zentrum des Geschehens steht also ein „erzählendes Kind“¹⁶¹. Ein/e kindliche/r Ich-Erzähler*in lässt sich einem begrenzten Lebensabschnitt zuordnen: der Kindheitsphase.¹⁶² So speist sich die kindliche Erzählmotivation aus den eigenen kindlichen Erfahrungen, seinem/ihrer Wissen, seinen/ihren Wünschen und seinen/ihren Ängsten.¹⁶³ Unter dem/der kindlichen Ich-Erzähler*in ist eine narrative Instanz zu verstehen, die zum Zeitpunkt der Erzählung ein Kind ist und in der Ich-Form erzählt.¹⁶⁴ Die Ich-Form beinhaltet zugleich ein erlebendes und erzählendes „Ich“.

2.7.2 Die Darstellung der Perspektive der kindlichen Erzählung

Aus der Sicht des/der kindlichen Ich-Erzählers/in lässt sich folglich die Perspektive erschließen. Es stellt sich in diesem Kontext die Frage, wie die Geschichte durch den/die Ich-Erzähler*in vermittelt wird. In diesem Fall wird besonders darauf geachtet, die kindliche Perspektive zu

¹⁵⁶ Vgl. Hofmann 2010, S. 77.

¹⁵⁷ Vgl. Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens. 8 Aufl. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2008, S. 272-273.

¹⁵⁸ Hofmann 2010, S. 77.

¹⁵⁹ Hofmann 2010, S. 11.

¹⁶⁰ Hofmann 2010, S. 12.

¹⁶¹ Hofmann 2010, S. 12.

¹⁶² Vgl. Hofmann 2010, S. 90.

¹⁶³ Vgl. Hofmann 2010, S. 99.

¹⁶⁴ Vgl. Hofmann 2010, S. 35.

ergründen und sie von jener eines Erwachsenen zu unterscheiden. Miriam Seidler fasst die grundlegende Idee der Kinderperspektive zusammen, indem sie schreibt:

Unter Kinderperspektive verstehe ich im folgenden[sic!] den Versuch eines erwachsenen Autors, sich in das Erleben eines Kindes hineinzusetzen und eine bestimmte Zeit ganz aus der Wahrnehmungsweise eines Kindes zu schildern. Dabei muß es sich nicht zwangsläufig um die Zeit handeln, die der Autor auch als Kind erlebt hat.¹⁶⁵

Wichtig für die Bestimmung der narrativen Kinderperspektive ist zudem der Umstand, dass „das Alter einer Figur im Roman nicht 14 Jahre überschreiten sollte“¹⁶⁶. Die bereits innerhalb dieser Arbeit festgelegte Abgrenzung des Alters (11-13) zwischen Kindern und Jugendlichen wird hier bestätigt. Folglich überrascht es nicht, dass durch den Blick von Kindern eine neue Perspektive entsteht, die sich von einer erwachsenen Weltansicht unterscheidet: „Das Kind hat einen für uns ungewöhnlichen Blick, der uns vieles über uns und unsere beschränkte Perspektive zu vermitteln vermag“¹⁶⁷. Darüber hinaus kann allgemein beobachtet werden, dass in der kindlichen Perspektive die (neue) Umgebung erst erschlossen werden muss. So nimmt der Blick des Kindes staunend seine Umwelt wahr, ratlos und entdeckend schreitet es so in seinen Erzählungen durch die Welt, wobei durch seine naive und unschuldige Direktheit vieles aufgedeckt werden kann.¹⁶⁸ Die Imitation dieses Kinderblicks stellt allerdings ein komplexes Unterfangen dar. Der/die vermeintlich/e kindliche Ich-Erzähler*in entsteht nur durch von der Autorin bzw. vom Autor gezielt eingesetzte narrative Strategien. Dabei geht es größtenteils darum, als glaubhafte/r Erzähler*in wahrgenommen zu werden. Die Schwierigkeit der Konstruktion eines/einer kindlichen Ich-Erzählers/in als erwachsene/r Autor*in liegt darin, „das kindliche Wesen zu begreifen und es literarisch zu fassen – eine Aufgabe, das sich nicht zuletzt durch seine Widersprüchlichkeit auszeichnet“¹⁶⁹.

Andere Mittel dieser literarischen Inszenierung, anhand der eine kindliche Perspektive eines/einer Ich-Erzählers/in innerhalb eines (autobiographischen) Romans realisiert werden kann, sind beispielsweise (Gedächtnis-)Lücken oder leere Stellen im Text. Diese werden, so Mechthild Barth, bewusst dazu eingesetzt, um eine glaubwürdige Perspektive eines naiven und unwissenden Kindes zu gestalten.¹⁷⁰ Eine typisch kindliche Perspektive zeichnet sich somit besonders durch eine unwissende und naive Auffassungsgabe aus: „Kinder kennen das Treiben der Welt

¹⁶⁵ Miriam Seidler: „Sind wir denn noch Kinder?“. Untersuchungen zur Kinderperspektive in Ilse Aichingers Roman *Die größere Hoffnung* unter Einbeziehung eines Fassungsvergleichs. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2004, S. 91-92.

¹⁶⁶ Vgl. Spielmann 2002, S. 43.

¹⁶⁷ Mechthild Barth: *Mit den Augen des Kindes. Narrative Inszenierungen des kindlichen Blicks im 20. Jahrhunderts*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2009, S. 232.

¹⁶⁸ Vgl. Barth 2009, S. 141.

¹⁶⁹ Barth 2009, S. 31.

¹⁷⁰ Vgl. Barth 2009, S. 36.

noch nicht und betrachten es deshalb mit einer unverstellten Verwunderung, Ungekünsteltheit und Arglosigkeit.“¹⁷¹ Diese naive Perspektive ist das zu erzielende Resultat und keineswegs bloß ein Zufall. Es ist intendiert, eine/n kindliche/n Erzähler*in die Welt entdecken und erforschen zu lassen, sodass sich dadurch für die Leserschaft eine neue Perspektive auf die Welt bietet. Es kommt also durchaus vor, dass „indirekt die Sprachaneignung des Kindes nachgezeichnet [wird], das sich durch allmähliches ertasten und erspüren die Welt der Wörter zu eigen macht.“¹⁷² Indem das Kind das Leben aus der eigenen Perspektive und mit dem eigenen (unvollkommenen) Sprachschatz heraus zeichnet, gewinnt dessen Sichtweise besonders an Bedeutung. Darüber hinaus kann ein kindlicher Blick eine neue Bewertung der Welt bieten. Die dadurch gewonnenen Einblicke – nicht nur in die Perspektive, sondern auch in die Gedanken des kindlichen Ich-Erzählers – bieten die Möglichkeit einer literarischen Kommunikation zwischen Autor- und Leserschaft.¹⁷³ Die konstruierten Einschübe und Kommentare, die in die Zukunft vorausdeuten (z.B.: später erst werde ich verstehen, was das bedeutet), verstärken die naive und kindliche Weltauffassung, die das Erlebte noch nicht verstehen und einzuordnen weiß.

2.7.3 Die Einordnung und Bewertung der kindlichen Ich-Narration

Aufgrund der Tatsache, dass erwachsene Autor*innen ihre/n Ich-Erzähler*in kindlich gestalten, wird verdeutlicht, dass dieser Vorgang eine künstliche Konstruktion ist. Obwohl autobiographische Elemente thematisiert werden können, ist allein das Erschaffen eines/einer kindlichen Erzählers/in durch eine/n erwachsene/n Autor*in künstlich und fiktiv zu bewerten. Den Autor*innen fehle, laut Mattenklott, immer die „gegenwärtige Unmittelbarkeit“¹⁷⁴ der kindlichen Lebensphase, die sie zu (re-)konstruieren versuchen. Während des Erschaffens eines autobiographischen Werkes bleibt jede Erzählung eine Konstruktion, „die über die Gegenwart des Kindes, das [...] [der Autor einmal] war, keine Auskunft geben kann.“¹⁷⁵ Generell gilt in diesem Fall, sich an das eigene Leben zu erinnern, um dieses literarisch so zu verarbeiten, dass es authentisch aus Kinderperspektive narratologisch verarbeitet wird. Der Erschaffungsprozess eines solchen Werkes beginnt darin, dass sich Autor*innen „in ihre eigene Kindheit zurückversetzen und die Ereignisse als Kind, das sie damals waren, darstellen“¹⁷⁶ zu versuchen. Diese narrative Inszenierung des/der kindlichen Ich-Erzählers/in kann dabei nur der Vorstellung, wie ein Kind

¹⁷¹ Barth 2009, S. 141.

¹⁷² Barth 2009, S. 96.

¹⁷³ Vgl. Barth 2009, S. 234.

¹⁷⁴ Mattenklott 1997, S. 155.

¹⁷⁵ Mattenklott 1997, S. 155.

¹⁷⁶ Spielmann 2002, S. 218.

die Welt wahrnehmen kann, entsprechen.¹⁷⁷ Zudem heißt es bei Barth: „Es ist nie ein echter Kinderblick, der mimetisch abgebildet werden soll, sondern es dreht sich immer um die literarische Verarbeitung unserer kultur- und literaturhistorisch geformten Ideen von der Welterfahrung und der Perspektive des Kindes“¹⁷⁸. Obwohl jeder Autor oder jede Autorin selbst Kind war, bleibt das Erschaffen eines/einer kindlichen Erzählers/in eine Konstruktion, auch wenn es darum geht, die eigene Kindheit aus der Erinnerung zu rekonstruieren.

Indem die Autor*innen autobiographischer Romane versuchen, ihre fragmentarischen Erinnerungen in ihrem Roman zu einem einzelnen Erzählstrang zusammenzufügen, verfolgen sie meist eine narrative Strategie. Das bedeutet, dass sie meist die eigene Entwicklung, die sie als Kind durchlebt haben, von dem möglichst frühesten Zeitpunkt in ihrer Erinnerung aus zu einem ihnen bedeutsamen Punkt hinführen. Dieser Punkt ist in der Regel eine wichtige Zäsur in ihrem Leben. Da es sich bei dieser Art der Konstruktion eines autobiographischen Werkes um ein erinnerndes Schreiben handelt, ist davon auszugehen, dass sich eine narrative Struktur durch eine Aneinanderreihung von einzelnen Erlebnissen zusammensetzt.¹⁷⁹ Das heißt, dass einzelne Erinnerungen einerseits übernommen und andererseits abgeändert im Werk erzählt werden. Darüber hinaus kann vorkommen, dass dabei bestimmte Elemente und Erinnerungen bewusst oder unbewusst unterdrückt oder vergessen werden.¹⁸⁰ Daraus kann gefolgert werden, dass (auto-)biographisches Erzählen in seiner Natur immer fragmentarisch ist.¹⁸¹ Diese Fragmente werden durch die jeweiligen Autor*innen zu einer künstlichen Zeitspanne zusammengefügt, die aber „sowohl für den Verfasser als auch den Leser schon lange vorüber und größtenteils dem Vergessen anheimgefallen ist“¹⁸² und gleichzeitig laut Barth ein „ganzes Netzwerk an historischen und ideengeschichtlichen Vorlagen und Einflüssen“¹⁸³ beinhalten kann.

Um die fragmentarischen Erinnerungen sprachlich und auch gestalterisch zu verarbeiten, müssen diese zunächst aus der subjektiven, erwachsenen Sprache in eine kindliche Perspektive transferiert und schlussendlich in eine ebenso kindliche Sprache umgesetzt werden. Grundsätzlich bestehen bezüglich der zu verwendenden Sprache der Autor*innen innerhalb ihrer (auto-)biographischen) Romane laut Werner Brettschneider zwei Optionen: Einerseits kann eine künstliche Kindersprache erschaffen werden, die mehr durch Dichtung als durch Erinnerung

¹⁷⁷ Vgl. Barth 2009, S. 32.

¹⁷⁸ Barth 2009, S. 32.

¹⁷⁹ Vgl. Spielmann 2002, S. 217.

¹⁸⁰ An dieser Stelle wird an das Kapitel 2.1.3 erinnert, in dem festgestellt wurde, dass Autobiographien oft Personen zensieren, um diese nicht zu beschämen oder in Verlegenheit zu bringen.

¹⁸¹ Vgl. Spielmann 2002, S. 217.

¹⁸² Barth 2009, S. 232.

¹⁸³ Barth 2009, S. 232.

geschaffen wird.¹⁸⁴ Das heißt, dass die zu erzielende kindliche Sprache künstlich erschaffen wird und nicht versucht wird, aus den eigenen Erinnerungen die eigene vergangene kindliche Sprache wiederzugeben. Andererseits werden die Gefühle und Erlebnisse des Kindes in der reflektierten, literarischen Sprache eines Erwachsenen wiedergegeben.¹⁸⁵ Das bedeutet, dass die Autor*innen ihre eigene Sprache benutzen, um die Gefühlswelt ihres (autobiographischen) „Ichs“ zu porträtieren. Diese beiden Optionen bieten sich in der Gestaltung eines autobiographischen Werkes an. Allerdings wird sich später noch zeigen, inwiefern es möglich ist, beide Optionen innerhalb eines Narrativs aufeinander abzustimmen. Grundsätzlich gilt für beide Optionen, dass Autor*innen ihre Kindheit als Erwachsene verarbeiten, wodurch es automatisch zu einer Selbststilisierung und einer gewissen Bewertung der eigenen Kindheit aus Sicht der rückblickenden Erwachsenen kommt.¹⁸⁶ Beim Verfassen eines entsprechenden Werkes befinden sich die Autor*innen autobiographischer Werke an einem Standpunkt, an dem sich das zurückliegende Leben retrospektiv betrachten lässt. Aus diesem Standpunkt fällt es leicht, Vergangenes anders zu bewerten, als man es möglicherweise als Kind wahrgenommen und verstanden haben muss. So kann beispielsweise – wie bereits erwähnt – eine als Kind peinliche Situation aus der Perspektive des nun Erwachsenen als lustig bewertet werden.

Je nachdem, wie sich ein Autor oder eine Autorin entscheidet, kann sich das autobiographische Narrativ von der Realität abändern. Das bedeutet, dass selbst in offensichtlich autobiographischen Werken nicht garantiert ist, ob es sich in dem Erzählten tatsächlich um „verlässliche Dokumentationen der Kindheit eines Autors“¹⁸⁷ handelt. Es überwiegt in solchen Fällen die Diskrepanz zwischen dem erlebenden und dem erzählenden „Ich“. Daher gilt für autobiographische Werke mit kindlichem Ich-Erzähler grundsätzlich die folgende Tatsache: „[...] the child’s voice has been mediated, modified, or appropriated by an adult voice.“¹⁸⁸ Darüber hinaus ist möglich, dass eine künstlerische Bearbeitung der autobiographischen Erzählung intendiert ist. Daher kann in diesem Fall die Schrift über das Leben des Autors oder der Autorin „nicht als dokumentarisch angesehen werden, auch wenn sie authentisch wirkt“¹⁸⁹.

Im direkten Vergleich zwischen realer und literarischer kindlicher Sprache wurde Brian McHale zufolge festgestellt, dass die in der Literatur verwendete Kindersprache nicht mit der

¹⁸⁴ Vgl. Werner Brettschneider: „Kindheitsmuster“. Kindheit als Thema autobiographischer Dichtung. Berlin (West): Schmidt 1982, S. 57.

¹⁸⁵ Vgl. Brettschneider 1982, S. 57.

¹⁸⁶ Vgl. Spielmann 2002, S. 216.

¹⁸⁷ Spielmann 2002, S. 216.

¹⁸⁸ Elisabeth Goodenough, Mark A. Heberle, Naomi Sokoloff: *Infant Tongues. The Voice of the Child in Literature*. Detroit: Wayne State University Press 1994, S. 9.

¹⁸⁹ Spielmann 2002, S. 217.

Realität übereinstimmt.¹⁹⁰ Vielmehr sei es so, dass die vermeintliche reale Kindersprache in der literarischen Verarbeitung eher der Vorstellung Erwachsener entspräche, die diese von einem kindlichen Sprachverhalten hätten.¹⁹¹ Das heißt, dass weniger versucht wird, kindliche Sprache zu imitieren, vielmehr der Versuch unternommen wird, „das stereotypisierte kognitive Konstrukt bzw. das mentale Bild, welches Erwachsene von Kindersprache haben“¹⁹² zu konstruieren. Dabei muss beachtet werden, dass sich eine kindgerecht vereinfachte Sprache von einem kindlichen Redestil unterscheidet.¹⁹³ Das bedeutet, dass eine Sprache für Kinder, beispielsweise in der Kinderliteratur, existiert, die sich aber von einer kindlichen Sprache, nämlich jener von Kindern, unterscheidet. Es kann vorkommen, dass sich diese beiden Konzepte ähneln oder sogar überschneiden. Allerdings ist dabei zu beachten, dass beide Varianten nicht ident sind. Somit wird in den folgenden Beobachtungen besonders darauf geachtet, ob in den zu untersuchenden Romanen eine Sprache für Kinder oder eine kindliche Sprache „von Kindern“ vorliegt – gleichwohl wissend, dass beide als eine literarische Konstruktion in autobiographischen Romanen zu verstehen sind.

2.7.4 Die Beteiligung des Lesers an der Konstituierung des kindlichen Erzählers

Die Bemühungen um die Konstruktion von kindlicher Sprache in autobiographischen Romanen kann, so perfekt sie auch realisiert sein mag, trotzdem durch Leser*innen anders aufgefasst und bewertet werden. Letztlich obliegt es der Leserschaft, für sich selbst zu urteilen, ob die kindliche Sprache in dem vorliegenden Werk authentisch oder künstlich wirkt. Daher ist es möglich, dass die Autor*innen nicht nur für sich selbst entscheiden, wie sie ihr Werk sprachlich gestalten wollen, sondern im Hinblick auf die Rezeption entsprechende Strategien verfolgen. So wie man beispielsweise für kindliche Leser*innen eine entsprechend leicht verständliche Sprache verwendet, so kann man dies umgekehrt auch für ein erwachsenes Publikum planen und konstruieren. Folglich kann man als Autor oder Autorin einer kindlichen Erzählung davon ausgehen, dass seinen/ihren Leser*innen kindliche Attribute wie Unwissen oder Naivität in mentalen Schemavorstellungen über das Wesen der Kinder abgespeichert sein können.¹⁹⁴ Das heißt, dass jeder Mensch gewisse Vorstellungen davon hat, wie Kinder sind und wie sie sprechen. Daher ist anzunehmen, dass Autor*innen weniger eine realistische Kindersprache anstreben, als

¹⁹⁰ Vgl. Brian McHale: Child as Ready-Made. Baby-Talk and the Language of Dos Passo's Children in U.S.A. In: Goodenough/Heberle/Sokoloff(Hg.): Infant Tongues. The Voice of the Child in Literature. Detroit : Wayne State University Press 1994, S. 209.

¹⁹¹ Vgl. McHale 1994, S. 214.

¹⁹² Hofmann 2010, S. 97.

¹⁹³ Hans-Heino Ewers: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur. München: Fink 2000, S. 13.

¹⁹⁴ Vgl. Barth 2009, S. 35.

vielmehr eine den Leser*innen glaubwürdige kindliche Sprache präsentiert wollen. So geht beispielsweise der naive Erzählmodus vom Leser oder von der Leserin bzw. Rezipienten als aktiver bzw. aktive Teilnehmer*in aus.¹⁹⁵

Besonders interessant gestalten sich jene kindlichen Perspektiven, die durch Kinderbuchautor*innen erschaffen werden: „Nur dann, wenn der Autor (auch) für Kinder schreibt, ist das Kind, aus dessen Perspektive berichtet wird, als Identifikationsfigur in dem Sinn gedacht, daß man ohne Distanz Gefühle und Empfindungen nacherleben kann.“¹⁹⁶ Durch die erfolgreiche Vermittlung einer kindlichen Perspektive kann der Leserschaft die Möglichkeit geboten werden, sich mit dem kindlichen Erzähler zu identifizieren. Derart würde durch die kindliche Erzählweise an eigene Kindheitserfahrungen und vergangene Umstände erinnert werden, sodass man infolgedessen an die eigene Kindheit denkt.¹⁹⁷ In Anbetracht dieser erzähltechnischen Strategien kann folgende Schlussfolgerung gezogen werden: Die Auswahl der (kindlichen) Sprachebene erfolgt mit Rücksicht auf die (gezielte) Leserschaft.¹⁹⁸ Das heißt, dass eine wahrhaftig realistisch kindliche Sprache (in manchen Fällen) nicht wünschenswert ist, da eine kindliche Syntax oder ein kindlicher Sprachschatz für ein erwachsenes Lesepublikum anstrengend sein kann. Zusammenfassend kann demnach festgehalten werden, dass kindliche Sprache gezielt für ein entsprechendes Publikum konstruiert werden kann. Dabei muss sie weniger realistisch kindlich sein, als vielmehr dem Konzept kindlicher Sprache, das die Leser*innen gebildet haben, entsprechen.

3. Zwischen Maar und Nöstlinger: autobiographische und kindliche Erinnerung

In dem nun folgenden empirischen Teil der Arbeit werden Paul Maars „Wie alles kam. Roman meiner Kindheit“ und Christine Nöstlingers „Maikäfer, flieg! Mein Vater, das Kriegsende, Cohn und ich“ auf das Vorkommen unterschiedlicher, zuvor theoretisch vorgestellter, Themen untersucht. Dabei werden besonders die Verarbeitung und Inszenierung von Erinnerung und die Einarbeitung kindlicher Sprache innerhalb beider Romane behandelt.

Die in diesem Teil zugrunde liegende Untersuchung erfolgt systematisch nach den, im theoretischen Teil als besonders relevant herausgearbeiteten, Gesichtspunkten des autobiographischen Narratives aus Kinderperspektive: Zunächst werden die autobiographische

¹⁹⁵ Vgl. Barth 2009, S. 148.

¹⁹⁶ Spielmann 2002, S. 208.

¹⁹⁷ Spielmann 2002, S. 208.

¹⁹⁸ Barth 2009, S. 148.

Strukturierung und der Aufbau als Ergebnis des Schreibprozesses analysiert. Im Anschluss daran wird der Umgang mit den verschiedenen Formen von Erinnerungen und deren Kennzeichnung untersucht. Ein weiterer Abschnitt widmet sich der Generierung und Vorstellung des/der kindlichen Ich-Erzählers/in sowie die Auswirkungen der kindlichen Perspektive auf sprachliche Strukturen. In diesem Kontext wird anhand von narratologischen Auszügen die Sprache auf ihre Kindlichkeit zu prüfen sein. Zu jedem Thema werden zuerst der Roman Paul Maars und im Anschluss der Roman Christine Nöstlingers unabhängig voneinander behandelt. Anschließend wird zu jedem Thema ein drittes Unterkapitel zum Vergleich beider Werke dienen. Darin werden die Erkenntnisse aus den beiden ersten Unterkapiteln zu den jeweiligen Werken auf ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede geprüft. Im Anschluss daran wird in einem abrundenden Kapitel – welches nicht mehr in der bis dahin erfolgten Zweiteilung verläuft – anhand der gewonnenen Erkenntnisse zu klären sein, welche Klassifikation innerhalb des Gattungsdiskurses von Autobiographie und Autofiktion für die untersuchten Romane zu treffen ist.

3.1 Zusammenfassung von Maars „Wie alles kam“ (2020)

Der Roman *Wie alles kam. Roman meiner Kindheit* thematisiert sowohl das kindliche als auch das jugendliche Leben eines Ich-Erzählers. Dabei schöpft dieser aus seinen Erinnerungen, um in einzelnen Episoden ihm wichtige Lebenserfahrungen zu erzählen. Diese kindlichen und jugendlichen Erfahrungen bilden die Rahmenhandlung, die chronologisch von der Geburt bis zur späten Jugend angeordnet ist. Außerdem werden darin die in den Kriegsjahren¹⁹⁹ aufgrund militärischer Angriffe notwendigen Reisen von Schweinfurt nach Theres und wieder zurück geschildert. Innerhalb dieser Rahmenhandlung tauchen immer wieder Episoden auf, die entweder von der momentanen Handlungsgegenwart in die Vergangenheit oder die Zukunft verweisen. Interessant dabei ist, dass diese Kapitel, die sich um besondere Episoden aus dem Leben des Erzählers drehen, nicht nur eine einzelne Erfahrung schildern, sondern auch andere, kleinere Geschichten damit mehr oder weniger eng verknüpft darstellen. Manche dieser Kapitel behandeln ein Hauptthema, um welches sich auch andere kleinere Handlungszweige entwickeln. In der folgenden Zusammenfassung soll der grobe Inhalt der einzelnen Kapitel aufbereitet werden, ohne dabei jeden der kleinen Nebenmomente zu behandeln.

Die Handlung beginnt mit einem ersten einleitenden Kapitel, innerhalb welchem der Ich-Erzähler eine Erinnerung seiner frühen Kindheit aufgreift, in er über schwebende Fische in einem

¹⁹⁹ Hiermit gemeint ist die Zeit des Zweiten Weltkriegs, der zwischen 1939 – 1945 stattfand. Während dieser Zeit musste er zwischen 3 und 9 Jahren alt gewesen sein.

Zimmer halluziniert. Im darauffolgenden Kapitel „Große und kleine Pfützen“ behandelt das „Ich“ verschiedene Erinnerungen, die unabhängig voneinander erzählt werden. Dabei geht der Erzähler auch auf die allgemeine Natur und Auslöser von Erinnerungen ein. Im dritten Kapitel greift er die komplizierte Beziehung zu seinem Vater während seiner Kindheit auf. In dem darauffolgenden Kapitel wird die Reise aus dem zerbombten Schweinfurt auf das Land zu den Großeltern nach Theres beschrieben. In den daran anschließenden Kapiteln werden einzelne Episoden geschildert, die besondere Momente der Zeit auf dem Land aufgreifen. Darunter befinden sich beispielweise Erinnerungen an den Umgang aller Familienmitglieder mit der Oma Rethel, bis die Erinnerungen schließlich bei deren Tod enden. Eine weitere Episode, wiederum in einem einzelnen Kapitel, behandelt ein Abenteuer des kindlichen Erzählers mit seinem Freund Lud. Darin unternehmen beide in Begleitung eines kleinen Hundes eine Reise auf ihrem Boot. Dabei verlieren die Jungs ihren tierischen Gefährten beinahe. Im nächsten Kapitel greift der Erzähler eigene und fremde Erinnerungen auf, welche das Leben seines Opa Schorchs und anschließend das Kriegsende behandeln. Darauf folgt ein Abschnitt, in welchem der Erzähler über seine ersten Schulerfahrungen spricht. In den beiden anschließenden Kapiteln geht er zum einen kurz auf Erinnerungen an Tante Erna ein und zum anderen erinnert er sich an seinen Bruder Bernd. Als große Zäsur schließt daran der Umzug zurück nach Schweinfurt mit dem Vater an, welcher inzwischen aus der Kriegsgefangenschaft zurückgekehrt ist. Danach werden Episoden über die Erinnerungen an die Schulzeit und die Schwierigkeiten, die der Ich-Erzähler mit seinem Dialekt hatte, behandelt. In dem daran anschließenden Kapitel greift er seine Ausgrenzung im Sport auf. Es folgt eine Episode, in welcher ein Sprung in die Zukunft erfolgt, in der der ältere Erzähler über seine demenzkranke Ehefrau spricht, um anschließend zeitlich zurückzuspringen. Nun beschreibt er, wie er seine jetzige Frau kennengelernt hat. Die drei darauffolgenden Kapitel behandeln Episoden aus seiner Jugend, über seine erste Liebe, neue Freunde und Reisen ins Ausland. Das vorletzte Kapitel umfasst gleich mehrere Episoden aus der späten Jugend und aus dem jungen Erwachsenenalter. Darin thematisiert der Erzähler beispielweise seine ersten Schritte als Autor und was ihn dazu inspirierte, das Sams zu erfinden. Zum Schluss, im letzten Kapitel, greift er erneut die Beziehung zu seinem Vater auf und bewertet diese, nach dem Fund von Briefen des Vaters aus der Kriegsgefangenschaft, neu.

3.2 Zusammenfassung von Nöstlingers „Maikäfer, flieg!“ (1973)

Der Roman *Maikäfer, flieg! Mein Vater, das Kriegsende, Cohn und ich* behandelt die Geschichte der kindlichen Ich-Erzählerin, welche sich von den letzten Kriegshandlungen in Wien am Ende des Zweiten Weltkriegs bis zum Abzug der besetzenden russischen Truppen erstreckt.

Zu Beginn der Erzählung beschreibt die Erzählerin ihr Zuhause, welches kurz darauf bei einem Bombenangriff so zerstört wird, dass ihre Familie nicht mehr darin leben kann. Dank einer glücklichen Fügung kann sie mit ihrer Familie bis zum Kriegsende in die Villa der Familie von Braun ziehen, welche in einem von Bomben verschonten Viertel am Rande Wiens liegt. Kurz nach dem Umzug erscheint der desertierte Vater, welcher sich nun in der Villa versteckt. Es folgt eine Ruhephase, in der die Erzählerin ihre neue Umgebung erkundet und sich mit dem gleichaltrigen Sohn der Frau von Braun anfreundet. Parallel zu diesem Handlungsstrang schildert sie Ausflüge auf fremde, zum Teil verlassene, Grundstücke; in einem findet sie sogar eingemachtes Essen. Die Ruhe endet, als die Russen in Wien einmarschieren und die Villa fortan als Kommandoposten eines Majors dienen soll. Infolgedessen lernt die Ich-Erzählerin Cohn, den russischen Koch der besetzenden Einheit, kennen, welcher ihr zu einem guten Freund wird. Es folgen kleine Episoden, in die entweder verschiedene russische Soldaten oder österreichische Zivilpersonen verstrickt sind. So wird beispielweise der Vater mitsamt Kriegsverletzungen entdeckt und etwas später wird ein Wutausbruch eines russischen Soldaten geschildert. Der erste Mai ist eine Episode, in der feiernde, angetrunkene Soldaten das Leben der Familie und der umliegenden österreichischen Bevölkerung auf unterschiedliche Weisen erschweren. Immer wieder verbringt die Ich-Erzählerin Zeit mit ihrem neu gewonnenen Freund Cohn. Dieser nimmt sie eines Tages unbeabsichtigt in seinem Pferdewagen, in dem sie sich versteckt, in die Stadt mit, da sie nach ihren Großeltern sehen möchte. So gelangt sie, auf Umwegen, zu ihnen, nur um festzustellen, dass sie ihre Großmutter kaum wiedererkennt. Ihr Vater holt sie schließlich am Tag darauf ab und bleibt fast an einer Straßensperre hängen. Bald darauf bekommen die russischen Soldaten den Befehl, weiterzuziehen. Nach einer großen Abschiedsfeier reisen sie ab und es dauert nicht lange und die Familie der Ich-Erzählerin muss ebenfalls aus der Villa ausziehen.

3.3 Struktur

In diesem Teil der Untersuchung werden – wie angekündigt – strukturelle Aspekte der beiden Werke zuerst einzeln und dann im Vergleich zueinander betrachtet. Es gilt dabei herauszufinden, wie die Romane aufgebaut sind und welche Zeitspannen sie im Leben der Erzähler*innen behandeln. Neben der erzählten Zeit wird ebenfalls die Form der Erzählzeit zu analysieren sein. Darüber hinaus wird untersucht, inwiefern die Erzählung chronologisch nacheinander aufgebaut ist und ob Zeitsprünge die Geschichte unterbrechen. Zudem wird geprüft, ob es sich in beiden Romanen eher um eine flüssige oder episodische Erzählung handelt.

3.3.1 Die Struktur bei Maar

Paul Maars Roman ist in 19 aufeinanderfolgende Kapitel unterteilt; die Übertitel deuten bereits den Inhalt an. So thematisiert beispielsweise das erste Kapitel „Schwebende Fische“ eine Halluzination des Ich-Erzählers, in der er im Schlafzimmer seiner Oma um ihn herum fischähnliche Tiere schwirren sieht. Im darauffolgenden Kapitel namens „Große und kleine Pfützen“ geht der Erzähler auf verschiedene, zeitlich voneinander abgegrenzte und auch inhaltlich voneinander unabhängige Erinnerungen ein, die episodentartig geschildert werden. Innerhalb einiger Kapitel kommt es vor, dass diese durch drei Sterne (* * *) unterteilt werden. Darin wird der Wunsch des Autors eindeutig verdeutlicht, die einzelnen Erzählmomente thematisch und zeitlich zu trennen. Die Sterne markieren für die Leser*innen eine klare Trennung. Die Ruptur ist durch die Sterne auch im Layout klar ersichtlich. Das dritte Kapitel ist das einzige, in dem eine weitere, von den Sternen unabhängige Unterteilung erfolgt. Diese manifestiert sich mittels einer Nummerierung, durch die zeitliche Abstände in der Erzählung deutlich voneinander abgetrennt werden. Maars Unterteilung erfolgt in vier Unterkapitel, die lediglich durch eine Nummer (1/2/3/4) und nicht durch einen vorausdeutenden oder zusammenfassenden Titel angekündigt werden. Generell thematisiert das dritte Kapitel die Beziehung des Ich-Erzählers zu seinem Vater, von seiner frühen Kindheit an bis zu dessen Tod. Da dieses Kapitel inhaltlich eine sehr lange Zeitspanne umfasst, finden im Erzählten massive Zeitsprünge statt. Im ersten Unterkapitel (1.) erinnert sich der Erzähler an eine Gesangsaufführung, im Zuge der ihm sein Vater durch eine Bemerkung das Singen verdirbt. Im darauffolgenden Unterkapitel (2.) schildert er, wie er von seinem Vater betrauert wurde, im dritten Unterkapitel (3.) erzählt er von seinem Besuch des alten Vaters im Krankenhaus, der kurz nach dieser Begegnung verstirbt. Im letzten Unterkapitel (4.) lässt er allgemein die Beziehung zum Vater revue passieren und bewertet diese. Die tatsächlich endgültige Analyse dieser problematischen Beziehung erfolgt erst in den letzten Seiten des Romans, sodass sich die Erinnerungen und Folgen dieser Beziehung durch die gesamte Erzählung ziehen.

Obwohl bei der Lektüre der Eindruck entstehen kann, dass die Erzählung die Geschichte chronologisch von jung bis alt gliedert, verhält es sich vielmehr so, dass jedes Kapitel unterschiedliche Themen und Episoden aus dem Leben des Ich-Erzählers aufgreift. Dabei erfolgt in mehreren Fällen ein harter Schnitt in der erzählten Zeit, da abrupt ein Sprung in die im Vergleich weit entfernte Zeit des gealterten Erzählers stattfindet.²⁰⁰ Der späteste zeitliche Augenblick

²⁰⁰ Ein besonders prägnantes Beispiel dafür lässt sich zwischen den Seiten 200 und 201 finden. Auf der Seite 200 endet die Erzählung damit, wie die Sportsstunde dem kindlichen Ich-Erzähler in der Schule schlechte Laune bereitet. Auf der Seite 201, welche ein neues Kapitel (Einer soll es machen, nur für uns) einleitet, springt die

bzw. zeitlicher Vorgriff in die Erzählung erfolgt im letzten Kapitel mit dem Titel „Wenn alle Tage ein Brief käme“, in dem der Erzähler in der gefühlten Gegenwart der älteren Erzählperspektive angelangt ist. Allgemein behandelt die Erzählung die frühe und späte Kindheit des Erzählers, seine Jugend sowie auch (in wenigen Episoden und Erinnerungen) seine Zeit als junger Erwachsener. Einzelne Episoden aus seinem erwachsenen Leben tauchen gelegentlich auf, meist in Bezug auf etwas, das er in seiner Kindheit erlebt hat. Diese Zeitsprünge scheinen besonders dann aufzutreten, wenn sich eine Erfahrung in der Kindheit auf den älteren, erwachsenen Erzähler ausgewirkt hat oder nach wie vor auswirkt. Zeitsprünge von seiner Kindheit in sein früheres Leben erfolgen meist zur Kontextualisierung seines Lebens: „Meine Mutter starb an den Spätfolgen meiner Geburt, als ich sieben Wochen alt war.“²⁰¹ Dieser Zeitsprung erfolgt nach der visuellen Trennung durch die besagten drei Sterne (* * *), er dient dazu, die Folgen seiner Geburt zu erzählen und um die Beziehung zu seiner Stiefmutter, die er als seine leibliche Mutter empfindet, charakterisiert. Andere narrative Zeitsprünge finden auch zur Exposition und zusätzlichen Information statt.

Bezüglich der Weitervererbung eines Muttermales innerhalb der eigenen Familie kommentiert der Ich-Erzähler Folgendes: „Mein Bruder hatte ihn, seine Kinder und neuerdings seine Enkeltochter.“²⁰² Bei diesem Satz finden gleichzeitig mehrere Zeitebenen nebeneinander statt. Aus seiner Kindheit kennt er das Muttermal seines Bruders und aus seiner Zeit als Erwachsener kennt er die Male der Kinder seines Bruders. Aus der Perspektive der erzählerischen Gegenwart – markiert durch das Wort „neuerdings“ – lässt sich ein großer zeitlicher Sprung erkennen. Nicht nur durch die natürliche Generationsabfolge, sondern auch durch das Wort „neuerdings“ lassen sich mehrere Zeitsprünge, respektiv parallele Zeitebenen, innerhalb kürzester erzählter Zeit feststellen.

Auch weitere, in regelmäßigen Abständen aufeinander folgende, Zeitsprünge ereignen sich aufgrund kurzer Erklärungen zu bestimmten Themen. So heißt es bezüglich der Lesekenntnisse des Erzählers: „Ich konnte schon lesen, bevor ich in die Schule kam. Ich hatte es mir selbst beigebracht. Als ich fünf war [...]. Mit sechs las ich schon Wörter wie »Oberste Heeresleitung« ohne zu stocken. Als ich in die Volksschule kam [...]. Dann kam ich in die erste Klasse.“²⁰³ Innerhalb weniger Sätze springt der Erzähler von Jahr zu Jahr, nur um seine Fortschritte beim

Erzählung in der Zeit und beginnt mit der Beschreibung des Hauses des älteren Erzählers, welcher dann über die Alzheimer-Erkrankung seiner Ehefrau schreibt.

²⁰¹ Maar 2020, S. 26.

²⁰² Maar 2020, S. 117.

²⁰³ Maar 2020, S. 146-147.

Erlernen des Lesens zu veranschaulichen. Diese Textpassage kulminiert dann in einer Episode, in der der Erzähler über seine Erfahrung des Lesens in der ersten Klasse berichtet.

Als interessant gestalten sich die Erlebnisse rund um den Dialekt des Erzählers. Dabei erfolgen sukzessiv mehrere Zeitsprünge von der Kindheit an bis ins späte Alter, indem lediglich aneinandergereihte Episoden (S. 190-194) zu seinem angeblichen Sprachfehler vorkommen. Hierbei fällt auf, dass die Episoden zwar zeitlich aufeinander folgen, aber keinen Wert darauf gelegt wird, das zeitliche Dazwischen aufzugreifen. Es entsteht dabei der Verdacht, dass nur erwähnenswerte und spannende Erfahrungen aus den einzelnen Episoden erzählt werden, ohne dabei eine strenge, zeitlich aufeinanderfolgende Strukturierung anzustreben. Der Erzähler setzt vor allem dann harte Zäsuren bei Zeitsprüngen ein, wenn eine Episode zur narrativen „Gegenwart“²⁰⁴ erfolgt. In diesen Erzählsträngen schildert er seine Erfahrungen mit seiner demenzkranken Frau. Nach einem derartigen Sprung in die narrative Gegenwart erfolgt wieder eine Rückkehr in die Kindheit, zum Beispiel zum Zeitpunkt des Kennenlernens der jetzigen Ehefrau. An dieser Stelle im Buch findet eine zeitliche Zäsur statt, in der der Erzähler von seiner Kindheit in die Gegenwart springt (S. 200-201), später dann kehrt er von dieser Gegenwart, in der er erstmals über seine Frau spricht, zum Erlebnis zurück, in dem er seine Frau kennenlernt (S. 206). Beispiele derartiger immenser Zeitsprünge kommen innerhalb der Erzählung nicht selten vor. Es stechen besonders jene heraus, die von einem Satz auf den nächsten erfolgen. Ein Beispiel dafür befindet sich auf der Seite 196, auf der der Erzähler von seinem Briefverkehr als Kind mit seinem besten Freund erzählt. Plötzlich springt die kindliche Perspektive zur erwachsenen um, indem er sagt: „Als ich mit Lud dessen 80. Geburtstag feierte und wir von unserer Kinderfreundschaft sprachen [...]“²⁰⁵.

An diesem Punkt lässt sich somit zusammenfassend festhalten, dass Paul Maar bewusst keine zusammenhängende Geschichte schildern, sondern ganz im Gegenteil den Aufbau seines Textes, als ein Schriftstück bestehend aus mehreren aneinandergereihten und voneinander unabhängigen Episoden, welche durch klare visuelle Markierungen – wie Sternchen, Absätze oder Nummerierungen – verstehen will. Dadurch wird die fragmentarische Form der Lebensgeschichte gezielt akzentuiert.

²⁰⁴ Mit dieser erzählerischen „Gegenwart“ ist die Perspektive des gealterten Erzählers gemeint. Die Hinweise, die diese Perspektive unterstützen, sind z.B.: die demenzkranke Ehefrau, sein 80jähriger Kindheitsfreund Lud und die folgende Aussage: „Kurz nachdem ich das Manuskript dieses Buches abgeschlossen hatte“ (Maar 2020, S. 295.).

²⁰⁵ Maar 2020, S. 196.

3.3.2 Die Struktur bei Nöstlinger

Christine Nöstlingers Roman ist in 30 Kapitel unterteilt, wobei in einer Vorbemerkung auf Seite 5 eine Einleitung durch eine Ich-Erzählerin erfolgt. Darin wird zum einen darauf hingedeutet, dass die folgende Erzählung 25 Jahre alt sei. Zum anderen folgen darin Erklärungen zu der Zeit im Krieg. Zudem wird der Bezug des Titels zum Kinderlied namens „Maikäfer, flieg!“ erklärt. Auch wenn bei der Lektüre dieser Vorbemerkung der Verdacht aufkommt, dass es sich darin um einen Kommentar der Autorin handelt, ist kein Verweis oder Indiz diesbezüglich zu finden. Die 30 Kapitel sind nummeriert und durch einleitende Überschriften angeführt, welche sowohl den Inhalt des Kapitels vorausdeuten als auch allgemein resümieren. So ist beispielsweise das 19. Kapitel durch die folgenden Schlagwörter untertitelt: „Der Erste Mai • Der wilde Gesang • Der sanfte Gesang • Der Fund“²⁰⁶. In diesem Kapitel geht es – kurz gefasst – darum, dass die russischen Soldaten den ersten Mai lautstark feiern. Die Ich-Erzählerin zieht sich daraufhin zu Cohn zurück, welcher ihr ein sanftes Lied vorsingt. Danach stolpert sie über die Pistole eines schlafenden Soldaten und beschließt, sie zu verstecken. Die Untertitel fassen somit die wichtigsten Ereignisse in wenigen, vorausdeutenden Worten zusammen.

Die in der erzählten Zeit stattfindenden Ereignisse erstrecken sich über die Zeitspanne mehrerer Monate. Im Werk selbst werden keine expliziten Daten genannt, allerdings ist bekannt, dass der verletzte Vater der Autorin 1944 aus dem Krieg zurückgekehrt war²⁰⁷ und dass in Wien das Kriegsende 1945 stattfand.²⁰⁸ Demnach überrascht es nicht, dass die Zeitabstände zwischen den einzelnen Kapiteln nicht groß sind und auch keine größeren Zeitsprünge stattfinden. Teilweise sind die Abstände zwischen den Kapiteln sehr kurz, zuweilen wird der Moment des vorigen Kapitels weitererzählt. Ein Beispiel dafür wäre etwa der Übergang vom 24. zum 25. Kapitel. Darin wird eine brenzlige Situation geschildert, in welcher am Ende des 24. Kapitels nicht klar ist, ob jemand schießt. Im 25. Kapitel, also gleich im nächsten Satz, heißt es dann: „Der Feldwebel schoss nicht.“²⁰⁹ Dann wiederum erfolgt zwischen den Kapiteln ein mehr oder weniger großer Zeitsprung. Es vergeht so beispielsweise zwischen dem 11. und dem 12. Kapitel eine Nacht. Zwischen dem 15. und 16. Kapitel vergehen nur einige Stunden. Manche Kapitel werden so eingeleitet, dass der Eindruck gewonnen werden kann, dass es sich um Episoden handelt, die kurz aufeinanderfolgen, zeitlich voneinander unabhängig oder immer wiederkehrend sind. Am Anfang des 7. Kapitels heißt es beispielsweise: „Zweimal in der Woche kam uns der Großvater

²⁰⁶ Nöstlinger 2016, S. 114.

²⁰⁷ <<https://www.christine-noestlinger.at/christine-noestlinger/leben#1936>> (20.04.2021)

²⁰⁸ Diese Hinweise auf nähere zeitliche Datierungen sind nicht innerhalb der Erzählung zu finden. Anhand einigen Hintergrundinformationen zum Leben der Autorin würde sich jedoch ein Zeitrahmen der Erzählung leicht konstruieren lassen.

²⁰⁹ Nöstlinger 2016, S. 168.

besuchen.“²¹⁰ Das darauffolgende 8. Kapitel wird mit den folgenden Worten eingeleitet: „Einmal schaukelte ich auf dem großen Gartentor.“²¹¹ Im 7. Kapitel wird aus einem regelmäßigen Ereignis eine Episode konstruiert, im 8. Kapitel wird ein besonderes Ereignis eingeleitet. Der Zeitabstand zwischen beiden Kapiteln ist allerdings nicht ersichtlich.

An einer Stelle der Erzählung vergehen zwischen den Kapiteln sogar explizit mehrere Tage; allerdings bleibt dieser Zeitsprung die Ausnahme. So heißt es zu Anfang des 23. Kapitel: „Die Tage vergingen, einer nach dem anderen, alle gleich sonnig, alle gleich anders als das ganz gewöhnliche Leben.“²¹² Ohne dass in diesem Kapitel ausdrücklich ein besonderes Ereignis stattfindet, wird zur Abwechslung lediglich von alltäglichen Banalitäten berichtet, sodass zu Beginn des 24. Kapitels wieder ein besonderes Ereignis durch den folgenden Satz eingeleitet werden kann: „Dann kam ein Tag – ich hielt ihn zuerst für einen Unglückstag, dann für einen Glückstag –, an dem wurde ich durch Geschrei geweckt.“²¹³

Innerhalb der Kapitel finden, wenn auch nur wenige, Zeitsprünge statt. Meistens wird dabei erklärt, wie sich das erzählte Ereignis auf die Vergangenheit oder Zukunft auswirkt. Einerseits wird dabei auf die Vergangenheit referiert: „Ich erkannte die Stimme. Es war die Stimme vom Major seinem Uniformputzer. Ich kannte die Stimme gut. Wir hatten oft zusammen Wörterbuch gespielt.“²¹⁴ Ein weiteres Beispiel einer solchen Erwähnung der erzählerischen Vergangenheit kann durch folgendes Zitat belegt werden: „Wir hatten diesen Weg im Spaß einmal besprochen. Damals hatte ich gesagt [...]. Gerald hatte damals gesagt [...]“.²¹⁵ Andererseits wird auf die Zukunft verwiesen, indem die Ich-Erzählerin beispielsweise meint: „Mein Vater hat es mir später erklärt“²¹⁶ und erst in einer später im Roman geschilderten Stelle wird dem Leser der Moment der Erklärung offenbart: „Ihre Finger gruben sich unter mein Schlüsselbein, hinterließen dort für vier Wochen blaue Flecken“²¹⁷. An diesen Beispielen kann man erkennen, dass keine großen und langen Zeitsprünge stattfinden; allenfalls erfolgen kleine Vorausdeutungen oder Erklärungen des Erzählten zur Kontextualisierung.

3.3.3 Struktur: Vergleich und Unterschiede

Die beiden Romane sind sich zumindest dahingehend ähnlich, als dass in beiden das Erzählte in Kapiteln strukturiert wird. In Maars Roman befinden sich 19 Kapitel auf 298 Seiten, in

²¹⁰ Nöstlinger 2016, S. 41.

²¹¹ Nöstlinger 2016, S. 46.

²¹² Nöstlinger 2016, S. 153.

²¹³ Nöstlinger 2016, S. 159.

²¹⁴ Nöstlinger 2016, S. 124.

²¹⁵ Nöstlinger 2016, S. 141.

²¹⁶ Nöstlinger 2016, S. 127.

²¹⁷ Nöstlinger 2016, S. 127.

Nöstlingers Roman werden die 221 Seiten auf 30 Kapitel aufgeteilt. Die Kapitel in beiden Werken tragen Überschriften, die den Inhalt jeweils vorausdeuten bzw. resümieren. Die Kapitel in Nöstlingers Roman sind zusätzlich nummeriert. Der vermutlich größte Unterschied ist der, dass die erzählte Zeit in Roman *Maikäfer, flieg!* nur etwa ein Jahr beträgt, während der Roman *Wie alles kam* sich von der Geburt bis zum späten Alter des Erzählers spannt. Während im Roman Nöstlingers nur gelegentlich kleine Zeitsprünge innerhalb der Kapitel auftauchen, sind bei Maar Ellipsen ein gängiges Mittel. Beide Autor*innen bauen ihre Erzählung zwar chronologisch aufeinander auf, allerdings erfolgen lediglich in Maars Roman größere zeitliche und thematische Sprünge, vermutlich auch deshalb, weil dieser einen größeren Zeitraum beschreibt. Diese Sprünge erfolgen besonders dann, wenn es innerhalb der Erzählung Sinn ergibt, ein neues Thema aufzugreifen.²¹⁸ Die Kapitel entsprechen also eher Episoden als einer fließenden Erzählung. Im Allgemeinen bauen sie chronologisch aufeinander auf, allerdings brechen einige mit der Zeit oder dem Thema des vorigen Kapitels.²¹⁹

3.4 Erinnerung

Die Erinnerung ist ein zentrales Motiv in der Autobiographie und im autobiographischen Roman. Sie ist zugleich Quelle des Inhalts als auch Mittel zur Selbstreflexion. In der Autobiographie und der Autofiktion ist die Erinnerung der wichtigste Impuls dafür, wie sich die zu erzählende Geschichte gestaltet. Dieses Phänomen wird sich, wie in diesem Teil erkenntlich werden wird, bestätigen. Es ist daher unabdingbar, darauf einzugehen, wie Erinnerungen verarbeitet werden und wie mit ihnen umgegangen wird. Dabei wird zudem darauf zu achten sein, wodurch Erinnerungen ausgelöst werden und in welchem Kontext sie auftreten bzw. erzählt werden. Nicht zuletzt wird darauf eingegangen, inwieweit auch das Nicht-Erinnern bzw. das Vergessen thematisiert wird.

3.4.1 Maars Umgang mit Erinnerung

In Maars *Wie alles kam* spielt die Erinnerung eine große Rolle. Interessant dabei ist, dass sich zum einen das „Ich“ erinnert, zum anderen der Erzähler.²²⁰ Außergewöhnlich für einen Roman, allerdings weniger für eine Autobiographie oder eine Autofiktion, ist zudem, dass unterschiedliche Arten der Erinnerung selbstreflexiv verarbeitet werden. So werden die Auslöser mancher Erinnerungen nicht nur thematisiert, sondern in einigen Fällen auch kommentiert, respektiv

²¹⁸ Das fällt besonders dann auf, wenn ein Ereignis eine Erinnerung auslöst, aus der sich eine neue Episode ergibt, die anschließend ausführlich erzählt wird.

²¹⁹ Genauer werden diese Aspekte im Kapitel 3.5 betrachtet.

²²⁰ An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass in der Autobiographie das „Ich“ und der Erzähler dieselbe Figur sind. Gemeint ist also, dass verschiedene zeitliche Erzähler nebeneinander existieren. Der theoretische Hintergrund dazu lässt sich im Kapitel 2.4 wiederfinden.

bewertet. In Anlehnung an Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*²²¹ werden im Roman Maars diverse Auslöser von Erinnerungen der Kindheit thematisiert. Darunter befinden sich nicht nur olfaktorische, sondern auch visuelle oder auditive Impulse, die Erinnerungen wecken können. Neben diesen offensichtlichen Impulsen können, wie nun veranschaulicht wird, auch andere Gefühle Erinnerungen wiederbeleben.

Ähnlich Prousts Idee des olfaktorischen Auslösers erinnert sich der Erzähler: „Stellte ich mir etwa den Geruch des Montagsmorgens vor, entstand vor mir das Bild der Gastwirtschaft meiner Großeltern.“²²² Durch das Wahrnehmen des Geruchs, sogar allein durch die Imagination eines bestimmten Geruchs, wird der Erzähler an seine Kindheit erinnert. Allerdings scheinen die olfaktorischen Impulse keineswegs geplant zu sein. Das „Ich“ kommentiert diese Art der Erinnerung so: „Ich versetzte mich nicht in die Vergangenheit, indem ich versuchte, bestimmte Gerüche herzustellen und mich an ihnen in die Kindheit zu hangeln, mir genügte die Erinnerung daran.“²²³ Olfaktorische Auslöser von Kindheitserinnerungen sind also zufälliger Natur.

Anders gestalten sich visuelle Auslöser. Dabei dienen besonders Photographien und Bilder als Impuls, um sich in die Kindheit zurückzusetzen: „Am stärksten allerdings werden meine Erinnerungen durch alte Fotografien heraufbeschworen.“²²⁴ Der Erzähler selbst bezeichnet visuelle Impulse als die stärksten Trigger, wenn es um Erinnerungen geht. Beispiel dafür ist der Kauf eines Märchenalbums, da es ihn an glückliche Kindheitsmomente erinnert: „Das Album hatte ich billig erstanden. Ich hatte es gekauft, weil mir beim Durchblättern im Antiquariat die eingeklebten Bilder gefallen hatten. Sie erinnerten mich an die Bauklötzchenbilder meiner frühen Kindheit.“²²⁵ Jedoch sind visuelle Aspekte nicht immer automatisch dazu fähig, Erinnerungen im Betrachter auszulösen. Der Erzähler selbst gibt zu, dass bei weitem nicht alle Bilder oder Photographien automatisch Erinnerungen an die Kindheit auslösen: „Es gibt kaum Fotos aus meiner Kindheit. Vor achtzig Jahren besaß niemand in meiner Familie eine Kamera. [...] Beim Betrachten dieser Fotos versuche ich immer, und oft vergeblich, mich an die Situation zu erinnern, in der das Bild entstand.“²²⁶ Damit bezeugt bzw. verrät Maar, dass Erinnerungen in der Erzählung nicht immer zufällig entstehen, sodass der Eindruck entstehen könnte, dass hinter

²²¹ Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. 1. Unterwegs zu Swann. München: Knesebeck 2010.

²²² Maar 2020, S. 13.

²²³ Der Erzähler spielt hier an Marcel Prousts Erinnerung an die Kindheit an, die durch den Geschmack der in den Tee getauchten Madeleine ausgelöst wird. Kurz vor diesem Auszug erwähnt das „Ich“ diesen Vergleich selbst. Maar 2020, S. 13.

²²⁴ Maar 2020, S. 14.

²²⁵ Maar 2020, S. 136.

²²⁶ Maar 2020, S. 14-15.

dem Schreibprozess seiner Erzählung eine geplante und gezielte Erinnerungsarbeit stecken könnte.

Es scheinen allerdings die unbeabsichtigten Auslöser von Erinnerungen zu überwiegen, wovon manche gar audio-visueller Natur sind: „Als ich Jahrzehnte später den Film Die Truman-Show sah, erinnerte er mich stringent an meine Kindheit in Obertheres.“²²⁷

Darüber hinaus sind Gefühle, wie etwa Schmerzen, Auslöser von Erinnerungen und führen so zur Erzählung über einige Episoden der Kindheit. Auf den Seiten zwischen 173 und 176 berichtet der Erzähler von Ereignissen, in denen er sich derart verletzt hatte, dass die Verletzungen zu Narben führten. Jene Narben, die in der späteren erzählerischen Gegenwart durch ihre Schmerzen omnipräsent geblieben sind, lösen Erinnerungen an deren Entstehung aus. Die Spuren der Verletzungen und die dadurch spürbaren Schmerzen im fortgeschrittenen Leben verursachen also Erinnerungen an Momente des Lebens, in welchen der Erzähler sich diese Verletzungen zugezogen hatte.

Der Erzähler selbst behandelt nicht nur die verschiedenen Auslöser, die zu Erinnerungen an seine Kindheit führen, sondern er setzt sich auch mit der Art der Erinnerung auseinander. Bereits früh in der Erzählung, gleich im zweiten Kapitel mit dem Titel „Große und kleine Pfützen“, thematisiert er die allgemeine Natur von Erinnerungen und wie diese in ihm ausgelöst werden. In diesem Kapitel greift der Erzähler neben den eben aufgeführten Arten von Auslösern auch die verschiedensten Zeitebenen auf. Allgemein kommentiert er darin Erinnerungen selbst folgendermaßen:

Schön wäre es, wenn sich Erinnerungen wie an einer Perlenschnur von der frühesten Kindheit bis in die Jetztzeit aneinanderreihen würden. Oder, um ein anderes Bild zu gebrauchen, wenn aus einem schmalen Bach, gespeist durch immer neue Lebensmomente, ein Fluss würde, der sich zuletzt als breiter Erinnerungsstrom ins Heute ergießt. So ist es aber nicht. Erinnerungen sind keine Tagebücher. Dem Vergleich mit einem Fluss halten sie nicht stand. Eher sind es verstreute große und kleine Pfützen nach einem Starkregen. Schafft man es, mit einem Stock eine Furche zu einer benachbarten Pfütze in die feuchte Erde zu ziehen, verbindet sich der Inhalt der einen mit der anderen zu einer starken Erinnerung. Die meisten Pfützen bleiben aber isoliert.²²⁸

Damit bekräftigt er u.a. die Tatsache, dass Erinnerungen unabhängig voneinander in unserem Gedächtnis verankert sind und auch dementsprechend unabhängig ins Bewusstsein gerufen werden. Besonders in autobiographisch aufgebauten Werken ist diese Art des Kommentars zu Erinnerungen nicht ungewöhnlich, daher könnte der Eindruck entstehen, dass ein älterer Erzähler neben dem kindlichen Pendant zu existieren scheint. Unter den Erinnerungen, die in dem

²²⁷ Maar 2020, S. 178.

²²⁸ Maar 2020, S. 12.

Roman erzählt werden, befinden sich auch solche, die offensichtlich nicht von dem Erzähler selbst stammen können. Da wäre zum Beispiel die Passage zu erwähnen, in der er von der Zeit nach seiner Geburt spricht. Diese kann unmöglich aus seinen eigenen Erinnerungen gespeist sein. Vielmehr greift Maar hier Erinnerungen anderer, älterer Personen seines Umfelds auf, ohne (immer) explizit darauf zu verweisen, wessen Erinnerungen an welcher Stelle erzählt werden. Ein konkretes Beispiel dafür lässt sich in dem folgenden Auszug finden:

Die ersten Jahre nach dem Tod meiner Mutter sind für mich ein schwarzes Loch. Irgendwer muss mich versorgt, mich gewickelt und mir das Fläschchen gegeben haben. Ich weiß nicht wer, und es lebt auch niemand mehr, den ich danach fragen könnte. Wäre das Verhältnis zu meinem Vater besser gewesen, hätte ich mich wahrscheinlich bei ihm danach erkundigt.²²⁹

Kritisch und selbstreflexiv geht der Erzähler sowohl mit fremden Erinnerungen als auch mit Erinnerungslücken um. Dies unterstreicht, dass es sich in dem Erzählten um erinnerte Episoden handeln muss, die im Roman miteinander verknüpft werden. Besonders der Umgang mit fremden Erinnerungen ist keine Seltenheit in der Erzählung. In der folgenden Episode wird auch ersichtlich, inwiefern (vergessene) Erinnerungen Einfluss auf seine eigene Vergangenheit haben können. Das an dieser Stelle behandelte Beispiel aus dem Roman handelt von einer erneuten Episode über die Erinnerung an und die Erfahrung mit seinem Vater: „Als dann auch noch die nächtlichen Träume überhandnahmen, in denen mir mein Vater vorwurfsvoll gegenübertrat, fand ich es an der Zeit, mich endlich dagegen zu wehren.“²³⁰ Der Erzähler sucht im Anschluss daran nach einem Foto des Vaters, von dem er selbst eine Kopie malt:

Das alles sollte wie ein Voodoo-Zauber wirken, eine magische Beschwörung, die mir meine unsinnige, kindische Furcht nehmen würde. Das Bild lag dann eine Weile auf meinem Arbeitstisch. Ich fühlte mich diesem gemalten Vater sogar näher als dem aus meiner Erinnerung. Nach einer Weile legte ich das Bild in die Schublade, in der ich meine Illustrationen aufbewahre, und vergaß es. Ein halbes Jahr später öffnete ich die Schublade auf der Suche nach einer Illustration. Uplötzlich empfand ich etwas wie einen Schlag in den Magen, eine Blutleere im Gehirn. Ich warf die Schublade so heftig zu, dass sie wieder aufsprang und noch einmal geschlossen werden musste.²³¹

In diesem Auszug wird offensichtlich, welchen Einfluss vergessene Erinnerungen beim Wiederauftauchen auf die erzählerische „Gegenwart“ haben können. Außerdem offenbart sie, wie sehr sich schlechte Erinnerungen nach einiger Zeit noch auswirken können. In dieser Episode rufen sie beim Erzähler einen großen Schrecken hervor. Interessant ist zudem die Tatsache, dass anschließend an diese Episode eine Erzählung über die Kindheit des Vaters folgt. Ein besonderer Auslöser wird somit als Einleitung oder möglicherweise sogar als Rechtfertigung verstanden, eine bestimmte Episode zu erzählen. Die Kindheit des Vaters kann der Erzähler offensichtlich nicht selbst erlebt haben. Daher ist davon auszugehen, dass ausschließlich fremde

²²⁹ Maar 2020, S. 29.

²³⁰ Maar 2020, S. 51.

²³¹ Maar 2020, S. 52.

Erinnerung durch seine Perspektive wiedergegeben werden. Meistens folgen kleine Episoden von der Kindheit des Vaters aufeinander. Nur selten werden Maars Quellen explizit genannt.

Auch das Nicht-Erinnern, anders gesagt das Vergessen, thematisiert der Erzähler offen. Er gibt an mehreren Stellen zu, sich an etwas nicht (mehr) erinnern zu können. Im Gegensatz zu den fremden Erinnerungen, die er selbst aufgreift und weitererzählt, ohne immer die Quelle zu nennen, scheint er zumindest ehrlich zu sein, wenn er sich nicht an ein Ereignis erinnern kann. Ein Beispiel dafür ist der folgende Auszug, in dem er davon erzählt, den jüngeren Brüder benachteiligt zu haben: „Ich muss auf den neuen Bruder eifersüchtig gewesen sein, ich kann es mir gar nicht anders vorstellen.“²³² Damit meint er, dass er sich nicht daran zu erinnern vermag, warum er böse auf den kleinen Bruder gewesen ist. So thematisiert er das Vergessen, welches er durch Mutmaßungen auszufüllen versucht. Ein weiteres Beispiel handelt von völliger Ratlosigkeit, die durch das Vergessen verursacht wurde: „Es ist merkwürdig, wie wenig mir von Tante Erna, Oma Kunis leiblicher Tochter, in Erinnerung geblieben ist. Ich weiß nicht einmal, welches ihr Zimmer im Haus war.“²³³ Wie sich an diesem Beispiel zeigt, gibt es auch jene Momente, an denen der Erzähler nicht einmal in der Lage ist, Mutmaßungen anzustellen. Es handelt sich bei diesem Vergessen um einen Fall, indem er sich an überhaupt nichts erinnert. Ein weiteres Beispiel dafür ist der folgende Auszug: „So richtig erinnerte ich mich an nichts hier. Ich war ja gerade mal vier Jahre alt gewesen, als wir auszogen. Jetzt war ich zehn.“²³⁴ In diesem Abschnitt erklärt der Erzähler das Nicht-Erinnern damit, dass es ihm aufgrund des Alters nicht möglich war, sich zu erinnern. Offenbar fühlt er sich verpflichtet, manches Vergessen oder Nicht-Erinnern zu rechtfertigen. Ein letztes Beispiel, wie der Erzähler mit dem Vergessen respektiv Nicht-Erinnern umgeht, zeigt sich im folgenden Beispiel: „Ein frühes Foto zeigt mich vor einer Kirche.“²³⁵ Ausgehend von einem Foto von ihm als kleines Kind, an dessen Erlebnis er sich nicht erinnern kann, fängt er an, fremde Erinnerungen damit zu verknüpfen und Mutmaßungen anzustellen. Es offenbaren sich dadurch die Strategien des Erzählers, wie er mit dem Vergessen und Nicht-Erinnern umgeht. Diese beinhalten, sofern den Aussagen Glauben zu schenken ist, eine ehrliche Auskunft über das Innenleben und die Gedankengänge des (älteren) Erzählers.

²³² Maar 2020, S. 158.

²³³ Maar 2020, S. 153.

²³⁴ Maar 2020, S. 182.

²³⁵ Maar 2020, S. 15.

3.4.2 Nöstlingers Umgang mit Erinnerung

Aufgrund der Natur der Erzählung in Nöstlingers Roman wird mit Erinnerungen anders als bei Maar umgegangen. Nur selten wird selbstreflexiv über die subjektiven Erinnerungen seitens der Erzählerin erzählt. Die erste offensichtlichste Erinnerung erfolgt vor der eigentlichen Erzählung. In der Vorbemerkung kommt eine Erzählerin, von der jedoch anzunehmen ist, dass es sich um die Autorin handelt, zu Wort, die die nachfolgende Geschichte situiert und die Sachlage der damaligen Zeit kurz umreißt, um somit die vergangenen Ereignisse einzuleiten. Die ersten Worte dieser Vorbemerkung lauten: „Die Geschichte, die ich erzähle, ist mehr als fünfundzwanzig Jahre alt. Vor fünfundzwanzig Jahren waren die Kleider anders und die Autos auch. Die Straßen waren anders und das Essen auch. Wir waren anders.“²³⁶ Ausgehend von einer konstruierten Gegenwart werden Erinnerungen an eine Zeit 25 Jahre vor der Entstehung der Geschichte geweckt, indem festgestellt wird, wie anders das Leben damals war.²³⁷ Allerdings erscheinen im weiteren Verlauf des Romans weitere Stellen, an denen sich die Erzählerin auf subtilere Weise erinnert. Diese Erinnerungen gestalten sich meistens so, dass innerhalb der Erzählung Erinnerungen geweckt werden; sei es von der jungen Ich-Erzählerin in ihre unmittelbare Vergangenheit oder von der älteren Ich-Erzählerin – welche (auch) in der Vorbemerkung spricht – in deren weiter zurück liegende Vergangenheit. Dabei stechen besonders zwei unterschiedliche Muster heraus, in welchen Fällen erkennbar wird, dass die Erzählerin sich zu erinnern versucht. Die erste Art sich zu erinnern besteht darin, besondere einzelne Situationen zu erwähnen oder aufzuzählen. Das heißt, dass sich die Erzählerin innerhalb der Erzählung an kleine Details erinnert, oder eine Aufzählung von ähnlichen Ereignissen aufzählt, um sie mit der eigentlich geschilderten Situation zu vergleichen. Ein Beispiel dafür ist die folgende Passage: „Zweimal in der Woche kam uns der Großvater besuchen. Er brauchte drei Stunden, bis er bei uns war. Er konnte nicht mehr so schnell laufen. Der Großvater brachte uns immer etwas mit, was er aus den Schutthaufen ausgegraben hatte. Er brachte die merkwürdigsten Dinge [...]“²³⁸ Anschließend an diese Worte folgt eine Aufzählung der Gegenstände, die ihr Großvater in der Vergangenheit mitgebracht hatte. Erst durch diese Aufzählung erfolgt die Erinnerung der Erzählerin an die Dinge, die der Großvater bei jedem Besuch mit sich brachte. Die zweite Art sich zu erinnern, tritt dann auf, wenn die Erzählerin in der Beschreibung von bestimmten Ereignissen selbst anführt, sich nicht absolut sicher zu sein, wie sich diese tatsächlich abgespielt

²³⁶ Nöstlinger 2016, S. 5.

²³⁷ Die Vergangenheit der Vorbemerkung ist gleichzusetzen mit der Gegenwart der folgenden Erzählung. In der Vorbemerkung wird über eine Zeit berichtet, in der Krieg herrschte. Dadurch wird der Kontext eingeleitet, in welcher die darauffolgende Erzählung eingebettet ist.

²³⁸ Nöstlinger 2016, S. 41.

haben. In diesen Abschnitten kommentiert sie die möglichen Abweichungen von der Realität und gibt zuweilen zu, sich der Überlieferung der Fakten nicht völlig sicher zu sein. Ein Beispiel dafür ist der folgende Auszug: „Wie weit war der Sprung in der Zimmerdecke? Ich hatte ihn mindestens fünf Finger breit in Erinnerung.“²³⁹ Der Kontext dieser Aussage ist der, dass sie²⁴⁰ zum Haus der Großeltern fährt, welches am Anfang der Erzählung durch einen Bombenangriff getroffen wurde. Die Ich-Erzählerin vergleicht hier die Größe des Risses aus ihrer Erinnerung mit dem Anblick, der sich ihr nun bietet. Die mögliche Diskrepanz beider Risse, die in ihrer Äußerung deutlich wird, weist darauf hin, dass sie sich zu erinnern versucht. Dabei fällt auf, dass sie sich scheinbar nicht auf ihre Erinnerung verlassen kann, sodass man davon ausgehen könnte, dass es sich hierbei sogar um Vergessen handelt.

Deutlicher wird die Unsicherheit in der Erinnerung in dem nächsten Auszug: „Wieso ich plötzlich in der Küche war, ist mir nicht klar. Entweder habe ich beim Schlüssellochschaun die Türklinke angegriffen und die Tür ist aufgegangen oder der Soldat hinter der Tür hat meine Schwester und mich gehört und die Tür aufgemacht.“²⁴¹ Hier beschreibt die Ich-Erzählerin eine Situation, in der sie vor der Tür der Küche lauscht und plötzlich, von einer Sekunde zur nächsten, sich in diesem Raum wiederfindet. An dieser Stelle offenbart sich die Unsicherheit im Gedächtnis der Erzählerin. Die Tatsache, dass hier zwei verschiedene Möglichkeiten geboten werden, wie sich dieser Moment zugetragen haben könnte, verdeutlicht, dass sich die Erzählerin zu erinnern versucht, es allerdings nicht vollends schafft. Außerdem unterstreicht diese Unsicherheit, die sich durch das Angebot möglicher Alternativen ergibt, dass hierbei eher versucht wird, das Vergessene zu kompensieren.

Ein letztes Beispiel, welches das Nicht-Erinnern bzw. das Vergessen der Erzählerin unterstreicht, bietet die folgende Stelle: „Er sang Wörter, die nicht russisch waren. Ich hätte lange so sitzen mögen, um Cohn singen zu hören. Vielleicht bin ich auch lange so sitzen geblieben und habe Cohn singen gehört. Ich weiß es nicht mehr.“²⁴² Die Erzählerin gibt hier offen zu, etwas nicht zu wissen und sich an die vergangenen Ereignisse nicht erinnern zu können. Zusätzlich zur direkten Aussage „Ich weiß es nicht mehr“²⁴³ bietet sie erneut mögliche Alternativen an, wie sich der Moment tatsächlich aus anderen Gründen zugetragen haben könnte.

²³⁹ Nöstlinger 2016, S. 155.

²⁴⁰ Damit ist die kindliche Erzählerin gemeint.

²⁴¹ Nöstlinger 2016, S. 123.

²⁴² Nöstlinger 2016, S. 118-119.

²⁴³ Nöstlinger 2016, S. 119.

3.4.3 Maars und Nöstlingers Erinnerungen im Vergleich

In beiden Romanen wird mit Erinnerungen auf unterschiedliche Arten umgegangen, im Roman Maars spielt das Erinnern eine zentrale, wenn nicht die wichtigste Rolle. Das Werk geht zwar grob chronologisch vor, allerdings dominieren die verschiedenen Erinnerungen des Erzählers die Handlung ungeachtet dessen, ob sie die Chronologie stets respektieren. So entstehen teilweise Episoden, die unabhängig voneinander erzählt werden. Im zweiten Roman, also bei Nöstlinger, ist dies grundlegend anders: Das Werk baut die Erzählelemente auch chronologisch aufeinander auf, dabei unterbrechen Erinnerungen den Erzählfluss nicht. Sie bieten allenfalls kurze zusätzliche Perspektiven auf ein bestimmtes Ereignis.

In beiden Werken spielen jedoch sowohl das Erinnern aber auch das Vergessen eine Rolle. Das heißt, dass sich die gegenwärtigen Erzähler*innen einerseits an die Vergangenheit zurückerinnern, andererseits setzen sie sich auch mit dem Nicht-Erinnern, respektive mit dem Vergessen auseinander. Beiden Romanen ist gleich, dass sich die Erzähler*innen, wenn sie sich an etwas nicht mehr erinnern können, entweder versuchen, Mutmaßungen darüber anzustellen, wie sich etwas zugetragen haben könnte, oder sie offen zugeben, etwas vergessen zu haben. Der größte Unterschied ist der, dass sich der Roman Maars genauer und mehr mit Erinnerungen auseinandersetzt. Im Gegensatz zu Nöstlingers Werk werden bei Maar die verschiedenen Auslöser von Erinnerungen behandelt und beschrieben, wie der Erzähler damit umgeht. Außerdem ist es so, dass zum Teil Erinnerungen an eine Erfahrung eine Episode auslösen, durch die ein Teil der Vergangenheit des Erzählers geschildert wird.

3.5 Narration und kindliche Erzählung

Im vorigen Kapitel wurde aufgearbeitet, welche Funktion Erinnerungen in den Romanen Maars und Nöstlingers einnehmen. Dabei ist das Implementieren einer Erinnerung, wie es in beiden Fällen erscheint, so konstruiert, dass es die Erzählung (mehr oder weniger) erkennbar unterbricht. Solche Unterbrechungen des Erzählflusses können auch auf andere Weisen auftauchen. Besonders in Anbetracht des Umstandes, dass beide Werke autobiographisch veranlagt sind, wird in den folgenden Ausführungen das Augenmerk gezielt auf jene erzählerischen Aspekte gerichtet, die diese autobiographische Ausrichtung belegen oder widerlegen. In diesem Zusammenhang sind unter anderem Kommentare der Erzählinstanz innerhalb der Erzählungen beider Werke von besonderem Interesse. Die autobiographische Natur von beiden Romanen begünstigt die Einschübe von den jeweiligen Erzähler*innen, die durch ihre Perspektive das Geschehen kommentieren. In den folgenden Unterkapiteln zu Maars und Nöstlingers Romanen wird zu determinieren sein, welche Erzähler*innen das Geschehen äußern. Dabei könnte es

vorkommen, dass sich kindliche und erwachsenere Ich-Erzähler*innen in der Narration abwechseln. Es gilt herauszufinden, wie und durch welche Perspektiven in beiden Werken erzählt wird.

Die in den beiden anschließenden Unterkapiteln zugrundeliegende Strukturierung gliedert sich auf dieselbe Weise. Für beide Romane wurden fünf (thematische) Kategorien erstellt, mittels welcher herausgefunden werden soll, wie und durch wen erzählt wird. Diese fünf Aspekte gliedern sich folgendermaßen: Zuerst wird, um an das vorige Kapitel anzuknüpfen, herauszufinden sein, wie die Erinnerung die Erzählung gestaltet. Zweitens werden solche Anmerkungen behandelt, in denen die Erzähler*innen – ob jung oder älter – Erklärungen zum Geschehen anbieten. In einem dritten Untersuchungspunkt wird zu erfragen sein, wie in die erzählerische Zukunft verwiesen wird. In beiden Werken deuten die Erzähler*innen vom aktuellen Ereignis in der Erzählung in die Zukunft voraus. Daher gilt es zu analysieren, wie und zu welchem Zweck sich diese Vorausdeutungen gestalten. Im Vergleich dazu wird in einem vierten Schritt die Funktion der rückblickenden Kommentare behandelt. Dabei wird zudem zu erkennen sein, inwiefern sich der Rückblick von der (in die Erzählfutur verweisenden) Erinnerung unterscheidet. Fünftens und letztens werden jene Kommentare aufgegriffen, in welchen die Erzähler*innen das Geschehen (retrospektiv) zu interpretieren versuchen.

3.5.1 Narration bei Maar

Im Roman *Wie alles kam* ist der Kommentar das gebräuchlichste Mittel, um dem Erzählten einen Kontext zu verleihen oder um Erklärungen zur Erleichterung des Verständnisses zu ermöglichen. Darüber hinaus ist es möglich, dass eine derartige Anmerkung des Erzählers auch dazu dient, das Erzählte zu analysieren und zu deuten. Demnach werden innerhalb dieses Unterkapitels fünf unterschiedliche Arten des Kommentars miteinander verglichen werden. Dabei wird darauf zu achten sein, wie diese sowohl formal als auch inhaltlich gestaltet sind und wie sie sich mit anderen vergleichen lassen.

3.5.1.1 Erinnerungen als narrative Konstruktionen

Kommentare, die sich auf Erinnerungen beziehen, treten häufig in Maars *Wie alles kam* auf. Dabei ist es meistens so, dass solche Erinnerungen den Erzählfluss unterbrechen, sei es um eine neue Erinnerung aufzugreifen oder um das Erzählte zu kommentieren. Ein Beispiel für eine aufgegriffene Erinnerung lässt sich in dem folgenden Auszug finden: „Unsere Reise ist mir nur bruchstückhaft in Erinnerung. Es gibt aber Ereignisse und Orte, die mir im Gedächtnis geblieben sind.“²⁴⁴ Darin wird zum einen erklärt, warum die Reise nicht ausführlich erzählt werden

²⁴⁴ Maar 2020, S. 265.

kann. Zum anderen wird eine neue erzählerische Richtung eingeschlagen; es folgen episodische Kurzgeschichten von diesen Orten und Ereignissen, die mit den Orten in Verbindung stehen. Ein Beispiel für eine Erinnerung in Form eines Kommentars zum Erzählten wird im folgenden Beispiel deutlich: „Ich habe nicht die geringste Erinnerung an die mittägliche Szene vor der Hauswand, sehe aber einige der sechs Märchenmotive so genau vor mir, dass ich sie nachzeichnen könnte.“²⁴⁵ Hierbei wird, ohne die Erzählung zu unterbrechen, ein Ereignis durch eine Erinnerung kommentiert. Der Erzählfluss wird an dieser Passage kaum unterbrochen, der Leserschaft wird allenfalls eine zusätzliche Erklärung geboten. Solche Anmerkungen, die den Erzählfluss nicht oder kaum unterbrechen bilden allerdings die Ausnahme.

3.5.1.2 Erklärende Erzählkommentare

Im Roman existieren allerdings auch solche Kommentare, die ausschließlich als zusätzliche Erklärung zu gebrauchen sind. Anders als im vorigen Beispiel, bei dem eine Erinnerung als zusätzliche Erklärung fungierte, wird nun auf die Anmerkungen eingegangen, die zusätzliche Informationen bieten. Die Natur dieser Kommentare ist es meistens, weitere Auskünfte zu geben, ohne den Erzählfluss zu stören oder gar zu unterbrechen. Ein Beispiel einer solchen Bemerkung lässt sich in dem folgenden Auszug feststellen: „Es gibt frappierende Übereinstimmungen zwischen meiner Kindheitsgeschichte und der meiner zweiten Mutter.“²⁴⁶ Dieser Satz leitet einen Kommentar des Erzählers zu der familiären Situierung um seine leibliche und seine Stiefmutter ein. Hiermit wird also lediglich eine Hintergrundinformation dargeboten, die eine Episode im (frühen) Leben des Erzählers einleiten soll.

Eine andere Art der Anmerkung findet sich in dem folgenden Beispiel: „Ich fühlte mich überhaupt nicht wohl, wenn ich nach der Schule mit den beiden ging. Aber andere Freunde hatte ich nicht.“²⁴⁷ Es handelt sich hierbei um einen beiläufigen Kommentar, der kaum den Erzählfluss unterbricht und lediglich eine zusätzliche Anmerkung bereitstellt.

Eine andere Art des Einschubes wird im folgenden Beispiel erkennbar: „»Danke«, sagte ich und verabschiedete mich. »Servus!« Servus war damals das Modewort unter Jugendlichen.“²⁴⁸ Hier erfolgt eine (leicht) unterbrechende Anmerkung respektiv ein Einschub, um den Leser*innen zu erklären, warum man sich in der Erzählung auf diese Art und Weise (unter Jugendlichen) grüßte. Interessant dabei ist der Umstand, dass sich dieser Einschub an die Leserschaft zu richten scheint. Dadurch wird erkennbar, dass sich der Erzähler explizit – zumindest in dieser

²⁴⁵ Maar 2020, S. 17.

²⁴⁶ Maar 2020, S. 134.

²⁴⁷ Bei den „beiden“ handelt es sich um neue „Freunde“, mit denen der Ich-Erzähler in Ermangelung anderer seine Freizeit verbringt. Maar 2020, S. 234.

²⁴⁸ Maar 2020, S. 247.

Passage – an die Leserschaft zu richten scheint. Im Unterschied zu den anderen Kommentaren dient dieser Auszug ausschließlich zum Verständnis der Leser*innen.

Ein letztes Beispiel eines erklärenden Kommentars bietet sich in dem folgenden Auszug: „Wenn die Wissenschaft von der infantilen Amnesie spricht, lässt sie diese meistens mit dem dritten Lebensjahr enden. Bei mir setzen die Erinnerungen um diese Zeit ein, als ich ungefähr vier Jahre alt war.“²⁴⁹ Diese Stelle befindet sich am Anfang des zweiten Kapitels, in dem es um die verschiedenen Arten der Erinnerung geht. Zwar findet durch diesen Kommentar keine Unterbrechung statt, allerdings wird dadurch ein besonderes Thema eingeleitet. Interessant an diesem Beispiel ist, dass der Erzähler sich auf die Wissenschaft bezieht. Die Referenz zur Wissenschaft bricht mit dem natürlichen Erzählfluss des Romans über die Kindheit des Erzählers, jedoch ist es in diesem Fall weniger ein Bruch als vielmehr eine Möglichkeit, ein Thema entsprechend einzuleiten. Im Unterschied zum vorigen Kommentar, welcher zum besseren Verständnis der Leserschaft beiträgt, dient dieses Beispiel dazu, die gedanklichen Hintergründe des Erzählers zu offenbaren. Zwar könnte es wieder sein, dass er sich damit an seine Leserschaft wendet, allerdings liegt die Hauptfunktion in der Erklärung und Rechtfertigung des Auftretens seiner eigenen Erinnerungen.

3.5.1.3 Zukunftsweisende Erzählkonstruktionen

Die dritte Funktion, die Kommentare im Roman ausüben, ist, eine Referenz auf die Zukunft herzustellen. Das heißt, dass auf einen solchen Kommentar in den meisten Fällen ein Vergleich der erzählerischen Gegenwart mit der erzählerischen Zukunft erfolgt. Dabei fällt auf, dass dieser Verweis auf zwei unterschiedliche Weisen konstruiert sein kann. Einerseits wird innerhalb der kindlichen Erzählung ein Verweis auf spätere Umstände präsentiert, der entweder etwas erklärt oder vorausdeutet. Als Beispiel dafür eignet sich folgendes Zitat: „Das wusste ich als Kind nicht, konnte es aber später am Geburtsdatum meines Bruders rekonstruieren.“²⁵⁰ Hintergrund dieses Zitats ist, dass die Mutter aus der Stadt ziehen möchte, und der kindliche Erzähler nicht weiß, aus welchen Gründen diese Entscheidung erfolgt. Erst durch das Geburtsdatum des Bruders mutmaßt er aus einer älteren Perspektive, dass die Mutter wohl schwanger war. Hier unterbricht der Erzähler, um darauf zu verweisen, dass er als Kind etwas noch nicht wusste und es später in Erfahrung bringen konnte. Es ändert sich dadurch nichts an der Bewertung dieser Szene, lediglich wird den Leser*innen ein Mehrwert durch zusätzliche Erklärung dabei geboten.

²⁴⁹ Maar 2020, S. 12.

²⁵⁰ Maar 2020, S. 68.

Ein ähnliches Beispiel bietet sich in dem folgenden Satz: „Später werde ich lernen, dass Fische durch ihre Kiemen Sauerstoff aus dem Wasser aufnehmen.“²⁵¹ Dieser Kommentar des Erzählers, der bereits im ersten Kapitel zur Halluzination über die schwebenden Fische zu lesen ist, bietet der Episode keinen erzählerischen Mehrwert. Es ändert sich in der Szene nichts daran, dass der kindliche Erzähler nicht wusste, dass Fische nicht durch ihre Mäuler atmen. Bestenfalls bietet sich durch diese Anmerkung eine zusätzliche Information für die Leserschaft über den Wissenstand des Erzählers zu diesem Zeitpunkt seines Lebens.²⁵² Weitaus bedeutender gestalten sich solche Kommentare, die entweder auf die Zukunft vorausdeuten, um so die Besonderheit des Kommentars zu verdeutlichen, oder auf die zukünftige Interpretation eines Ereignisses verweisen. Ersteres wird im folgenden Beispiel verdeutlicht: „Plötzlich gerate ich in Panik, ein so tiefer Schrecken durchfährt mich, wie ich ihn nie mehr in meinem späteren Leben erfahren habe.“²⁵³ Der Erzähler verweist in diesem Ereignis in die Zukunft, indem er preisgibt, dass es einen solch bedeutsamen Moment nicht wieder geben würde. Damit unterstreicht er die Einzigartigkeit und das Gewicht dieser Erfahrung. Durch diesen Kommentar markiert der Erzähler eine ihm wichtige Erfahrung und versucht dies auch der Leserschaft entsprechend zu signalisieren. Ein Kommentar, der in die Zukunft verweist, kann allerdings auch die Plattform dafür bieten, eine Episode aus einer anderen, wissenderen Perspektive zu betrachten. In diesem Fall ist es meistens so, dass eine Episode aus der naiven, kindlichen Perspektive erzählt wird und dann ein Sprung in die zukünftige, erwachsenere und wissende Perspektive erfolgt, die das Erzählte mit einer Bewertung verknüpft. Daraus bietet sich der Mehrwert, Einblick in unterschiedliche Perspektiven eines Ereignisses zu erhalten, um etwa Vergleiche anstellen zu können. Ein Beispiel hierfür ist die folgende Stelle: „Wenn ich mir heute seine Bilder ins Gedächtnis rufe, stelle ich etwas irritiert fest [...]“.²⁵⁴ Der Kontext dieser Stelle ist, dass der Erzähler darüber spricht, gerne ins Kino zu gehen; wobei ihm besonders ein Film gefallen hat. Dessen Bilder ruft er sich „heute“ ins Gedächtnis und bewertet das Gesehene neu. Es handelt sich hierbei um dieselben Bilder, die er in der Vergangenheit sah und die noch immer in seinem Gedächtnis eingespeichert sind. Durch diese Anmerkung, die die Erzählung kurz unterbricht und auf die Zukunft hinweist, bietet sich dem Erzähler und der Leserschaft sowohl eine neue als auch völlig unterschiedliche Perspektive. Zum einen wird dadurch ersichtlich, welche Beobachtungen und Schlussfolgerungen der Erzähler altersbedingt in der Vergangenheit nicht machen

²⁵¹ Maar 2020, S. 9.

²⁵² In ihrer Funktion ähneln solche zukunftsweisende Kommentare somit den zuvor geschilderten, erklärenden Kommentaren.

²⁵³ Maar 2020, S. 9-10.

²⁵⁴ Maar 2020, S. 279.

konnte. Zum anderen wird es durch diesen Kommentar möglich, das Gesehene – wiederum altersbedingt – bewerten zu können. Durch eine reflektierte und wissende Neubewertung derselben Bilder kann ein Wandel im Wesen des Erzählers veranschaulicht werden.

3.5.1.4 Vergangenheitsweisende Erzählkonstruktionen

So wie ein Kommentar dazu dienen kann, auf die Zukunft zu verweisen, um möglicherweise einen Vergleich oder eine Neubewertung anstellen zu können, gibt es auch Anmerkungen, die auf das Geschehene zurückblicken. Ein solcher Einschub des Erzählers hat meistens eine unterbrechende Natur und eine bewertende Funktion. Darin schaut ein erwachsener oder älterer Erzähler innerhalb der Erzählung zurück in die Vergangenheit, um das Erzählte aus einer wissenderen Perspektive zu kommentieren. Interessant dabei ist der Umstand, dass diese Anmerkungen innerhalb der gerade erzählten Episode auftauchen und so die Narration (und möglicherweise auch die Immersion der Leser*innen) unterbrechen. Ein Beispiel hierfür findet sich in dem folgenden Auszug: „In der Nachschau stellt sich der Umzug nach Schweinfurt als die tiefste Zäsur in meinem Leben dar.“²⁵⁵ Hierin deklariert der Erzähler explizit diesen Kommentar als „Nachschau“, also als Rückblick aus einer älteren und wissenderen Perspektive, die den Überblick über die vergangenen Geschehnisse hat. Aus diesem Betrachtungswinkel lässt sich Vergangenes kommentieren, um Momenten beispielweise besondere Bedeutung zu verschaffen oder um Dinge anders zu bewerten als man es in der Vergangenheit tat. Letzteres lässt sich in dieser Passage finden:

Viel später, als ich mir unser Gespräch in Erinnerung rief, begriff ich, dass er sich bremsen musste, um nicht hinzuzufügen: »Und genau so wird es auch diesmal ausgehen!« So eine Aussage war damals lebensgefährlich. Er musste ja befürchten, dass ein kleiner Junge unbefangen ausplaudern könnte, was sein Opa da geäußert hatte.²⁵⁶

Der Hintergrund dieses Auszugs ist, dass sein Opa über den aktuellen Krieg spricht und diesen mit dem Ausgang des Ersten Weltkriegs vergleicht. Dabei spricht der kindliche Erzähler durch seine Perspektive über diese Unterredung, sodass durch diesen erwachsenen Rückblick eine Unterbrechung des kindlichen Narratives erfolgt. Ziel dieses Rückblicks ist es, das Gespräch zu erklären, da die Bedeutung dieser Szene nicht durch die kindliche Perspektive begriffen werden konnte. Das heißt, dass durch diesen Rückblick eine Erklärung auf die aktuelle Episode erfolgen soll.

Ein weiteres Beispiel, welches dem eben besprochenen ähnelt, befindet sich im ersten Kapitel des Romans: „Als Erwachsener habe ich mich gefragt, was es mit dieser so real wirkenden

²⁵⁵ Maar 2020, S. 176.

²⁵⁶ Maar 2020, S. 120.

Vision auf sich hatte. Es scheint fast, als hätte ich damals unter Drogeneinfluss gestanden.“²⁵⁷ Hier schildert das kindliche „Ich“ den Traum mit den schwebenden Fischen. Durch den erwachsenen Rückblick wird versucht, die Erfahrung zu deuten. Im Vergleich zum vorigen Zitat findet der/die Leser*in keine eindeutige Erklärung vor, sondern lediglich ein Erklärungsversuch. Völlig sicher ist sich der erwachsene Erzähler nicht. Den Rückblick, der allgemein dazu verwendet wird, um eine eindeutige Erklärung oder Bewertung anzubieten, erfüllt diese Funktion keineswegs immer. Es kommt sogar öfters vor, wie in den kommenden Beispielen erneut zu sehen sein wird, dass der Rückblick nur Raum für Mutmaßungen offen lässt: „Im Rückblick kommt es mir so vor, als habe Franzens Tod bei mir eine Weiche umgestellt.“²⁵⁸ In diesem, wie in dem nächsten Auszug wird ersichtlich, wie unsicher ein Kommentar trotz erwachsener (und scheinbar wissender) Perspektive sein kann: „Trotz intensiven Nachdenkens fällt mir aber keine meiner möglichen Eifersuchtstaten ein. Entweder es gab keine oder ich habe sie verdrängt.“²⁵⁹ Durch diese beiden Kommentare zeigt sich, dass deren Einschub nicht immer eine eindeutige Interpretation bietet. Interessant in den eben exemplarisch dargestellten Auszügen ist, dass der (erwachsene) Erzähler seine Unsicherheit im Verständnis oder Auffassungsgabe nicht versteckt, sondern in seinen Rückblicken seine Kommentare als Mutmaßungen ausdrücklich preisgibt. Ob diese Kommentare bewusst vage konstruiert sind, kann man als Leser*in kaum bewerten.

Besonders gestalten sich, im Gegensatz zu den vorigen Beispielen, die Rückblicke, die eindeutig aus einer erwachsenen Perspektive erfolgen. Diese rückblickenden Kommentare umfassen solche Passagen, in denen sich der erwachsene Erzähler explizit als solcher zu erkennen gibt. Ein konkretes Beispiel hierfür ist in dem folgenden Auszug zu finden:

Neue Studien zeigen ja, wie wenig wir unserem Gedächtnis trauen können. Wenn ich Erinnerungen aus der Kinderzeit mit meinem inzwischen auch achtzigjährigen Freund Lud austausche, staunen wir beide, wie unterschiedlich sich Situationen und Personen bei uns eingepägt haben. Wenn wir nicht von unserem flatterhaften, unzuverlässigen Gedächtnis wüssten, wären wir manchmal nahe dran, den anderen der Lüge zu bezichtigen.²⁶⁰

Das Besondere an diesem Zitat ist, dass der Erzähler ausdrücklich klarstellt, aus welcher Perspektive dieser Kommentar erfolgt: aus der Sicht des etwa 80jährigen Erzählers. Im Gegensatz zu den Erklärungen oder Mutmaßungen, die bis zu diesem Punkt der Erzählung in Anmerkungen angeführt werden, dominiert hier das Gefühl der völligen Unsicherheit und des Vergessens. Der ältere Erzähler attestiert sich und seinem Kindheitsfreund unverhohlen ein „flatterhaftes“

²⁵⁷ Maar 2020, S. 10.

²⁵⁸ Maar 2020, S. 291.

²⁵⁹ Maar 2020, S. 158.

²⁶⁰ Maar 2020, S. 11.

und „unzuverlässiges Gedächtnis“. Der Umstand, dass diese Äußerung bereits am Anfang des zweiten Kapitels mit dem Titel „Große und kleine Pfützen“ erfolgt, kann ein Hinweis darauf sein, dass in dem Rest der Erzählung Ereignisse nicht unbedingt der Wirklichkeit entsprechen könnten. Außerdem könnte somit kundgegeben werden, dass jegliche erwachsenen Kommentare und Anmerkungen aus dieser 80jährigen Perspektive erfolgen könnten. Nicht zuletzt kann gemutmaßt werden, dass durch diese Zeilen kein Anspruch auf Authentizität erhoben werden darf bzw. kann.

3.5.1.5 Bewertung von Erinnerung durch die Erzählinstanz

Die fünfte und letzte Art des Kommentars ist, wie sich durch die vorigen Zitate bereits angedeutet hat, die Interpretation des älteren und wissenderen Erzählers. Das Besondere in den folgenden Auszügen ist, dass kaum Raum für andere Bewertungen der Leser*innen möglich bleibt. Das heißt, dass der Erzähler das erzählte Ereignis aus seiner Perspektive unmissverständlich und klar interpretiert. Ein Beispiel dafür lässt sich in dem folgenden Auszug finden: „Ich bin mir ziemlich sicher, dass man zwar von einigen deutschen Verbrechen wusste, aber nichts oder kaum etwas von den Konzentrationslagern und den Morden.“²⁶¹ Der Erzähler bezieht eine eindeutige Stellung und lässt wenig andere Auslegungen zu. Zwar sichert er sich durch das „Ich bin mir ziemlich sicher“ für den Fall ab, dass er doch möglicherweise Unrecht behalten sollte, dennoch wird durch die Aussage wenig Platz für alternative Bewertungen zugelassen.

Im Verlauf des Romanes tritt immer wieder die schwierige Beziehung zwischen sowohl dem kindlichen als auch dem erwachsenen Erzähler und seinem Vater in Erscheinung. Es überrascht daher nicht, dass möglicherweise die wichtigsten Interpretationen im Rahmen seiner Schilderungen der Vater-Sohn Beziehung erfolgen. In diesem Kontext erscheint der folgende Kommentar einen wichtigen Beitrag zu leisten: „Mein Vater spürte die Ablehnung, die ich ihm entgegenbrachte, und ich bin mir ziemlich sicher, dass er versuchte, das alte Vater-Sohn-Verhältnis aus meiner Kindheit wieder aufzunehmen. Aber ich verweigerte ihm meine Zuneigung, die ihm sicher gutgetan hätte.“²⁶² Das Interessante an dieser Aussage ist, dass der Erzähler nicht nur seine eigenen Erfahrungen interpretiert, sondern auch die seines Vaters. Wie aus dem zerrütteten Verhältnis zu ihm hervorgeht, kann ausgeschlossen werden, dass der Erzähler vom Innenleben seines Vaters im Kontext dieser Ereignisse wusste. Der Erzähler interpretiert also nicht nur seine eigenen Erfahrungen, sondern auch die seines Vaters. Außergewöhnlich daran ist, dass sich der Erzähler in seinen Deutungen über des Vaters Gefühle „ziemlich sicher“ zu sein scheint. Die Bewertung seiner Beziehung zu seinem Vater zieht sich durch den gesamten

²⁶¹ Maar 2020, S. 176.

²⁶² Maar 2020, S. 63.

Roman. Immer wieder werden zwischenzeitliche Fazits im Laufe der Erzählung gezogen. Die Interpretationen kulminieren im letzten Kapitel, wenn der ältere Erzähler schlussendlich ein Fazit zieht: „Die Frage, wie der liebende Vater zum Schreckensmann werden konnte. Die Antwort ist bitter: Auch ich habe dazu beigetragen.“²⁶³ Mit diesen Worten schließt die Erzählung. Im Rückblick auf die am Anfang des Buchkapitels gestellte Frage, die sich der Erzähler vermutlich auch sein gesamtes Leben gestellt haben muss, kommt dieser zu einem selbstkritischen Schluss. Schließlich erfolgt in dieser letzten Bemerkung die (vorläufig) endgültige Bewertung der Beziehung zu seinem Vater.

3.5.2 Narration bei Nöstlinger

Die Kommentare, die im Roman *Maikäfer, flieg!* erfolgen, werden meistens durch eine gleichbleibende Erzählerin geäußert. Das bedeutet, dass die meisten Einschübe durch die Erzählerin erfolgen, die auch gerade erzählt. Allerdings wird zu beobachten sein, in welchen Fällen innerhalb der kindlichen Narration Einschübe einer älteren Erzählerin erfolgen. Parallel zum vorigen Kapitel über Maars *Wie alles kam*, wird auch in diesem Kapitel nach derselben Strukturierung vorgegangen. Das heißt, dass es bezüglich der Kommentare zuerst um die Erinnerung geht, gefolgt von den Erklärungsversuchen. Bei Letzteren wird zudem auf die kindlichen, im Gegensatz zu den erwachsenen und wissenden, Anmerkungen eingegangen. Anschließend folgt die Kategorie der Vorausdeutung und im Gegensatz dazu dann der kommentierende Rückblick. Zum Schluss wird beobachtet, inwiefern das Erlebte durch die Erzählerin, ob kindlich oder erwachsen, interpretiert wird.

3.5.2.1 Erinnerungen als narrative Konstruktionen

Obwohl bei der Lektüre der Eindruck entstehen könnte, dass alles aus einer kindlichen Perspektive erzählt wird, lässt sich zumindest durch einige Kommentare eine ältere Erzählerin erkennen. Allein der Prozess des Erinnerns bezeugt, dass eine ältere Erzählerin auf eine jüngere referiert. Ein Beispiel dafür lässt sich in dem folgenden Auszug finden: „Es dauerte verflucht lange. In meiner Erinnerung war der Weg viel kürzer.“²⁶⁴ In der Gegenwart dieser Aussage referiert die Erzählerin auf ihr vergangenes „Ich“, welches den Weg kürzer in Erinnerung hat. Dabei unterbricht dieser Kommentar kaum den Erzählfluss. Außerdem erfolgt diese Anmerkung durch die Erzählerin, die auch gerade spricht.

Ein weiterer Kommentar, in dem sich die Erzählerin erinnert, erfolgt in dem folgenden Auszug: „Meine Mutter war oft weg. [...] Ein paar Mal ging meine Mutter auch zu Fuß bis in die Stadt

²⁶³ Maar 2020, S. 298.

²⁶⁴ Nöstlinger 2016, S. 176.

hinein. Sie lief mit unserem Bombenschein kreuz und quer durch Wien, um ein Geschäft zu finden, in dem es noch Unterhosen und Schuhe gab. Sie fand keines.“²⁶⁵ Der Kontext dieser Aussage ist, dass sich die Erzählerin an die Episoden erinnert, in denen die Mutter unterwegs war, um Besorgungen und Einkäufe zu erledigen. Die Mutter schien so beispielsweise einmal beim Bäcker oder beim Fleischhauer gewesen zu sein. In dieser Aufzählung summiert die Erzählerin verschiedene Episoden, in denen ihre Mutter abwesend war. Mehrere Erinnerungen werden somit in einem einzigen Kommentar zusammengefasst. Dabei findet zum einen kein wirklicher Bruch im Erzählfluss statt, zum anderen ist kaum erkennbar, ob die ältere oder jüngere Erzählerin spricht. An diesen beiden exemplarischen Auszügen, wird durch den erinnernden Kommentar das kindliche Narrativ kaum unterbrochen.

3.5.2.2 Erklärende Erzählkommentare

Die zweite Art, wie Kommentare erfolgen, ist die erklärende. Dabei erfolgen Anmerkungen, in denen Sachverhalte und Umstände erklärt werden. Besonders in Nöstlingers Roman existiert der nuancierte Dualismus zwischen junger und älterer Erzählerin. Es stammen, wie sich noch zeigen wird, sowohl Erklärungen aus der jungen²⁶⁶ als auch aus der älteren Perspektive. Bezüglich der jungen Perspektive in erklärenden Kommentaren fallen besonders Stellen wie die folgende auf: „Ich [...] war beleidigt. Eigentlich war ich nicht beleidigt. Ich tat nur so.“²⁶⁷ Auch wenn es unüblich ist, dass ein Kind in diesem Maße selbstreflexiv ist, ist es dennoch nicht auszuschließen. Da dieser Kommentar keinen Bruch im Erzählfluss verursacht, kann diese erklärende Anmerkung durchaus als kindlich durchgehen. Ein weiteres Beispiel für einen derartig selbstkritischen Kommentar ist im folgenden Auszug zu finden: „Dass ich nicht durfte, das sah ich ein.“²⁶⁸ In kurzen und einfachen Sätzen kommentiert die junge Erzählerin hier die Situation. Wieder entsteht kein Bruch im Erzählfluss, dieser Satz gliedert sich unproblematisch, ohne groß aufzufallen, in die Erzählung ein.

Es ist allerdings keineswegs so, dass jederzeit in der Dichotomie zwischen junger und älterer Erzählerin klar unterschieden werden kann. Die folgende Passage ist ein Beispiel dafür, wie eine Differenzierung zwischen Jung und Alt nicht immer eindeutig zu treffen ist:

Ich schaute auf den Schutthaufen. Am liebsten hätte ich gesagt: Die Großmutter ist tot. Die Großmutter liegt unter dem Schutt. Und so sehr gelogen wäre das nicht gewesen. Meine Großmutter gab es wirklich nicht mehr. Sicher, so wild und so groß und so herrlich, wie ich

²⁶⁵ Nöstlinger 2016, S. 39.

²⁶⁶ An dieser Stelle ist es wichtig daran zu erinnern, dass eine junge Perspektive eine Konstruktion ist. Die Erzählerin kann sich in diesem Fall aussuchen, ob sie eine kindliche Sprache oder eine Kindersprache zu erstellen versucht. Sofern Sätze nicht größtenteils aus Schriftstücken von Kindern stammen, ist davon auszugehen, dass die kindliche Sprache durch eine ältere Erzählerin (und Autorin) konstruiert wurde.

²⁶⁷ Nöstlinger 2016, S. 98.

²⁶⁸ Nöstlinger 2016, S. 157.

sie Cohn geschildert hatte, war die Großmutter nie gewesen, aber so klein und so zittrig und so jämmerlich wie die Alte, die da in der Puppenküche stand, war meine Großmutter auch nicht.²⁶⁹

In diesem Kommentar, in dem die junge Erzählerin über ihre Großmutter spricht, erklärt sie zum einen den Wandel der Großmutter und zum anderen die Enttäuschung darüber. Die Eindrücke, die auf eine jüngere Erzählperspektive schließen lassen, ist, dass sie ihre Großmutter zum Teil als „jämmerlich“ beschreibt. Eine solche Bewertung durch eine ältere, wissendere und verständnisvollere Erzählerin scheint undenkbar. Es ist vorstellbar, dass ein solcher Gedankengang tatsächlich in einem Kinderkopf existieren kann. Die Bewertung, ob es sich hierbei um einen authentischen Gedankengang eines Kindes handeln könne, obliegt – wie im Kapitel 2.7.4 bezüglich der kindlichen Sprache festgestellt wurde – der subjektiven Entscheidung der Leser*innen, die diese als glaubwürdig oder eben nicht beurteilen. Der Eindruck der Leserschaft und ihr subjektives Verständnis von kindlicher Sprache determiniert, ob sie beispielsweise diese Passage als kindliche Sprache wahrnehmen und akzeptieren.

Eindeutiger sind die erklärenden Kommentare zu erkennen, die ausdrücklich aus der älteren Perspektive erfolgen. In diesen ist dem jeweiligen Kommentar eine ältere Erzählerin zuzuordnen. Ein Beispiel dafür kann im folgenden Auszug erkannt werden: „Dass mein Vater nun in Wien im Lazarett lag, war weder Zufall noch Glück. Das hatte mein Onkel, der Bruder meiner Mutter, erreicht. Der war ein großer SS-Nazi, in Berlin im Führerhauptquartier.“²⁷⁰ Es ist kaum denkbar, dass dieses Wissen einer jungen Erzählerin bewusst hätte sein können. Diese Zusammenhänge zwischen der Funktion des Onkels und der Rückkehr des Vaters kann in dieser Ausprägung und Formulierung kaum aus dem Kopf einer jungen Erzählerin stammen. Vielmehr ist hier davon auszugehen, dass die ältere Erzählerin einen Kommentar über die Hintergründe zur Rückkehr des Vaters in einer kindlichen Sprache äußert. Dieser Vorgang, also dass eine ältere Erzählerin Erkenntnisse und Kommentare durch eine kindliche Sprache in den Mund ihres jüngeren Pendants legt, ist ein Charakteristikum des Romans, wodurch er sich auszeichnet. Ein Kommentar, der eindeutiger aus einer älteren Perspektive erfolgt, lässt sich im folgenden Beispiel erkennen: „Meine Schwester nahm das Streit- und Kampfangewort dankbar an. Ihr war auch langweilig.“²⁷¹ Hierin erfolgt wieder eine selbstkritische Anmerkung, die die Situation erklärt. Es ist davon auszugehen, dass die ältere Erzählerin erklären möchte, warum sich ihr jüngeres Pendant mit ihr gestritten hat. Ein ähnliches Beispiel dieser Art ist in dem folgenden Kommentar zu erkennen: „»Ich gehe aufs Klo«, sagte ich. Das sagte ich meistens, wenn ich

²⁶⁹ Nöstlinger 2016, S. 187.

²⁷⁰ Nöstlinger 2016, S. 20.

²⁷¹ Nöstlinger 2016, S. 115.

mich davonmachte.“²⁷² Auch in diesem Auszug wird erneut eine Erklärung des kindlichen Verhaltens geliefert. Zwar kann nicht völlig ausgeschlossen werden, dass solch selbstkritische Gedankengänge in einem kindlichen Kopf nicht möglich seien, dennoch ist es wahrscheinlicher, dass eine ältere Erzählerin die Motive ihres jüngeren Pendants zu erklären versucht. Letztlich obliegt die Bewertung jedoch dem/der Leser*in, der/die entscheidet, ob diese reflexive Weisensart einem Kind zuzutrauen ist, oder ein Bruch der kindlichen Erzählperspektive wahrgenommen wird. Allenfalls wird die Kommentierung dieser Ereignisse weder explizit der jüngeren noch explizit der älteren Erzählinstanz zugeschrieben, sondern gliedert sich mehr oder weniger nahtlos in den Fluss der Erzählung ein.²⁷³

3.5.2.3 Zukunftsweisende Erzählkonstruktionen

Eine weitere Art des Kommentars ist die Vorausdeutung. In dieser wird die Erzählung unterbrochen, um auf die Zukunft zu verweisen. Die entsprechenden Anmerkungen erfolgen meistens in dem kindlichen Narrativ, wohingegen die Vorausdeutungen eher aus einer älteren, wissenderen Perspektive erfolgen. Ein Beispiel dafür lässt sich in dem folgenden Auszug finden: „Wir hatten die Hannitante nicht gesehen. Und wir sahen sie auch nie mehr. Sie lag oben, bei der Kalvarienberggasse, unter einem Schutthaufen. [...] Doch das wussten wir jetzt ja noch nicht.“²⁷⁴ Der Kontext dieser Aussage ist der, dass nach einem Bombenangriff die betroffene Frau, die nicht in einem Keller Schutz gesucht hatte und auf der Straße geblieben war, nicht gefunden werden konnte. Interessant dabei ist, dass die Erzählerin selbst bestätigt, dass sie dies jetzt – zur Gegenwart der Erzählung – noch nicht wusste. Anhand dieses Kommentars wird deutlich, dass sich eine ältere Erzählerin in das Narrativ der jüngeren einschaltet. Ein weiteres Beispiel, in dem eine ältere Erzählerin im Narrativ ihres jüngeren Pendants eine Vorausdeutung macht, liegt im folgenden Auszug vor: „Ich dachte, ganz Leningrad zu kennen. Doch das war ein Irrtum. Den habe ich erst viel später bemerkt. Ich kannte nur Cohns Leningrad und das war ein winziges Stück der riesengroßen Stadt.“²⁷⁵ Ein solcher Irrtum, wie die Erzählerin selbst preisgibt, kann nur in der Retrospektive erkenntlich werden. Die ältere wissendere Erzählerin ergänzt durch ihren Kommentar sowohl die Erzählung als auch die Perspektive ihres jüngeren Pendants. Die vorausdeutenden Einschübe erfolgen dementsprechend aus dem kindlichen Narrativ, in denen ein wissender Blick in die erzählerische Zukunft (die der älteren und wissenderen Erzählerin) geworfen wird.

²⁷² Nöstlinger 2016, S. 115.

²⁷³ Eine Weiterführung dieser Gedankengänge und Erkenntnisse wird im nächsten Kapitel zur kindlichen Sprache erfolgen.

²⁷⁴ Nöstlinger 2016, S. 13.

²⁷⁵ Nöstlinger 2016, S. 105.

3.5.2.4 Vergangenheitsweisende Erzählkonstruktionen

Im Gegensatz zum vorausdeutenden Kommentar wird im Folgenden der Rückblick in Kommentaren der Erzählerin behandelt. Es geht hier um die Erzählinstanz in Form einer Anmerkung aus der älteren Perspektive zurück in die Vergangenheit, die die erzählerische Gegenwart des jungen „Ichs“ ist. Ein Beispiel dafür lässt sich im folgenden Auszug finden: „Vielleicht war es auch ganz anders und der Großvater hat die Großmutter einmal sehr geliebt. Und sie ihn auch. Als ich ein Kind war, war davon aber nichts zu bemerken.“²⁷⁶ Die ältere Erzählerin blickt darin zurück auf die gerade erzählte Episode zurück, in der sich die Großeltern – aus der kindlichen Perspektive wahrgenommen – streiten. Interessant dabei ist, dass die erfahrenere und wissendere Ich-Erzählerin die Situation nicht klar bewerten kann: Durch das „Vielleicht“ stellt sie lediglich eine Vermutung an. Trotz des zeitlichen Unterschieds zwischen junger, erlebender und älterer, reflektierter Ich-Erzählerin ist über manche Erlebnisse im Rückblick nicht klar zu urteilen. Folglich werden in diesen Rückblicken meist Mutmaßungen angestellt. Auch in dem nächsten Beispiel kommentiert die ältere Erzählerin die Sicht ihres jüngeren Pendants: „Damals habe ich es nicht bemerkt. Aber wenn ich mich heute daran erinnere [...]. Aber das geht mich eigentlich nichts an.“²⁷⁷ In diesem Teil berichtet die Erzählerin über die Beziehung zwischen der Frau von Braun und dem russischen Major. Wieder greift das ältere „Ich“ ein Erlebnis auf, welches sie als (naives, unerfahrenes) Kind kaum oder nicht verstanden hatte. Lediglich in der Rückschau, durch den Blickwinkel der wissenden und erfahrenen Erzählerin, wird eine Neubewertung der Erinnerung möglich. Ein weiteres und letztes Beispiel, in welchem eine rückblickende Anmerkung erfolgt, lautet: „Ich fragte, gehörig leise, gehörig demütig, so wie es sich für ein zerknirschtes Kind gehört [...]. Ich erzählte viel, erzählte lang, und wenn ich nicht immer bei der Wahrheit geblieben bin, so nur deshalb, damit es meine Mutter lustig und freundlich fand.“²⁷⁸ Wieder blickt hier die ältere Erzählerin auf ihr kindliches Benehmen zurück. Dabei mutmaßt sie über die Art, wie sie sich gegenüber ihrer Mutter verhielt. Sie analysiert die äußerliche Darstellung ihres kindlichen „Ichs“, und wertet dies in diesem Kontext, der sich aus ihrer Erinnerung speist, dass sie sich „gehörig leise, gehörig demütig“ benimmt. Außerdem blickt sie auf die kindliche Erzählstrategien zurück, wenn es darum ging, der Mutter etwas mitzuteilen. Selbstkritisch deckt sie in der Rückschau auf, dass sie als Kind die Wahrheit zugunsten des Unterhaltungswertes umgestaltet hatte. Allerdings interpretiert die ältere Erzählerin zugleich das kindliche Verhalten.

²⁷⁶ Nöstlinger 2016, S. 15.

²⁷⁷ Nöstlinger 2016, S. 102.

²⁷⁸ Nöstlinger 2016, S. 211.

3.5.2.5 Bewertung von Erinnerung durch die Erzählinstanz

Anmerkungen, in denen Interpretationen verarbeitet werden, sind in den folgenden Auszügen noch deutlicher als in den bisher vorgetragenen Ausschnitten zu erkennen. Interessant dabei ist der Umstand, dass erlebte Episoden sowohl aus der kindlichen als auch aus der älteren Perspektive erfolgen. Beide versuchen mithilfe eines Einschubes, das (kindliche) Handeln zu deuten. Ein erstes Beispiel, in welchem eine solche Anmerkung nicht nur aus der erwachsenen Sicht sondern auch durch die kindliche Perspektive vorkommt, lautet folgendermaßen: „Die Katze kratzte uns. Wahrscheinlich hatten wir ihr weh getan.“²⁷⁹ Hier interpretiert das kindliche „Ich“ die Reaktion der Katze, und legt sich darauf fest, dass sie ihr wohl Schmerzen bereitet haben musste. Ein weiteres Beispiel, welches die Mehrheit der Leser*innen wohl willens ist, als Auslegung der kindlichen Erzählerin aufzufassen, wird in diesem Auszug deutlich: „Die junge Frau von Braun war in Ordnung. Sie verstand auch die Sache mit meinem Vater. Sie sagte, sie hätte ihren Mann auch gerne versteckt.“²⁸⁰ Der Hintergrund ist hierbei der, dass der Vater der Ich-Erzählerin als Deserteur im Haus versteckt wird. Das kindliche „Ich“ nimmt es wohlwollend auf, dass Frau von Braun Verständnis für die Situation des desertierten Vaters aufbringt. Das, was hier den Rückschluss darauf erlaubt zu folgen, warum diese Passage aus der Perspektive der jungen Erzählerin erfolgt, ist, dass die Umstände vage bleiben. Die „Sache mit meinem Vater“ wird nicht näher ausgeführt und erklärt, sodass davon auszugehen wäre, dass hier eine kindlich naive Auffassungsgabe die Situation bewertet. Im Gegensatz dazu wird in den folgenden Auszügen ersichtlich, inwiefern auch aus der älteren, wissenderen Perspektive interpretierende Anmerkungen innerhalb des Romans gemacht werden. Darin ist deutlich, im Vergleich zur vorigen jüngeren Interpretation, eine erwachsene Analyse der Ereignisse zu erkennen. Ein Beispiel, welches dies verdeutlicht, lautet wie folgt: „Meine Mutter beendete den Erziehungskampf in ihrer Seele“²⁸¹. Über Erziehungsstrategien wird das kindliche „Ich“ kaum etwas deuten, geschweige denn wissen können. Diese Anmerkung ist also durch eine wissendere, erwachsene Erzählerin geäußert worden, welche die Erziehung ihrer Mutter deutet. Ein letztes Beispiel, in welchem mittels eines Kommentars eine Interpretation erfolgt, lautet „Ich merkte, dass mir die Tränen über die Wangen liefen. Ganz genau wusste ich nicht, warum ich heulte. Ganz genau wusste ich nur, dass ich mir Cohn herbeiwünschte.“²⁸² Als interessant daran gestaltet sich der Eindruck, dass in dieser Passage sowohl die kindliche als auch die ältere Erzählerin die Situation jeweils deuten. Das jüngere „Ich“ merkt, dass es weint und meint, sich ihren Freund

²⁷⁹ Nöstlinger 2016, S. 50.

²⁸⁰ Nöstlinger 2016, S. 48.

²⁸¹ Nöstlinger 2016, S. 211.

²⁸² Nöstlinger 2016, S. 190.

Cohn herbeizuwünschen. In diesem Einschub interpretiert die ältere Erzählerin dann, dass ihr kindliches Pendant nicht wusste, warum sie weint. Die Naivität des kindlichen „Ichs“ impliziert, dass sie nicht selbstreflexiv genug gewesen war, um festzustellen, „warum [sie] heulte“.

3.5.3 Maars und Nöstlingers Narration im Vergleich

In beiden Werken hat sich herausgestellt, dass (mindestens) zwei unterschiedliche Erzähler*innen existieren. Es dominieren sowohl eine kindliche als auch erwachsene Perspektive, aus deren erzählt und kommentiert wird. In Nöstlingers Roman sind es lediglich diese zwei Erzählerinnen, die das Geschehen schildern; wobei die jüngere eindeutig das meiste erzählt. Die Erzählstruktur ist folglich so aufgebaut, dass das Geschehen aus der jüngeren, kindlichen Perspektive erfolgt, welche immer wieder durch eine ältere kommentiert oder ergänzt wird. Ein entscheidender Grund dafür könnte sein, dass sich die erzählte Zeit lediglich über ein Jahr erstreckt. Somit kann sich die kindliche Erzählperspektive im Alter nur um einige Monate unterscheiden. Das führt dazu, dass es eine einheitliche kindliche Erzählerin geben kann.

Anders verhält es sich in Maars Roman. Darin existieren sowohl kindliche, jugendliche als auch erwachsene Erzähler nebeneinander. Es ist nur eine Erzählperspektive, die sich eindeutig herauskristallisiert: die des etwa 80jährigen Erzählers, der beispielsweise im letzten Kapitel spricht. Da dieser Erzähler klar als der älteste zu betrachten ist, könnte davon ausgegangen werden, dass viele erwachsene Einschübe aus genau dieser Perspektive erfolgen. Das Problem in der Zuordnung der verschiedenen Erzähler besteht darin, dass sich die erzählte Zeit von der Geburt des „Ichs“ bis ins 80jährige Alter erstreckt. Es kann aus diesen Gründen nur in zeitlich begrenzte Erzähler gegliedert werden. Das heißt, dass es einen kindlichen, einen jugendlichen und einen erwachsenen Erzähler gibt. Dabei fällt auf, dass während der kindlichen und jugendlichen Erzählung erwachsene Einschübe erfolgen.

3.6 Kindliche Sprache

Wie sich im vorigen Kapitel herausgestellt hat, sprechen sowohl junge als auch ältere „Ichs“. Dabei kristallisieren sich besonders kindliche und erwachsene Erzähler*innen heraus.

In diesem Kapitel wird auf der Basis der theoretischen Erkenntnisse aus dem Kapitel 2.7 die kindliche Sprache untersucht. Es gilt dabei herauszufinden, ob eine kindliche Sprache innerhalb beider Werke zu finden ist. Vor allem ist zu prüfen, wie sich diese manifestiert und welche Aspekte auf eine solche schließen lassen. Darüber hinaus gilt es festzustellen, durch welche Erzähler*innen und in welchen Situationen diese Sprache verwendet wird. Das Ziel dieses Kapitels besteht folglich darin, zuerst die Perspektive der Erzählung zu ermitteln um anschließend

zu beobachten, wie sich die verwendete Sprache auf unterschiedliche kindliche Merkmale hin vergleichen lässt.

3.6.1 Die kindliche Sprache bei Maar

Die narrativen und sprachlichen Strukturen, die in Maars Roman auf eine kindliche Sprache hindeuten, sind mannigfaltig. Dabei fallen nicht nur kindliches Vokabular oder Syntax auf, sondern auch kindliches Denken und Verhalten. Das bedeutet, dass an mehreren Stellen aus der Sicht und inneren Logik des jungen Ich-Erzählers erzählt wird. Ein solches Beispiel spiegelt sich in der folgenden Passage wider:

Ich erfand für mich ein Gedankenspiel, so wurden die Beutezüge wenigstens spannend. Ich war ein Detektiv und hatte mich in eine gefährliche Diebesbande eingeschlichen, um sie zu überführen. Damit der Detektiv nicht entlarvt wurde, musste er wohl oder übel die Rolle eines Diebes spielen.²⁸³

Kontext dieser Erinnerung ist die Mitgliedschaft in der Diebesbande mit zwei Klassenkameraden. Selbstkritisch blickt ein älterer Erzähler resümierend auf diese Erfahrung zurück und versucht, die kindliche Logik in der Rechtfertigung der Mitgliedschaft zu äußern. Argumentationen, wie beispielsweise „musste er wohl oder übel“, bezeugen eine kindliche Rationalität. Ein weiteres Beispiel, welches sowohl das junge Innenleben des Protagonisten als auch dessen Sprache thematisiert, lautet wie folgt: „Meine Hände zitterten vor Aufregung und unterdrückter Freude. Endlich ein neues, zweites Buch! [...] Aber was für eine Enttäuschung! Es waren alberne, dumme Geschichten, die ich da vorgesetzt bekam.“²⁸⁴ Der junge Ich-Erzähler beschreibt hier seine kindliche Aufregung und Begeisterung, als er ein neues Buch erhält. In der darauffolgenden Reaktion greift er profanes und kindliches Vokabular wie „albern“ und „dumm“ auf, um seine Enttäuschung zu beschreiben. Solche Begriffe lassen sich eher in einem kindlichen Wortschatz verorten. Eine weitere Stelle, an der sich kindlicher Sprachschatz offenbart, lautet: „Mama sprach von ihnen als »Liebestöter«, was ich nicht verstand.“²⁸⁵ Das Interessante an diesem Satz ist, dass der Erzähler den Satz nicht etwa mit „Meine Mutter sprach“ beginnt, sondern mit „Mama“. Darin offenbart sich ein kindliches „Ich“, aus dessen Perspektive in dieser Passage scheinbar erzählt wird. Wenn es um Bezeichnungen von Familienmitgliedern geht, dann kann durchaus der Eindruck gewonnen werden, dass aus einer kindlichen Perspektive erzählt wird. Seine Mutter nennt er gelegentlich Mama und seine Großeltern bezeichnet er beispielsweise als „Opa Schorsch“ oder „Oma Rethel“. Diesbezüglich manifestiert sich tatsächlich die kindliche Identität im Ich-Erzähler. Der Verdacht, dass es sich innerhalb des Werkes tatsächlich um eine

²⁸³ Maar 2020, S. 234.

²⁸⁴ Maar 2020, S. 148.

²⁸⁵ Maar 2020, S. 84.

kindliche Sprache handelt, kann sich nicht durchgehend bestätigen. Wie sich in den vorigen Auszügen gezeigt hat, kann in dem Gesprochenen durchaus kindliches Vokabular festgestellt werden. Allerdings entlarven die Beschreibungen den erwachsenen Erzähler. Ein Beispiel für eine solche Beschreibung²⁸⁶, welche durch die Perspektive eines kindlichen „Ichs“ erfolgt, lautet: „Auch den Heizer konnte ich erkennen, der schwarzberußt riesige Kohlenstücke aus dem Tender ins gierige rote Maul der Lokomotive schaufelte.“²⁸⁷ Das „Ich“, welches aus der kindlichen Perspektive erzählt, kann kaum eines solchen Wortschatzes und einer derartigen Syntax mächtig gewesen sein. Da das Alter des Erzählers während seiner Zeit in Theres zwischen vier und zehn Jahren liegt, wäre die Annahme einer kindlichen Sprache durchaus gerechtfertigt. Allerdings sind die verwendeten Wörter in der Beschreibung dieses Auszuges kaum mit dem Vokabular eines wahrhaftig kindlichen Erzählers gleichzusetzen. Ebenso entspricht der Satzbau nicht dem eines Kindes in dem Alter. Dieses Beispiel steht exemplarisch für das Verhältnis zwischen kindlicher Perspektive und zum Teil „erwachsener“ Sprache in Maars Werk.

In der Gesamtheit des Romans muss also festgestellt werden, dass eine kindliche Sprache an sich weniger häufig in Erscheinung tritt als etwa die kindliche Perspektive. Zwar wird der Großteil der Geschichte aus der Sicht des jungen Ich-Erzählers dargestellt, allerdings wird diese wenig durch kindliches Vokabular oder eine adäquate Syntax unterstützt. Diese Ursache mag zum Teil darin liegen, dass die generelle Struktur der Erzählung aus verschiedenen Episoden besteht. Diese bauen zwar zeitlich größtenteils aufeinander auf, jedoch verhindert der beschriebene Aufbau des Romans eine Immersion der Leserschaft in eine „wahrhaft“ kindliche Perspektive.

Es muss also zwischen kindlicher Perspektive und kindlicher Sprache unterschieden werden. Zusammenfassend konnte aus den bisher gezeigten Auszügen deutlich festgestellt werden, dass ein großer Teil des Werkes durch eine kindliche Perspektive erzählt wird. Allerdings kann nur in wenigen Fällen – die in diesem Unterkapitel veranschaulichten Beispiele bilden die Ausnahme – von einer kindlichen Sprache gesprochen werden. Vielmehr scheint der Fokus Maars in der Aufarbeitung seiner Erinnerungen aus erwachsener Perspektive zu liegen, weshalb Einschübe, Kommentare sowie Bewertungen durch den gegenwärtigen Autor dominieren und die

²⁸⁶ In der Geschichte zieht die Familie des Erzählers im November 1943 aus Schweinfurt nach Theres um. Zu Kriegsende, bei der Rückkehr des Ich-Erzählers nach Schweinfurt, ist dieser zehn Jahre alt: „Ich war ja gerade mal vier Jahre alt gewesen, als wir auszogen. Jetzt war ich zehn.“ (Maar 2020, S. 182.) In diesem Beispiel beschreibt der Erzähler den Zug, den er mehrmals in Theres vorbeifahren sah. Das beweist, dass die Schilderung dieser Zeit in Theres in der Kindheit des Erzählers liegt und dadurch die Einordnung des Erzählten in eine kindliche Perspektive gerechtfertigt ist.

²⁸⁷ Maar 2020, S. 69.

Erinnerungen an die Kindheit oftmals mit sich erst später ereignenden Erlebnissen verknüpft werden.

3.6.2 Die kindliche Sprache bei Nöstlinger

Wie bereits erwähnt erstreckt sich die erzählte Zeit in Nöstlingers Roman über die Dauer von mehreren Monaten. Hier bietet sich die Möglichkeit, die Handlung größtenteils aus einer kindlichen Perspektive erfolgen zu lassen. Um die kindliche Sprache, die in der Erzählung verwendet wird, zu ergründen, wird zuerst auf die Syntax zu achten sein. Anschließend daran wird in diesem Abschnitt geprüft, inwiefern der Sprachschatz einer kindlichen Natur entspricht. Genauer wird dabei zu beobachten sein, wie Vergleiche und Metaphern konstruiert werden. Zum Schluss wird schließlich ermittelt, wie sich das kindliche Vokabular in profaner und trotziger Sprache widerspiegelt.

Gleich zu Beginn der Erzählung kann anhand des folgenden Auszugs aus dem Roman eruiert werden, auf welche Weise Christine Nöstlinger eine kindliche Sprache in ihrem Buch (gezielt) einsetzt:

Ich war acht Jahre alt. Ich wohnte in Hernals. Hernals ist ein Bezirk von Wien. Ich wohnte in einem grauen, zweistöckigen Haus. Im Parterre, die letzte Tür. Hinter dem Haus war ein Hof. Mit Abfallkübeln, mit einer Klopfstange und einem Hackstock. Und hinten im Hof, an der Klofenstermauer, stand ein Zwetschkenbaum. Aber Zwetschken waren nie auf ihm.²⁸⁸

Zu erkennen sind auf den ersten Blick kurze und einfache Sätze. Das verwendete Vokabular ist schlicht und in der Syntax erfolgen aufgrund des parataktischen Stils keine komplizierten Konstruktionen. Außerdem wirkt es, als würde zur Einleitung eine Aufzählung über die Wohnsituation erfolgen. Als interessant gestaltet sich zudem, dass die Ich-Erzählerin ihr Alter preisgibt. Somit bezeichnet sie sich gleich zu Beginn selbst als Kind. Damit ist ein erster Grundstein für die These einer kindlichen Ich-Erzählerin gegeben.

In dem folgenden Beispiel tritt eine weitere Aufzählung auf: „Ich hatte Durst. Mauerstaub macht durstig. Er klebt an den Lippen, an der Zunge, im Hals.“²⁸⁹ Ausgehend von einem Bedürfnis, erfolgt – in einfacher Syntax – eine Auflistung, die die innere Logik und Gedankensprünge der jungen Ich-Erzählerin widerspiegelt. Diese sprunghafte Art, von einem Thema zum nächsten innerhalb weniger Sätze zu wechseln, ähnelt der kindlichen Aufmerksamkeitsspanne. Es fällt im Allgemeinen auf, dass besonders viele Aufzählungen aus kindlicher Perspektive in typisch kindlicher Syntax vorkommen. Auch der folgende Textauszug kann hierfür exemplarisch herangezogen werden:

²⁸⁸ Nöstlinger 2016, S. 7.

²⁸⁹ Nöstlinger 2016, S. 23.

Die Villa der Frau von Braun war sehr groß und sehr gelb. Die Fensterläden waren braun. Das Dach war grau. Das Haus hatte eine runde Terrasse und eine viereckige Terrasse und einen schmalen, langen Balkon und einen kurzen, breiten. Es hatte drei Erker und ein kleines Türmchen und ein großes Türmchen. Zwei Fahnenstangen hatte es auch.²⁹⁰

Inhalt dieser Passage ist die Beschreibung der Villa, die von einer kindlichen Perspektive aus gemacht wird. Ausschlaggebend dafür sind Aspekte wie zum Beispiel das Benutzen des Adverbs „sehr“, die vielen Aufzählungen an sich und die häufige Benutzung der Konjunktion „und“ – was besonders im vierten Satz des Auszugs auffällt. Das häufige Verwenden des Adverbs „sehr“ und der Konjunktion „und“ bezeugen einen begrenzten sprachlichen Ausdruck, wie er in der kindlichen Sprache festgestellt werden kann. Vor allem fällt auch auf, dass die Beschreibungen des Gesehenen sprachlich begrenzt sind. In dieser Beschreibung der Villa überwiegen simple Begriffe – sowohl bei der Beschreibung der Dimensionen (z.B.: schmal, kurz, groß, lang) als auch bei jener der Farben. Außerdem ist in dem Ausschnitt zu erkennen, dass lediglich die zwei Verben *haben* und *sein* eingesetzt werden – und zwar in ihrer Funktion als Hauptverb. Es taucht kein weiteres Verb zur Differenzierung auf. *Haben* und *sein* sind als die Verben zu verstehen, die zu Beginn des Erlernens der (deutschen) Sprache beigebracht werden. Aufgrund der Tatsache, dass die (kindliche) Ich-Erzählerin nur diese zwei Verben zur Beschreibung benutzt, verstärkt den Eindruck einer kindlichen Sprache.

Die andere Art, kindliche Sprache zu determinieren, besteht in der Untersuchung des eingesetzten Vokabulars. Dabei gilt es zu ermitteln, inwiefern bestimmte Ausdrücke im Wortschatz des Kindes verwendet werden und ob diese einer kindlich naiven Perspektive entsprechen. Der Sprachwortschatz eines Kindes zeichnet sich durch seine begrenzte Vielfalt aus. Aufgrund dieser sprachlichen Limitierung kommt es vor, dass das kindliche „Ich“ ihm unbekannte Wörter und Begriffe durch ihm bekannte ersetzt. Dies verdeutlicht sich besonders an der folgenden Passage: „Gerne gingen wir auch ins Onkel-Zimmer. Das Onkel-Zimmer hieß angeblich »Musikzimmer«. [...] Im Onkel-Zimmer spielten meine Schwester und ich das »An-welchen-Onkel-denke-ich-Spiel«.“²⁹¹ Der kindlichen Erzählerin ist das Wort „Musikzimmer“ entweder zu kompliziert oder zu umständlich, um es in ihrem Sprachschatz (aktiv) zu übernehmen. Daher entscheidet sie sich dazu, dieses Zimmer umzutaufen, sodass sie es zuordnen kann. Sie entscheidet sich dazu, aus kindlicher Pragmatik das offensichtlichste Merkmal²⁹² heranzuziehen, um die Bezeichnung des Zimmers zu ändern, weil sie sich die eigentliche Bezeichnung nicht merken kann oder sie auch gar nicht kennt. Aus dem „Musikzimmer“ wird so das „Onkel-

²⁹⁰ Nöstlinger 2016, S. 34-35.

²⁹¹ Nöstlinger 2016, S. 36.

²⁹² Das besagte Musikzimmer ist an den Wänden durch unzählige Porträts durch Familienmitglieder geschmückt.

Zimmer“. Die kindliche Sprache zeichnet sich also auch dadurch aus, dass Begriffe aus der jungen Perspektive anders konstruiert werden können. So kann beobachtet werden, dass aus kindlicher Sicht schwierige oder unverständliche Wörter der eigenen Sprache angepasst werden, indem für ein bereits bestehendes Wort, beispielsweise für einen Gegenstand, eine neue Bezeichnung konstruiert wird.

Eine weitere Spielart der kindlichen Sprache tritt dann auf, wenn der kindliche Horizont bei seinen Erklärungsversuchen an seine Grenzen stößt, was dazu führt, dass Vergleiche angestellt werden. Diese dienen dazu, einen unbekannten Sachverhalt, sei es ein Objekt oder ein Wort, zu erschließen. Ein Beispiel dafür lässt sich im folgenden Auszug finden: „Ein Baum schaute aus wie ein Tannenbaum. Aber er hatte winzig kleine hellgelbe Blüten. Also konnte er doch kein Tannenbaum sein.“²⁹³ Die junge Erzählerin steht eines Tages vor einem Baum, der ihr unbekannt ist. Sie versucht, diesen Baum durch ihr Verständnis und durch ihren Wortschatz zu ergründen und zu klassifizieren. Daher stellt sie in diesem Fall einen Vergleich mit dem Tannenbaum an, der diesem unbekannten Baum am ähnlichsten zu sein scheint. In dieser Passage wird deutlich, dass der naive Erfahrungshorizont der Erzählerin an seine Grenzen stößt, sodass sie Bekanntes mit Unbekanntem vergleicht, um das für sie Neue und Unergründliche zu beschreiben. Solche kindlichen Vergleiche werden allerdings nicht nur zum kindlichen Verstehen gebraucht. In dem nächsten Auszug zeigt sich, inwiefern Metaphern und Vergleiche eine kindliche Sprache versinnbildlichen:

Die Flugzeuge waren schön. Sie glitzerten in der Sonne. Dann ließen die Flugzeuge die Bomben fallen. [...] Die Flugzeuge ließen so viele Bomben so schnell hintereinander aus ihren Bäuchen, dass es aussah, als hinge aus jedem Flugzeug eine dunkelgraue, glänzende Perlenkette. Und dann zerrissen die Perlenketten, die Bomben zischten herunter.²⁹⁴

Zur Brutalität der Bedeutung von Bomben, die vermutlich kaum durch eine kindliche Perspektive begriffen werden kann, stellt die Erzählerin einen Vergleich an. Sie begreift in der Erzählung nicht die Bedeutung feindlicher Flieger in der Luft, sodass sie aus einer naiven Sicht das Aussehen der Flugzeuge beschreibt. Anschließend vergleicht sie die Formation der Bomben, die aus den Flugzeugen fallen, mit dem Bild der Perlenkette. Sowohl die kindliche Sprache als auch die Perspektive offenbaren sich hier besonders durch die Diskrepanz zwischen der Beschreibung des kindlichen „Ichs“ und der Bewertung, die eine erwachsene Person in diesem Moment treffen würde. Dadurch, dass in der Beschreibung die Bedeutung feindlicher Flieger und ihrer Bomben und der damit verbundenen Angst fehlt, wird die These des kindlich naiven

²⁹³ Nöstlinger 2016, S. 37.

²⁹⁴ Nöstlinger 2016, S. 11.

Verständnisses verstärkt. Wieder findet hier ein Vergleich statt, in dem das der Erzählerin fremde Bild von abgeworfenen Bomben mit der ihr bekannten Vorstellung einer Perlenkette verglichen wird.

Ein letztes Beispiel, in welchem ein kindlicher Vergleich erfolgt, verstärkt den Eindruck sowohl einer kindlichen Perspektive als auch eines kindlichen Wortschatzes: „Unser Haus sah aus wie ein trauriges Puppenhaus. Die eine Hälfte war eingestürzt und die andere Hälfte stand hilflos und sehr allein mit offenen, halben Zimmern. Das Stiegenhaus war auch weg.“²⁹⁵ Das zerstörte eigene Haus, welches in Erwachsenen vermutlich Trauer und Verzweiflung hervorgerufen hätte, wird durch die Naivität des kindlichen „Ichs“ anders bewertet. Eben dadurch, dass das junge „Ich“ die Situation und die Bedeutung eines zerstörten Hauses nicht vollends versteht, entsteht das Bild einer kindlichen Erzählerin. Die Erzählerin vergleicht ihr Haus mit einem Puppenhaus, da auch im Puppenhaus eine Seite zum Spielen offen ist. Diese Zuschreibung ist an den „offenen, halben Zimmern“ zu ergründen. Außerdem wird das zerstörte Haus durch Adjektive entsprechend personifiziert. Anhand von Wörtern wie „traurig“, „hilflos“ und „allein“ zeigt sich das Mitgefühl der Erzählerin für die in Mitleidenschaft gezogene Wohnung.

Die letzte Art und Weise, an welcher kindliche Sprache innerhalb dieses Kapitels festgemacht werden soll, offenbart sich in der Darstellung von kindlichem Trotz. Damit sind Ausdrücke und Formulierungen gemeint, die besonders bei Unzufriedenheit und Ärger der Ich-Erzählerin auftreten. Des Öfteren treten dabei profane Bezeichnungen auf, um den kindlichen Unmut kundzutun. Ein Beispiel dafür lässt sich in der folgenden Passage finden: „Ich war schon viel zu oft und viel zu lange in Kellern gewesen. Keller stinken. Keller sind kalt. Keller sind scheußlich.“²⁹⁶ Die Ich-Erzählerin beschwert sich darüber, wieder in einem Keller sein zu müssen. Mittels einer Anapher äußert sie ihren Unmut und zählt dabei die Gründe auf, warum sie Keller nicht leiden kann. Außerdem soll durch den Gebrauch dieser Anapher ihr Unmut verstärkt werden. Dabei gebraucht sie wieder kurze und einfache Sätze. Diese Aufzählung mittels Anapher führt dazu, dass das „Ich“ kindlich wirkt und einen kindlichen Trotz vermittelt. Der Gebrauch profaner Wörter, die den kindlichen Sprachschatz – im Gegensatz zu einem erwachsenen – unterstreichen, wird auch im folgenden Auszug ersichtlich: „Blöde Gans! Wer denn schon? Was starrte sie denn so dumm? [...] Ich hätte sagen können: der Major natürlich! Ich sagte: »Ach, niemand!«, und ging aus der Küche“²⁹⁷. Kontext dieser Passage ist, dass die kindliche

²⁹⁵ Nöstlinger 2016, S. 22-23.

²⁹⁶ Nöstlinger 2016, S. 63.

²⁹⁷ Nöstlinger 2016, S. 216.

Ich-Erzählerin mit der Frau von Braun über ihre Beziehung zum russischen Major spricht. Dabei spiegelt der erste Teil die inneren Gedankengänge des kindlichen „Ichs“ wider. Der Gebrauch der Beleidigung „Blöde Gans“ vermittelt eine kindliche Sprache. Besonders die schnippische (innerliche) Bemerkung „Was starrte sie denn so dumm?“ bezeugt ein kindliches, trotziges Verhalten.

Diese gesamten Aspekte, die eine kindliche Sprache belegen, bezeugen somit auch die Existenz einer kindlichen Ich-Erzählerin.

3.6.3 Die kindliche Sprache im Vergleich

Wie sich anhand der beiden vorigen Unterkapitel, die sich jeweils getrennt der Sprache in den Romanen Maars und Nöstlingers gewidmet haben, erwiesen hat, bestehen große Unterschiede im Gebrauch einer kindlichen Sprache und Perspektive.

Maars Roman deckt eine erzählte Zeit von etwa 80 Jahren ab, wogegen sich in Nöstlingers Werk die Geschichte lediglich über etwa ein Jahr spannt. Die Konsequenz daraus ist, dass besonders in Maars Fall die Problematik der verschiedenen Erzählperspektiven besteht. Da die Erzählerin in Nöstlingers Roman sich ausdrücklich zu Beginn der Erzählung als Kind zu erkennen gibt („Ich war acht Jahre alt.“²⁹⁸) und zudem sich die Geschichte nur etwa über ein Jahr erstreckt, kann von einer durchgehend kindlichen Perspektive ausgegangen werden. Das kindliche Narrativ wird an wenigen Stellen durch eine ältere Erzählerin – vermutlich dieselbe Erzählerin, die in der Vorbemerkung spricht – ergänzt. Darüber hinaus kann vermutet werden, dass sich die Identität der erwachsenen Erzählerin im Laufe des Romans nicht verändert. Das heißt, dass keine Verweise auf ein Altern derselben festgestellt werden können. Es besteht also in diesem Fall ein unausgeglichener Dualismus zwischen junger und älterer Erzählerin. Gänzlich anders verhält sich die Differenzierung zwischen jüngeren und älteren Erzählern in Maars Roman. Da das Werk unterschiedliche Episoden, von der frühen Kindheit bis zum späten Erwachsenenalter, behandelt, fällt es schwer, einen homogenen Erzähler zu determinieren. Vielmehr ist es so, dass jede Episode (zum Großteil) durch das erlebende „Ich“ geschildert wird. Die Kindheit wird durch einen kindlichen, die Jugend durch einen jugendlichen und die anschließenden Episoden durch einen erwachsenen Erzähler beschrieben. So gestaltet sich zumindest der Eindruck, der bei der Lektüre entstehen könnte. Eine genauere Betrachtung könnte allerdings ergeben, dass größtenteils der erwachsene Erzähler die Geschichte wiedergibt.

Etwas anders als die verschiedenen Perspektiven gestaltet sich die (kindliche) Sprache. Wie sich anhand der bisher behandelten Ausschnitte aus Maars Roman gezeigt hat, deuten relativ

²⁹⁸ Nöstlinger 2016, S. 7.

wenige strukturelle Aspekte auf eine wahrhaftig kindliche Sprache hin. Zwar verweisen einige sprachliche Muster auf einen kindlichen Ausdruck – welche hauptsächlich in Kosenamen oder im Gesprochenen zu finden sind –, allerdings ist am Schreibstil und im Vokabular des Protagonisten zu erkennen, dass es keine Belege für eine durchgehend kindliche Sprache gibt. Es kann daher geschlussfolgert werden, dass in Maars Roman hauptsächlich ein erwachsener Erzähler über seine Kindheit und Jugend spricht, die er zwar aus der jeweiligen Perspektive vermittelt, ohne allerdings die Sprache jeweils anzupassen. Die Diskrepanz zwischen den im Text befindlichen Beschreibungen und dem üblicherweise begrenzten kindlichen Vokabular ist einer der Hauptgründe, weshalb eine kindliche Sprache bei Maar nicht nachzuweisen ist.²⁹⁹

3.7 Autobiographie oder Autofiktion: (Zwischen-)Fazit

Während der Untersuchung von Maars und Nöstlingers Romanen haben sich, zwischen Autobiographie und Erinnerung oder zwischen kindlicher Perspektive und kindlicher Sprache, unterschiedliche Resultate ergeben. Beide Werke sind auf ihre Art, mehr oder weniger, autobiographisch veranlagt. Eine Klassifizierung beider Werke wird sich – im Rahmen dieser Untersuchung – nicht durch die Prüfung der Verbindung zwischen Inhalt und tatsächlichem Leben der Autor*innen entscheiden. Die Frage der Authentizität beider Werke war bis zu diesem Punkt zu keiner Zeit Teil der Untersuchung und wird es in diesem Kapitel auch weiterhin nicht sein. Es wird lediglich erörtert, inwiefern beide Werke als Autobiographie oder als Autofiktion zu werten sind.³⁰⁰

Sowohl in Maars als auch Nöstlingers Roman gibt es verschiedene Eigenschaften, die auf einen autobiographischen Hintergrund hinweisen. Einer dieser Aspekte ist der identische Name zwischen Autor*in und Ich-Erzähler*in, also dem Protagonisten bzw. der Protagonistin. In Maars Werk tauchen einige Hinweise auf eine solche Verbindung auf. Eine davon sieht folgendermaßen aus: „Die Sekretärin war so freundlich, mich zum Klassenzimmer zu begleiten. »Wie heißt du?«, fragte sie mich auf der Treppe. »Paul«, sagte ich. »Und wie noch?« »Maar.«³⁰¹ Auch an anderer Stelle nennt der Ich-Erzähler den vollen Namen des Autors: „Beobachtet von Detektiv Paul Maar.“³⁰² Etwas anders gestaltet sich die Identifizierung des Namens der Autorin im Werk

²⁹⁹ Es ist an dieser Stelle nochmals auf das Kapitel 2.7.2 zu verweisen, in dem auf die These aufmerksam gemacht wurde, dass die Konstruktion einer kindlichen Sprache durch erwachsene Erzähler*innen paradox ist. Es könnte daher geschlussfolgert werden, dass eine Diskontinuität, oder zumindest zeitweilige Brüche der kindlichen Sprache nicht zu vermeiden sind.

³⁰⁰ Hierbei muss noch einmal bekräftigt werden, dass die Autobiographie nie völlig authentisch sein kann, weil Erinnerungen nicht replizierbar sind. Daher wäre eine Analyse, inwiefern die Erinnerungen mit den Fakten übereinstimmen, hinfällig.

³⁰¹ Maar 2020, S.185.

³⁰² Maar 2020, S. 235.

Maikäfer, flieg!. Darin wird an keiner Stelle der vollständige Name der Schriftstellerin genannt, sondern lediglich ein (vermutlich) aus dem Vornamen abgewandelter Spitzname. Dieser taucht beispielweise an den beiden folgenden Stellen auf: „Aus der Küche rief meine Mutter: »Christel, so komm doch! Komm doch schon, bitte!«“³⁰³ und „Gerald sagte: »Mensch, Christel, deine Mama bekommt gleich einen Schreianfall. Sie sucht dich im ganzen Haus.«“³⁰⁴. In jeder (der wenigen) Namensnennungen in Nöstlingers Roman wird die Ich-Erzählerin nur „Christel“ genannt. Während also in Maars Werk Autor und Ich-Erzähler ident zu sein scheinen, reicht ein Spitzname nicht aus, um eine eindeutige Verbindung zwischen Ich-Erzählerin und Autorin herzustellen.³⁰⁵ Es könnte also vermutet werden, dass zumindest in Nöstlingers Werk keine eindeutige Verbindung offen veranschaulicht werden sollte.

Ein weiterer Aspekt, welcher sich als interessant für die Determinierung als Autobiographie oder Autofiktion herausstellen könnte, ist der Gebrauch des Präteritums. Die erzählerische Gegenwart in beiden Werken, mitsamt der Einschübe und Anmerkungen von älteren Erzähler*innen, ist in diesem Tempus verfasst. Es stellt sich daher die Frage, warum das Präteritum beim Verfassen den Vorzug vor dem Präsens erhielt.³⁰⁶ Es kann davon ausgegangen werden, dass durch das Benutzen dieser Zeitform eine (künstliche) Distanz zwischen Autor*in und Ich-Erzähler*in kreiert werden sollte. Diese konstruierte Distanz mag zum einen der Differenzierung zum eigenen Leben dienen und zum anderen von der (potenziellen) Pflicht befreien, dem Drang nach Authentizität zu unterliegen. Durch diesen Tempus kann so möglicherweise Platz für Fiktion eingeräumt werden. Das eigene Leben als Grundlage für eine Geschichte zu verwenden mag bei beiden Autor*innen einen Zwang zur authentischen Wiedergabe ihrer Erfahrungen bewirkt haben, dem sie sich gegenüber ihrer Leserschaft möglicherweise verpflichtet gefühlt haben könnten. Dieser Eindruck zeigt sich in der Ambivalenz zwischen dem autobiographischen Inhalt und der Bezeichnung ihrer Werke als Romane – nicht etwa als Autobiographie oder als autobiographischer Roman. Die Titel ihrer Werke geben keinen Aufschluss darüber, dass es

³⁰³ Nöstlinger 2016, S. 88.

³⁰⁴ Nöstlinger 2016, S. 119.

³⁰⁵ Interessanterweise meinte Christine Nöstlinger selbst zu ihrem Roman (Im Kontext der Frage, welche Bücher ihr besonders gut in Erinnerung geblieben seien): „Die, wo ich über meine eigene Kindheit geschrieben habe. Zwei Wochen im Mai und *Maikäfer flieg*, weil die für mich viel schwieriger waren. Man würde ja an und für sich meinen, das müsste leichter sein. Da braucht man nichts erfinden, da braucht man nur schreiben, wie es war. Aber die Auswahl aus den eigenen Erinnerungen treffen, so daß es auch noch für jemanden anderen interessant ist, ist schwer.“ (Nöstlinger 1996, S. 30.) Dank ihrer Aussage wäre ein eindeutiger Bezug zwischen ihr selbst und der Ich-Erzählerin aus ihrer Geschichte herzustellen.

³⁰⁶ Als interessant könnte sich zudem ein Blick auf das Alter beider Schriftsteller*innen bei dem Verfassen bzw. der Veröffentlichung ihrer (autobiographischen) Romane gestalten. Durch die im Paratext beider Bücher verankerten Geburts- und Veröffentlichungsjahre lässt sich jeweils rekonstruieren, dass Christine Nöstlinger etwa 37 und Paul Maar etwa 83 Jahre bei der Veröffentlichung ihrer Romane waren. Bei Letzterem überrascht es daher weniger als bei Frau Nöstlinger, dass der Rückblick auf die Kindheit im Präteritum erfolgt.

sich darin um eine autobiographische Erzählung handelt. Sowohl Nöstlingers *Maikäfer, flieg! Mein Vater, das Kriegsende, Cohn und ich* und Maars Werk *Wie alles kam. Roman meiner Kindheit* sind ausdrücklich als Roman gekennzeichnet. Dennoch lassen sich in beiden (Unter-) Titeln Verweise auf eine Autobiographie feststellen: Nöstlinger spricht in ihrem Untertitel von „Mein Vater [...] und ich“, während Maar sein Werk als „Roman meiner Kindheit“ kennzeichnet. Es wird in beiden Fällen eine Ambivalenz deutlich. Zum einen deuten beide Autor*innen einen autobiographischen Inhalt an ohne diesen allerdings klar als solchen zu kennzeichnen. Es stellt sich daher die Frage, ob in beiden Fällen nicht eher von einer Autofiktion als von einer Autobiographie ausgegangen werden kann.

Nicht zuletzt liegt die Determinierung keineswegs nur in den Kennzeichnungen der Autor*innen, sondern auch in der Rezeption durch ihre Leser*innen. In Erinnerung an den autobiographischen Pakt Lejeunes muss daher auch bei diesen Romanen festgestellt werden, dass es der Leserschaft obliegt, ob diese das Werk als Roman mit autobiographischen Tendenzen oder als Autobiographie wahrnehmen möchte. Da sich innerhalb dieser Untersuchung bereits herausgestellt hat, dass die Leser*innen Fiktion nicht von den Fakten unterscheiden können, muss ein jeder / eine jede Leser*in für sich selbst entscheiden, ob er/sie einen Roman als Autobiographie³⁰⁷ wahrnimmt oder nicht.

Dennoch konnte im Laufe der Untersuchung festgestellt werden, dass die beiden Werke vielfach mit subjektiven Einschüben arbeiten. Aus diesem Grund kann beiden Romanen eine Tendenz in Richtung Autofiktion³⁰⁸ attestiert werden. Dieses Urteil basiert auf den diversen Hinweisen der Autor*innen, die dem/der Betrachter*in suggerieren, dass keine absolute Wahrhaftigkeit erzielt werden kann. Besonders die Bemerkungen der Autor*innen, die auf die Fehlerhaftigkeit des Erinnerungsvermögens eingehen – sei es durch die Erwähnung sich an bestimmte Ereignisse nicht mehr erinnern zu können, oder im Falle Maars durch grundsätzliche Überlegungen zum Wesen des Gedächtnisses –, verstärken diesen Eindruck. Gleichmaßen wird dem Leser durch diese Kommentare angekündigt – ganz im Sinne Lejeunes – dass keineswegs eine durchgehende Wahrhaftigkeit der geschilderten Inhalte zu erwarten ist.

Letzten Endes obliegt das Urteil der subjektiven Einschätzung der Leserschaft und kann ebenfalls innerhalb des Werkes von Episode zu Episode in der Beurteilung variieren.

³⁰⁷ Das Wesen der Autobiographie impliziert – wie es sich im Laufe dieser Untersuchung ergeben hat – die Wahrhaftigkeit und Authentizität der erzählten Lebensdarstellung.

³⁰⁸ Ein Grundmerkmal der Autofiktion beinhaltet, dass sie ein Mischwesen zwischen faktualer Autobiographie und fiktivem Roman ist. Auf diese Art treffen beide Romane Maars und Nöstlingers zu. Der Begriff des „autobiographischen Romans“ ist darin eingeschlossen.

4. Conclusio

Im Laufe der Untersuchung konnte eine Vielzahl von Erkenntnissen gewonnen werden, die an dieser Stelle noch einmal kurz zusammengefasst werden sollen.

Beide Kinderbuchautor*innen behandeln ihre eigene Kindheit in ihren autofiktionalen Romanen. Das heißt, dass sie darin faktuale Erfahrungen literarisch verarbeiten. Einer der wichtigen Unterschiede betrifft die Zeitspanne der erzählten Zeit, die in beiden Romanen fundamental auseinandergehen. Während die Erzählung in Nöstlingers Werk nur etwa ein Jahr beschreibt, beinhaltet Maars Roman quasi dessen Lebensgeschichte, nämlich von der Geburt des Ich-Erzählers bis über sein 80. Lebensjahr hinaus.

Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass die Kapitel in Maars Werk verschiedene Episoden aufgreifen. Das heißt, dass die Kapitel jeweils einem bestimmten, zentralen Thema gewidmet sind, die sich in deren Überschrift resümieren. Dabei werden häufig auch Nebengeschichten im Rahmen dieses Themas erzählt, die meistens aus derselben Erzählzeit stammen. Zwar wird die Geschichte in „Wie alles kam“ zeitlich grob von der Geburt des „Ichs“ bis in sein hohes Alter erzählt, allerdings finden durchgehend Zeitsprünge in unterschiedliche Phasen des Erzählers statt. Es wird daher vermutet, dass die Erzählung auf den Erinnerungen des Ich-Erzählers aufgebaut ist.³⁰⁹ In Nöstlingers Werk lassen sich die Kapitel zwar auch jeweils durch die Überschriften resümieren, allerdings gliedern sich die Kapitel sich in den allgemeinen chronologischen Erzählungsstrang ein. Das heißt, dass keine großen, zeitlichen Sprünge zwischen den einzelnen Kapiteln erfolgen, sodass die Geschichte ohne Zeitsprünge in einer kontinuierlichen Abfolge von einer Ausgangssituation hin zu einer Endsituation erzählt wird.

Die unterschiedliche Art, wie sich die Erzählungen in beiden Fällen gliedern, hat zur Folge, dass in Nöstlingers Roman eine durchgehende kindliche Erzählerin möglich ist, wohingegen in Maars Roman entweder durch einen heterodiegetischen Erzähler die gesamte Lebenszeit oder durch mehrere „Ichs“ verschiedene Phasen geschildert werden. Daraus resultiert eine stärkere Präsenz des älteren wissenden Erzählers, der innerhalb der kindlichen Erzählung immer wieder Einschübe und Anmerkungen einfügt. Darin kommentiert er im Allgemeinen das gerade erzählte Geschehen.

³⁰⁹ Es ist evident, dass der Inhalt des Romans größtenteils auf den Erinnerungen des Autors ruht, da es sich hierbei um ein autobiographisches Werk handelt. Gemeint ist hier also, dass die episodischen Kapitel auf den Erinnerungen des älteren, wissenden Ich-Erzählers beruhen.

In Nöstlingers Roman gestaltet es sich ähnlich, sodass im Narrativ einer kindlichen Erzählerin gelegentlich Einschübe eines homogenen, älteren Pendants erfolgen. Durch das durchgehend kindliche Vokabular bleibt der Eindruck einer kindlichen Perspektive jedoch bestehen. Darüber hinaus wird die kindliche Identität der Erzählerin durch Eigenschaften wie Naivität oder Trotz unterstützt.

In Maars Roman dagegen existieren mehrere Ich-Erzähler nebeneinander. Für jeden Lebensabschnitt scheint es einen entsprechenden Erzähler zu geben: in der kindlichen Phase die Perspektive eines kindlichen „Ichs“ sowie für die jugendliche einen jugendlichen Erzähler. Über allen anderen dominierend thront der ältere wissendere Erzähler. Das explizit späteste Alter des Erzählers befindet sich wohl einige Zeit nach Erlangen des 80. Lebensjahres, doch sicherlich noch in der ersten Hälfte dieser Lebensdekade. Es ist davon auszugehen, dass die Einschübe und Kommentare allesamt durch eben diesen Erzähler erfolgen. Die Episoden des jüngeren „Ichs“ werden durch eine kindliche Perspektive erzählt, allerdings lässt sich keine durchgehend kindliche Sprache erkennen. Es ist zwar so, dass verschiedene Merkmale eines kindlichen Wortschatzes verwendet werden, allerdings sind die Beschreibungen, aufgrund eines komplexeren Vokabulars, einem älteren Erzähler zuzuordnen. Eine durchgehend kindliche Sprache kann somit in Nöstlingers Roman festgestellt und in Maars Werk ausgeschlossen werden.

Durch die gewonnenen Erkenntnisse kann abschließend geschlussfolgert werden, dass es sich bei beiden Werken nicht um reine Autobiographien handelt. Vielmehr lassen sie sich dem Konzept der Autofiktion zuordnen. Es ist zwar davon auszugehen, dass der Inhalt beider Werke aus den Erinnerungen der jeweiligen Autor*innen stammen, allerdings werden faktuale Erinnerungen literarisch, also durch eine fiktive Verschriftlichung, verarbeitet. Zudem lässt sich festhalten, dass die kindliche Sprache tatsächlich ein Konstrukt ist, mittels welchem die Autor*innen ein kindliches „Ich“ möglichst authentisch darstellen zu beabsichtigen. Die in Kapitel 2.7 aufgestellte These in Bezug auf das kindliche Erzählen konnte daher anhand der beiden untersuchten Werke bestätigt werden. So ist kindliche Sprache aus dem Mund/der Feder erwachsener Autor*innen als ein Konstrukt zu verstehen und bleibt damit fiktiv.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Haderlap, Maja: Engel des Vergessens. Göttingen: Wallenstein 2011.

Knausgard, Karl Ove: Sterben. München: btb Verlag 2015.

Maar, Paul: Wie alles kam. Roman meiner Kindheit. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag 2020.

Nöstlinger, Christine: Maikäfer, flieg! Mein Vater, das Kriegsende, Cohn und ich. Weinheim: Beltz & Gelberg 2016.

Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. 1. Unterwegs zu Swann. München: Knesebeck 2010.

Sekundärliteratur

Achermann, Eric: Von Fakten und Pakten. Referieren in fiktionalen und autobiographischen Texten. In: Wagner-Egelhaaf, Martina: Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013, S. 23-54.

Aichinger, Ingrid: Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk (1970). In: Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1989. S. 170-199.

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

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

Barth, Mechthild: Mit den Augen des Kindes. Narrative Inszenierungen des kindlichen Blicks im 20. Jahrhunderts. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2009.

Bauer, Patricia J./Larkina, Marina: Childhood Amnesia in the Making. Different Distributions of Autobiographical Memories in Children and Adults. In: Journal of Experimental Psychology: General. Vol. 143 No. 2. 2013 American Psychological Association (Washington).

Brettschneider, Werner: „Kindheitsmuster“. Kindheit als Thema autobiographischer Dichtung. Berlin(West): Schmidt 1982.

Breuer, Ulrich & Sandberg, Beatrice: Einleitung. In: Breuer, Ulrich/Sandberg, Beatrice (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität. München: Iudicium Verlag 2006, S. 9-18.

Bründel, Heidrun/Hurrelmann, Klaus: Einführung in die Kindheitsforschung. Weinheim/Basel: Beltz 1996.

Casey, Edward S.: *Remembering. A Phenomenological Study*. Bloomington: Indiana University Press 2000.

Craemer-Schroeder, Susanne: *Deklation des Autobiographischen: Goethe, Stendhal, Kierkegaard*. Berlin: Schmidt 1993.

Dehne, Corinna: *Der „Gedächtnisort“ Roman. Zur Literarisierung von Familiengedächtnis und Zeitgeschichte im Werk Jean Rouauds*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2002.

Dilthey, Wilhelm: *Das Erleben und die Selbstbiographie* (1927). In: Niggel, Günter (Hg.): *Die Autobiographie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1989, S. 21-32.

Dudenredaktion (Hg.): *Duden. Fremdwörterbuch*. 5. Aufl. Mannheim: Dudenverlag 1990.

Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: J.B.Metzler 2005.

Ewers, Hans-Heino: *Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in grundlegende Aspekte des Handlungs- und Symbolsystems Kinder- und Jugendliteratur*. München: Fink 2000.

Genette, Gérard: *Die Erzählung*. 3. Aufl. Paderborn: W. Fink 2010.

Goethe, Johann Wolfgang: *Die letzten Jahre. Briefe, Tagebücher und Gespräche von 1823 bis zu Goethes Tod. Teil II: Vom Dornburger Aufenthalt 1828 bis zum Tode*. In: Fleig, Horst (Hg.): *J.W.G. Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bd. II. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993.

Goodenough, Elisabeth/Heberle, Mark A./Sokoloff, Naomi (Hg.): *Infant Tongues. The Voice of the Child in Literature*. Detroit: Wayne State University Press 1994.

Gusdorf, Georges: *Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie* (1956). In: Niggel, Günter (Hg.): *Die Autobiographie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1989, S. 121-147.

Heinlein, Michael: *Die Erfindung der Erinnerung. Deutsche Kriegskindheiten im Gedächtnis der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript Verlag 2010.

Hetzer, Tanja: *Kinderblick auf die Shoah. Formen der Erinnerung bei Ilse Aichinger, Hubert Fichte und Danilo Kis*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999.

Hofmann, Regina: *Der kindliche Ich-Erzähler in der modernen Kinderliteratur. Eine erzähltheoretische Analyse mit Blick auf aktuelle Kinderromane*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2010.

Holdenried, Michaela: *Biographie vs. Autobiographie*. In: Klein, Christian (Hg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2009, S. 37-43.

Kotre, John: Weiße Handschuhe. Wie das Gedächtnis Lebensgeschichten schreibt. München/Wien: Hanser 1996.

Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens. 8. Aufl. Stuttgart: Metzler Verlag 1993.

Lejeune, Philippe: Der Autobiographische Pakt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

Markowitsch, Hans/Welzer, Harald: Das autobiographische Gedächtnis. Hirnorganische Grundlagen und biosoziale Entwicklung. Stuttgart: Klett-Cotta 2006.

Martínez, Matias/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 11. Aufl. München: C.H.Beck 2020.

Mattenklott, Gundel: Über ästhetische Erfahrungen in Kindheitserinnerungen. In: Ivo, Hubert/Wardetzky, Kristin (Hg.): Aber spätere Tage sind als Zeugen am leisesten. Zur literarisch-poetischen Bildung im politischen Wandel. Berlin: Volk und Wissen 1997, S. 155-161.

Maurois, André : L'autobiographie. In: A.M.: Aspects de la Biographie. Paris 1930, S. 189-228.

McHale, Brian: Child as Ready-Made. Baby-Talk and the Language of Dos Passo's Children in U.S.A. In: Goodenough/Heberle/Sokoloff(Hg.): Infant Tongues. The Voice of the Child in Literature. Detroit : Wayne State University Press 1994, S. 202-224.

Misch, Georg: Begriff und Ursprung der Autobiographie (1949). In: Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1989, S. 33-54.

Nora, Pierre : Between Memory and History. Les Lieux de Mémoire. In: Representations 26 (1989), S. 7-24.

Nöstlinger, Christine: Geplant habe ich gar nichts. Aufsätze, Reden, Interviews. Hrsg. In Zusammenarbeit mit dem Internationalen Institut für Jugendliteratur und Leseforschung. Wien: Dachs 1996.

Segebrecht, Wulf: Über Anfänge von Autobiographien und ihre Leser (1969). In: Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1989, S. 158-169.

Seidler, Miriam: „Sind wir denn noch Kinder?“. Untersuchungen zur Kinderperspektive in Ilse Aichingers Roman Die größere Hoffnung unter Einbeziehung eines Fassungsvergleichs. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2004.

Shumaker, Wayne: Die englische Autobiographie. Gestalt und Aufbau (1954). In: Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1989, S. 75-120.

Singer, Wolf: Wahrnehmen, Erinnern, Vergessen. Über Nutzen und Vorteil der Hirnforschung für den Umgang mit der Geschichte. *Pastoraltheorie: Monatsschrift für Wissenschaft und Praxis in Kirche und Gesellschaft* 99/9 2010, S. 330-342.

Spielmann, Monika: Aus den Augen des Kindes. Die Kinderperspektive in deutschsprachigen Romanen seit 1945. Innsbruck: Germanistische Reihe 2002.

Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. 8 Aufl. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2008.

Starobinski, Jean: Der Stil der Autobiographie (1970). In: Niggel, Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1989, S. 200-213.

Ursin, Marja: Autofiktion bei Herta Müller. In: Breuer, Ulrich/Sandberg, Beatrice (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität. München: Iudicium Verlag 2006, S. 344-352.

Vogt, Jochen: Einladung zur Literaturwissenschaft. 6. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008.

Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 2000.

Wagner-Egelhaaf, Martina: Autofiktion oder: Autobiographie nach der Autobiographie. Goethe-Barthes-Özdamar. In: Breuer, Ulrich/Sandberg, Beatrice (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 1: Grenzen der Identität und der Fiktionalität. München: Iudicium Verlag 2006, S. 352-368.

Wagner-Egelhaaf, Martina: Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion? In: Wagner-Egelhaaf, Martina: Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013, S. 7-22.

Weinberg, Manfred: Das „unendliche“ Thema. Erinnerung und Gedächtnis in der Literatur/Theorie. Tübingen: Francke Verlag 2006.

Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: Winko, Simone/Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard(Hg.): Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin/New York: de Gruyter 2009, S. 285-314.

Internetquellen

<<https://www.christine-noestlinger.at/christine-noestlinger/leben#1936>> (20.04.2021)

Abstract

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Untersuchung zur kindlichen Erinnerung und Sprache in den autobiographischen Romanen Paul Maars „Wie alles kam“ und Christine Nöstlingers „Maikäfer, flieg!“. Genauer wird dabei darauf eingegangen, durch welche Erzähler welche Perspektiven ermöglicht werden, und ob durch das kindliche „Ich“ eine entsprechend kindliche Sprache erfolgt. Außerdem wird genauer untersucht, wie und durch wen und was erinnert wird. Im Rahmen dieser Arbeit werden die Werke zudem daraufhin überprüft, ob sie eher den Merkmalen der Gattung der Autobiographie oder der Autofiktion entsprechen. Dank der im ersten Teil gewonnenen, theoretischen Erkenntnisse und der Untersuchung beider Werke konnten unterschiedliche Resultate erzielt werden. Eine der wichtigsten Erkenntnisse ist, dass, während im Roman Nöstlingers eine durchgängige kindliche Perspektive existiert, diese bei Maar nur teilweise zu finden ist. Im Roman Nöstlingers lässt sich zudem eine kindliche Sprache erkennen, bei Maar wird diese durch ein komplexeres Vokabular entlarvt. Im Gegensatz zu der in beiden Romanen existierenden, kindlichen Perspektive besteht außerdem noch eine ältere, wissendere. Durch diese wird die Erfahrung und Erinnerung durch etwaige Einschübe und Kommentare bekundet. In Nöstlingers Werk wird die kindliche Erzählperspektive nur gelegentlich durch die ältere ergänzt, wogegen bei Maar durch die episodenhafte Natur der Erzählung erheblich mehr Einschübe durch einen älteren Erzähler erfolgen. Zuletzt wird festgestellt, dass beide Werke eher der Gattung der Autofiktion zuzuordnen sind, da faktuale Elemente literarisch verarbeitet werden. Grund für diese Einschätzung resultiert aus dem Befund, dass die Autor*innen ihre eigenen Erinnerungen durch eine konstruierte, kindliche Perspektive erzählen, und somit keinen ultimativen Authentizitätsanspruch, wie ihn die Autobiographie erfordert, erheben.

Eidesstaatliche Erklärung

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

Wien, Juni 2021

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'Gerstlauer Maximilien', written in a cursive style.

Maximilien Gerstlauer