

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Autofiktionale Kindheit

Kindheitserinnerungen deutschsprachiger Autorinnen in Autofiktionen nach
1945

verfasst von | submitted by

Olena Ullmann

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

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

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:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Susanne Hochreiter

Danksagung

Ich bedanke mich an dieser Stelle ganz herzlich bei meiner Betreuerin Mag. Dr. Susanne Hochreiter für ihre großartige Unterstützung, Geduld und ihr Verständnis während des gesamten Schaffens dieser Masterarbeit.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
1.1. Gender und Autofiktion	6
1.2. Kindheitserinnerungen schreibender Frauen	7
1.3. Forschungsinteresse	8
1.4. Aufbau der Arbeit.....	9
2. Autofiktion und Problematik des Genres	11
2.1. Ist Autofiktion eine unabhängige Gattung?	11
2.1. Was macht Autofiktion für eine Selbstinszenierung attraktiv?	13
2.1.1. Freier Umgang mit Zeit, Raum und Realität	14
2.1.2. Distanz zu sich selbst oder zur eigenen Vergangenheit	15
2.1.3. (Selbst)Reflexion.....	15
2.2. Gender-Aspekte der Autobiografie und Autofiktion	16
2.2.1. Geschlecht und Gattung	16
2.2.2. Autobiographik von Frauen	19
2.2.3. Autofiktionen von Frauen	25
3. Kindheitserinnerungen in der Autobiografik von Frauen	30
4. Textanalyse von <i>Mehr Meer</i> und <i>Kindheitsmuster</i>	34
4.1. Erzählformen und Stilmittel in <i>Mehr Meer</i>	34
4.1.1. Collage.....	34
4.1.2. Figuren.....	36
4.1.3. Fragen	38
4.1.4. Dialoge.....	39
4.2. Erzählformen und Stilmittel in <i>Kindheitsmuster</i>	39
4.2.1. Zeitebenen.....	40
4.2.2. Figuren	40
4.2.3. Fotoalbum.....	44
4.2.4. Drehbuch	45
4.2.5. Fragen	45
4.2.6. Woher kommt der Name Nelly Jordan?	46
4.3. Erinnerungsarbeit in <i>Mehr Meer</i>	47
4.4. Erinnerungsarbeit in <i>Kindheitsmuster</i>	52
4.5. Erinnerungsreise in <i>Mehr Meer</i>	60
4.6. Erinnerungsreise in <i>Kindheitsmuster</i>	64
4.7. Familie in <i>Mehr Meer</i>	70

4.8. Familie in <i>Kindheitsmuster</i>	74
5. Fazit.....	78
6. Literaturverzeichnis.....	82
6.1. Primäre Literatur.....	82
6.2. Sekundäre Literatur.....	82
6.3. Websites.....	88
7. Anhang.....	89
8. Abstract.....	91

We look at the world once, in childhood.
The rest is memory.

Louise Glück

1. Einleitung

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit den Kindheitserinnerungen und der Art und Weise, wie diese in den autofiktionalen Schriften dargestellt werden.

Autofiktion gehört zu den relativ neuen und umstrittenen Gattungen. Erst Ende des 20. Jahrhundert hat man angefangen, die Autofiktion als eigene Gattung zu betrachten. Die Trennung von Autobiografie und autobiografischen Schriften ist weiterhin Gegenstand der Diskussion¹. Nach wie vor mangelt es an ausführlichen Untersuchungen im deutschsprachigen Diskurs über diese Gattung. Autofiktion wird in erster Linie als „Mischungszustand“ zwischen Fiktion und Autobiografie verstanden.² Auch jede Autobiografie hat Elemente einer Fiktion.³ Eine Einordnung des autofiktionalen Textes entweder zum Faktualen oder zum Fiktionalen ist laut Frank Zipfel kaum möglich.⁴ Die etablierten Kategorien der Autobiografie, wie Identität des Autors oder der Autorin, Schreibweise in der ersten Person Singular sowie die chronologische Lebensdarstellung werden neu bearbeitet oder es wird auf diese zur Gänze verzichtet⁵. Claudia Gronemann sieht Autofiktion als „gattungstheoretische Provokation“, die als „Teilbereich des Fiktionalen“ oder als eine „postmoderne Form“ der Autobiografie betrachtet wurde.⁶

¹ Weiser, Jutta / Ott, Christine (Hg.): Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts. Heidelberg: Winter 2013

² Wagner-Egelhaaf, Martina: Auto(r)fiktion : literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld Aisthesis Verlag 2013 S.9

³ Ebd., S.8

⁴ 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/Boston: De Gruyter, 2009 S. 120

⁵ Smith, Sidonie (Hg): De-colonizing the subject: the politics of gender in women's autobiography. University of Minnesota 1992. S122

⁶ Gronemann, Claudia. (2022). III.2.2 Autofiktion : Zur Entstehung und Fortschreibung eines Textmodells mit Autorbezug. In: M. Wetzel (Hg.), Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft (S. 332–349). Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110297065-010> S. 332

Da Autofiktion einem Autor oder einer Autorin so viel Freiheit gibt, entstehen mehrere Kontroversen bezüglich einer Definition der Autofiktion und ihrer Zugehörigkeit zu einer konkreten Gattung beziehungsweise Trennung als eigene Gattung. Auch Christina Schaefer findet, dass die Diskussion um den Status der Autofiktion von der Bestimmung nicht losgelöst werden kann, was unter Autobiografie und Roman zu verstehen ist.⁷

Bei der Literaturrecherche wurde deutlich, dass es sich um eine hybride Gattung handelt, die nicht immer klar definiert und abgegrenzt werden kann. Deutschsprachige Literaturwissenschaftler*innen unterscheiden Autofiktion im Allgemeinen nicht als eine eigenständige Gattung, im Gegensatz zu französischen Kollegen. Insbesondere Claudia Gronemann ist der Ansicht, dass die Autofiktion keine neuen Leserbedürfnisse weckt, weshalb sie die Autofiktion nicht als eine Gattung ausweist⁸. In der vorliegenden Masterarbeit werde ich mich dieser Sichtweise anschließen und die Autofiktion als eine Art autobiografisches Schreiben betrachten.

1.1. Gender und Autofiktion

Die Frage des Geschlechts und der Gattung der Autobiografie ist untrennbar. Die Relation zwischen Geschlecht und Gattung ist besonders eng.⁹ Die Fragen, die die modernen Studien stellen, sind: Wie funktionieren die machtvollen und identifikatorischen Prozesse der autobiografischen Vergegenwärtigung und damit der Hervorbringung der „Gesichter und der Geschlechter“?¹⁰ In wie fern wirkt und funktioniert das „Gesetz des Genres“ mit dem „Gesetz vom Gender“?¹¹ Die Verbindung zwischen Gattung und Geschlecht wird untersucht sowie auch wie stark das weibliche „Ich“ in einer Gattung, die lange Zeit als reines Männerterrain galt, ist.

⁷ Schaefer, Christina: Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion. In: Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Irina O. Rajewsky und Ulrike Schneider. Stuttgart 2008.

⁸ Gronemann, Claudia: Autofiktion. In: Handbook of Autobiography/Autofiction. Hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf. De Gruyter 2019

⁹ Babka, Anna: Die (autobiographische) Provokation der Genres, Geschlecht und Gattung rhetorisch verfasst. In: Inszenierte Erfahrung Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay. Hrsg. von Renate Hof. Stauffenburg Tübingen 2008. S.81

¹⁰ Babka: Die (autobiographische) Provokation der Genres, Geschlecht und Gattung rhetorisch verfasst. S.89

¹¹ Ebd., S.89

1.2. Kindheitserinnerungen schreibender Frauen

Für die Literaturwissenschaft ist das 20. Jahrhundert unter anderem deshalb interessant, weil es sowohl ein echtes Interesse an der Kindheit und Jugend, als auch an den Prozessen der Selbstdarstellung und an den Beziehungen zwischen den Generationen aufkommen ließ. Auf diese Weise traf die Auseinandersetzung mit der Kindheit auf die Blütezeit des autobiografischen Schreibens und Genderforschung.

Weibliche Kindheitserinnerungen sind immer noch wenig untersucht. Es gibt zahlreiche Forschungsarbeiten über die Darstellung eigener Kindheit, die aber meistens männliche Kindheit beschreiben. Es wurden deutlich mehr Analysen und Untersuchungen der Werke von männlichen Autoren verfasst, autobiografische Texte sind keine Ausnahme. Es gibt jedoch einige Autorinnen, deren Kindheitserinnerungen mehr Aufmerksamkeit erhalten haben als andere, wie z.B. Ilse Aichinger¹² oder Ruth Krüger. Bearbeiten Schriftstellerinnen ihre eigene Kindheit anders als ihre männlichen Kollegen? Nach Manfred Jurgensen wird das Kind nicht zum Ausdrucksmittel einer stilistischen Manipulation, sondern zum sprachlichen Orientierungspunkt des eigenen literarischen Stils.¹³

Literaturwissenschaftlerinnen wie Elisabeth Mader¹⁴ oder Gertrud Lehnert¹⁵ veröffentlichten Studien über Kindheitserinnerungen deutschsprachiger Autorinnen, die aber andere Akzente haben: z.B. pädagogische Ziele bei Mader oder Weiblichkeit als Fokus bei Lehnert. In den letzten 20 Jahren boomt die Erinnerung an Kriegskindheit sowohl bei Männern als auch bei Frauen. Laut Heinlein schafft die öffentliche Auseinandersetzung mit dem Thema Kriegskindheit gleichsam eine Art von „Arena“, die Menschen die Möglichkeit bietet, sich öffentlich als Kriegskind zu erinnern und in der Öffentlichkeit als Kriegskind wahrgenommen zu werden.¹⁶ Dieser Tendenz folgend wurden eine Kriegskindheit und eine Kindheit der Nachkriegszeiten für die vorliegende Masterarbeit ausgewählt.

¹² Fässler, Simone: Von Wien her, auf Wien hin : Ilse Aichingers "Geographie der eigenen Existenz" Wien : Böhlau 2011

¹³ Jurgensen, Manfred: Deutsche Frauenautoren der Gegenwart. Bern: Francke 1983

¹⁴ Mader, Elisabeth: Die Darstellung von Kindheit bei deutschsprachigen Romanautorinnen der Gegenwart. Eine pädagogisch-literaturdidaktische Untersuchung. Frankfurt/M. 1990

¹⁵ Lehnert, Gertrud: Inszenierungen von Weiblichkeit, weiblicher Kindheit und Adoleszenz in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996

¹⁶ Heinlein, Michael: Die Erfindung der Erinnerung : deutsche Kriegskindheiten im Gedächtnis der Gegenwart. Bielefeld: transcript 2010. S.44

1.3. Forschungsinteresse

Für diese Masterarbeit habe ich die folgenden autofiktionalen Texte ausgesucht: Die Romane „Kindheitsmuster“ von Christa Wolf und „Mehr Meer“ von Ilma Rakusa.

Mein Interesse wurde aufgrund der Tatsache geweckt, dass beide Autorinnen statt der klassischen Autobiografie Autofiktion bevorzugt haben. In meiner Recherche versuche ich herauszufinden, welche Rolle die dritte Person Singular als Erzählperspektive in den eigenen Kindheitserinnerungen spielt; welche literarischen Werkzeuge verwenden Autorinnen, um in ihre eigene Kindheit zurückversetzt zu werden; welche Erzählformen und Motive werden in den autofiktionalen Kindheitserinnerungen von Christa Wolf und Ilma Rakusa, verwendet, um die eigene Kindheit darzustellen.

Für diese Arbeit habe ich autobiografische Romane ausgewählt, die sich nicht mit dem ganzen Leben beschäftigen, sondern sich auf den Lebensabschnitt *Kindheit* konzentrieren. Die ausgewählten Autorinnen setzen sich mit ihrer Kindheit in einer autofiktionalen Form auseinander.

Diese beiden Texte wurden aus den folgenden Gründen ausgewählt:

Christa Wolfs Roman „Kindheitsmuster“ hat seit seinem Erscheinen eine große Aufmerksamkeit ausgelöst und ist einer der wichtigsten Texte über Nachkriegskindheit, die im autofiktionalen Stil geschrieben wurden. In „Kindheitsmuster“ schildert Christa Wolf die Geschichte eines deutschen Mädchens, das im Alter von vier Jahren den Faschismus und im Alter von zehn Jahren den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs miterlebt. Es umfasst die Geschichte ihrer eigenen Familie, angefangen bei ihren Großeltern, unbequeme Fragen an ihre Generation und die Generation ihrer Eltern über die Nazi-Vergangenheit sowie einen Dialog mit der nächsten Generation. Unter den vielen Autorinnen, die über ihre Kindheit schreiben, habe ich Christa Wolf ausgewählt, weil sie den Mut hatte, ihre Kindheit, die in einer schwierigen Zeit stattfindet zu analysieren und sich all den unbequemen Fragen zu stellen. Mein Ziel ist die Form zu erforschen, in der sie dies tat, die Mittel, die sie wählte, um ein Kind darzustellen, das Erwachsenen Fragen stellt.

Bei „Mehr Meer“ von Ilma Rakusa handelt es sich um eine kürzlich veröffentlichte Autofiktion über ihre Kindheit und Jugend. Ilma Rakusa, Tochter einer ungarischen Mutter und eines slowenischen Vaters, erzählt in „Mehr Meer“ von ihrer mehrsprachigen und multikulturellen Kindheit, ihrer über ganz Osteuropa verstreuten

Familie, ihren ständigen Umzügen und ihrer kulturellen Anpassung in der Schweiz. „Mehr Meer“ wurde 2009 mit dem Schweizer Buchpreis¹⁷ ausgezeichnet und bis dato in dreizehn Sprachen übersetzt. Somit ist das Interesse der Leser*innen an der Autofiktion ungebrochen und bildet die Grundlage für diese Arbeit.

Bei den oben genannten Autorinnen fasziniert mich der Umgang mit der Vergangenheit. Außer der autofiktionalen Erzählweise interessieren mich andere erzähltechnische und sprachliche Besonderheiten: z. B. Christa Wolf spielt unter anderem mit Zeitebenen, Ilma Rakusa mischt verschiedene Gattungen wie Vers und Prosa, beide verwenden alle drei Personen Singular statt nur „Ich“.

Die geschlechtsspezifische Frage steht dabei im Zentrum. Da es viel mehr Studien über Kindheitserinnerungen von männlichen Autoren gibt¹⁸, möchte ich Autorinnen und ihre Kindheiten untersuchen. Zu dieser Fragestellung bin ich nicht spontan gekommen, da mich die Komplexität dieses Lebensabschnitts während meines Studiums schon immer interessiert hat. Auch Autofiktion als literarische Gattung ist relativ jung und umstritten. Dementsprechend habe ich die Autorinnen laut folgenden Kriterien ausgesucht:

- Lebensaspekt: Kindheit
- Gattung: Autofiktion beziehungsweise autofiktives Schreiben
- Geschlecht: weiblich
- Zeitraum: Nach 1945

1.4. Aufbau der Arbeit

Im theoretischen Teil dieser Masterarbeit wird der Begriff *Autofiktion* näher erläutert. Das Hauptziel dieses Abschnittes ist jedoch nicht, die Autofiktion von dem Begriff *Autobiografie* entweder zu differenzieren oder gleichzustellen, sondern eher ein tiefes Verständnis für die stilistischen Besonderheiten der Autofiktion zu erlangen. Diese

¹⁷ <https://www.schweizerbuchpreis.ch/preistraegerinnen>

¹⁸ Hier sind einige Beispiele:

Lange, Katrin: Selbstfragmente: Autobiographien der Kindheit. Würzburg : Königshausen & Neumann 2008

Hesse, Ninon (Hg.): Kindheit und Jugend vor Neunzehnhundert. Hermann Hesse in Briefen und Lebenszeugnissen 1877–1895. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966

Warchold, Katja: Erschriebene Heimat : Erinnerungen an Kindheit und Jugend in der DDR in Autobiographien der Nachwendezeit

Masterarbeit untersucht Autofiktion als literarisches Mittel, mit dem man über das eigene Leben berichten kann.

Im praktischen Teil der Masterarbeit werden Erzählperspektiven, Stilmittel sowie Motive analysiert, die Autorinnen verwenden, um über die eigene Kindheit zu erzählen. Wie sie mit Zeit und Raum umgehen, auf welche Art und Weise sie ihre weibliche Geschichte erzählen, Fokus auf Reflexion und Erinnerungsarbeit gehören außerdem zum Gegenstand der Untersuchung.

2. Autofiktion und Problematik des Genres

2.1. Ist Autofiktion eine unabhängige Gattung?

Ende des 20. Jahrhunderts erlebt die Autobiografie als Gattung viele Veränderungen. Die klassische Offenbarung der Individualität, die chronologische Darstellung eines Lebens, Reflexionen und Bekenntnisse, werden ausgeschöpft, überarbeitet und sogar aufgegeben.¹⁹ Es erscheint eine neue Form der Autobiografie, die Autofiktion die Eigenschaften sowohl einer Autobiografie als auch eines Romans verkörpert.

Der Begriff ‚Autofiktion‘ wurde zum ersten Mal vom französischen Schriftsteller Serge Doubrovsky verwendet. Als Autofiktion bezeichnete er seinen Roman „Fils“, der im Jahr 1977 veröffentlicht wurde.²⁰ In dieser Zeit erscheint die Autobiografie von Roland Barthes „Roland Barthes par Roland Barthes“, die er zu einer „Fiktion von Stimmen und Masken“²¹ erklärt. So erhält das Autobiografische eine andere Dimension.²² Zusätzlich zu einer Lebensgeschichte kommen „eine literarische Reflexion und Exposition der öffentlichen Rolle des Autorsubjekts“²³. Claudia Gronemann stellt fest, dass die Frage der „öffentlichen Autorrolle“²⁴ vermehrt einbezogen wird und dass es einen Wechsel zwischen literarischen und nichtliterarischen Diskursen gäbe.

Die Autofiktion bricht mit dem traditionellen Aufbau der Autobiografie von Geburt, Jugend, Studium, über Heirat, Elternschaft usw. bis zum Tod. Hier ist die Erzählweise deutlich vielfältiger und individuell.²⁵ Ein weiteres Kennzeichen der Autofiktion ist, dass

¹⁹ Weiser, Ott: Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts., S.7

²⁰ Doubrovsky, Serge: „Nah am Text.“ Übersetzt von Claudia Gronemann. in: De Toro, Alfonso /Gronemann, Claudia (Hg.): Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur. Hildesheim [u.a.]: Georg Olms, 2004, S. 117

²¹ Gronemann, Claudia: Autofiction‘ und das ich in der Signifikantenkette: Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky. In Poetica (München), 1999-08, Vol.31 (1-2), p.237-262

²² Gronemann, C. (2022). III.2.2 Autofiktion : Zur Entstehung und Fortschreibung eines Textmodells mit Autorbezug. In M. Wetzel (Hg.), Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft (S. 332–349). Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110297065-010>

²³ Ebd., S. 344

²⁴ Ebd., S. 346

²⁵ Benne, Christian: Was ist Autofiktion? Paul Nizons „Erinnerte Gegenwart“. In: Parry, Christoph, Platen, Edgar (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Iudicium 2007. S. 294

Romanfiguren beziehungsweise die Erzählinstanz nicht den Namen des Autors oder der Autorin tragen können. Erfundene Kontexte können mit realen Erinnerungen ineinanderfließen.

Werke mit autofiktionalen Zügen sind schon früher erschienen. Aber erst Ende des 20. Jahrhunderts hat man angefangen, Autofiktion ernsthaft zu betrachten. Die Trennung von Autobiografie und autobiografischen Schriften ist weiterhin Gegenstand von Diskussionen.²⁶ Nach wie vor mangelt es an ausführlichen Untersuchungen über diese Gattung im deutschsprachigen Raum. Autofiktion wird in erster Linie als „Mischungszustand“²⁷ zwischen Fiktion und Autobiografie verstanden, sowie auch als ein Gattungshybrid zwischen Roman und Autobiografie ausgewiesen.²⁸ Auch wenn eine Erzähler*in und Protagonist*in eindeutige Referenz mit der realen Autorin oder dem realen Autor haben, werden die Texte nicht als Autobiografie, sondern als Roman angekündigt. Laut Frank Zipfel wechseln Leser*innen bei der Lektüre zwischen referentiellm Pakt und Fiktionspakt hin- und her, sodass eine Einordnung des autofiktionalen Textes zum Faktualen oder Fiktionalen unmöglich wird.²⁹ Brigitte Krumrey bezeichnet das moderne autobiografische Schreiben als „ein Schreiben an der Grenze zwischen Autor*in und Text“ ebenso wie an der Grenze zwischen Realität und Fiktion.³⁰ In Frankreich wurde Autofiktion zuerst als gattungstheoretische Provokation und Teil einer postmodernen Form gesehen.³¹

Im Unterschied zum Herkunftsland der Autofiktion Frankreich, wo die Autofiktion sehr populär geworden ist, zeichnet sich im deutschsprachigen Raum die Tendenz ab, die Autofiktion nicht als eine unabhängige literarische Gattung, sondern als ein Diskursmodell zu verstehen, das neue Formen der autobiografischen Subjektkonstitution ermöglicht.³²

Laut Claudia Gronemann „füllen Autofiktionen keine ungenutzten Leerstelle zwischen Roman und Autobiografie“, weder erneuern sie diese noch ergänzen sie die Gattung,

²⁶ Weiser, Ott: Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts.

²⁷ Wagner-Egelhaaf: Auto(r)fiktion, S.9

²⁸ Ebd., S.9

²⁹ Zipfel: „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“ S. 120

³⁰ Krumrey, Brigitte: Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen. Göttingen: V&R unipress GmbH 2015 S.13-14

³¹ Gronemann. III.2.2 Autofiktion : Zur Entstehung und Fortschreibung eines Textmodells mit Autorbezug. S.332-349

³² Weiser, Ott: Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts., S.9

„sondern setzen sich von der Gattungslogik gezielt ab³³“. Die Autofiktion als Diskursmodell überarbeitet das Verhältnis von Subjekt, Text und Medialität und setzt sich kritisch von den Traditionen der Darstellungslogik ab.³⁴ Auch Christina Schaefer findet, dass die Diskussion um den Status der Autofiktion von der Bestimmung nicht losgelöst werden kann, was unter Autobiografie und Roman zu verstehen ist.³⁵ Gronemann sieht die Gattungszugehörigkeit der Autofiktion nicht als die wichtigste Frage, vielmehr geht es um neue „Repräsentationsformen eines brüchigen Subjekts“³⁶. Die Autofiktion wird als „kritische und dekonstruktive Auseinandersetzung mit den Bedingungen der Autobiografie als literarischen Diskurs“³⁷ betrachtet. Autofiktion wurde zuerst von Kritiker*innen als „mauvais genre“³⁸ bezeichnet, wurde aber vom Lesepublikum sehr gut aufgenommen.³⁹ Gleichzeitig gibt es Literaturkritiker*innen, die Autofiktion als literarische Marktfähigkeit und Kunstlosigkeit betrachten.⁴⁰ Da Literatur zunehmend als Massenware betrachtet wird⁴¹, wurde auch Autofiktion zuerst nicht ernst genommen. Trotzdem hat die Autofiktion die internationale Anerkennung gewonnen. Der Vergabe des Nobelpreises für Literatur scheint zu bestätigen, dass die Gattung doch ernst genommen wird. Zumindest zweimal erhielten den Preis Schriftstellerinnen, die schon seit einigen Jahren autofiktionale Romane verfassen: 2009 Herta Müller⁴² und 2022 Annie Ernaux⁴³.

2.1. Was macht Autofiktion für eine Selbstinszenierung attraktiv?

Autofiktion stellt, laut Jörg Pottbeckers eine Geschichte in den Vordergrund, in der reale Fakten weniger zählen als Gefühle und Erlebnisse.⁴⁴ Die Erzählstrategien dieser

³³ Groneman, Claudia: Autofiktion. In: Handbook of Autobiography/Autofiction. Hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf. De Gruyter 2019 S. 241-246

³⁴ Ebd., S. 241-246

³⁵ Schaefer: Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion.

³⁶ Gronemann. III.2.2 Autofiktion : Zur Entstehung und Fortschreibung eines Textmodells mit Autorbezug S. 340

³⁷ Ebd., S. 340

³⁸ Groneman, Claudia: Autofiktion., S. 241-246

³⁹ Ebd., S. 241-246

⁴⁰ Theisohn, Philipp / Weder, Christine: „Literatur als/statt Betrieb – Einleitung.“ in: Ebd. (Hg.): Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft. München: Fink, 2013. S. 7

⁴¹ Jessen, Jens: „Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur?“ in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Nr. 51 (2007), S. 11

⁴² <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2009/summary/>

⁴³ <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2022/summary/>

⁴⁴ Pottbeckers, Jörg. Der Autor als Held. Autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017

hybriden Gattung zielen nicht in erster Linie auf die Darstellung harter Fakten ab, sondern erlauben Autor*innen, die imaginativen Möglichkeiten der Fiktion zu verwenden, um Lücken in der faktischen Information zu schließen.⁴⁵ Anne Weber, deutsche Autorin und Übersetzerin, sagt in einem Interview an FAZ⁴⁶, dass die Erzählung von etwas Wirklichem nicht ohne Erfindungsgabe auskommt und „das Erzählen einer fiktiven Geschichte nicht ohne eine Wirklichkeit, auf die sie sich stützt“⁴⁷.

2.1.1. Freier Umgang mit Zeit, Raum und Realität

Autofiktion gibt einer Autorin oder einem Autor Freiheit im Umgang mit Zeit und Raum, erlaubt eine freie Einordnung der Erfahrungen und Lebensereignissen, sowie eine eigene Ordnung der Welt, die sie oder er rekonstruiert.

Viele Autoren und Autorinnen verwenden keine lineare Erzählweise und betrachten ihre eigene Lebensgeschichte unter mehreren Blickwinkeln, wie z.B. Herta Müller, die einen Dialog zwischen ihrem erwachsenen Ich und ihrem kindlichen Ich gestaltet. Felicitas Hoppe, die ihre Kindheit in eine erfundene Umgebung transferiert hat, ist dafür ein weiteres Beispiel. Diese Multiperspektivität einer Autofiktion hält Leser*innen ständig in Bewegung, sowohl zwischen den Perspektiven als auch zwischen verschiedenen Textebenen.⁴⁸

Mit Autofiktion ist ein freier Umgang mit der Realität möglich. Die fiktive Welt des Romans spiegelt eine andere fiktive Welt wider, die wiederum die Realität spiegeln sollte.⁴⁹ So ist die Fiktion kein Hindernis, sondern eine notwendige Voraussetzung der Darstellung eines Lebens.⁵⁰

Der Begriff der Autofiktion wird von einigen Literaturwissenschaftler als unvollständig angesehen, da er nicht alle möglichen Formen der Selbstdarstellung abdeckt. Ansgar Nünning verwendet neben der Bezeichnung Autofiktion auch die Begriffe wie fiktionale Autobiografie und Metaautobiografie. Nünning stellt auch eine Tendenz fest, bei der

⁴⁵ Nünning, Vera, Nünning, Ansgar, Neumann, Birgit: Cultural ways of worldmaking: media and narratives. Berlin/New York: De Gruyter 2010 S. 266.

⁴⁶ Anne Weber in Interview an Florian Balke, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.10.20

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Nünning, Nünning, Neumann: Cultural ways of worldmaking: media and narratives. S. 301

⁴⁹ Ebd., S.272

⁵⁰ Benne, Christian: Was ist Autofiktion? Paul Nizons "Erinnerte Gegenwart". In: Parry, Christoph, Platen, Edgar (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Iudicium 2007. S. 293

Autor*innen den Schwerpunkt von einem faktischen Lebensweg vielmehr auf das Problem der Darstellung des eigenen Lebens verlagern, die den Fokus auf „Auseinandersetzung mit epistemologischen, methodischen oder darstellungstechnischen Problemen der Rekonstruktion und narrativen Wiedergabe eines Lebenslaufes“⁵¹ richten. Damit rücken die Selbstreflexion und die Erinnerungsarbeit in den Vordergrund, sowie auch der Umgang mit der Realität und den erzählerischen Mittel.⁵²

2.1.2. Distanz zu sich selbst oder zur eigenen Vergangenheit

Eine andere Möglichkeit, die die Fiktionalisierung einer Autobiografie dem Autor oder der Autorin gibt, ist, zu sich selbst Distanz zu gewinnen.⁵³ Es geht nicht immer um eine Darstellung des individuellen Selbst, sondern auch um eine Erkundung von Anderen, was verändernd und verfremdend auf die Persönlichkeit des Schreibenden zurückwirken kann.⁵⁴ Diese Distanz macht Beleuchtung beziehungsweise Bearbeiten von unangenehmen und schmerzhaften Themen leichter. So erfindet Christa Wolf das Mädchen Nelly, um sich in ihrem autofiktionalen Roman „Kindheitsmuster“ mit der NS-Vergangenheit auseinanderzusetzen. Wolfs’ Kindheit ist für sie ein nicht bewältigtes Trauma, von dem sie sich mittels der erzählerischen Verarbeitung zu befreien versucht.⁵⁵

2.1.3. (Selbst)Reflexion

Eine weitere Option, die Autofiktion ermöglicht, ist ein Raum für Selbstreflexion. Autofiktion gibt die Möglichkeit zur Reflexion, wie das Geschehene das Heutige beeinflusst, sowie auch welche Emotionen Autor*innen bekommen, wenn sie heute über die vergangenen Ereignisse nachdenkt. Da Autofiktion keine klare zeitliche

⁵¹ Nünning, Ansgar: Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktion. In: Parry, Christoph, Platen, Edgar (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Iudicium 2007 S.278

⁵² Ebd., S.279

⁵³ Paulsen, Wolfgang: Das Ich im Spiegel der Sprache: autobiographisches Schreiben in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Tübingen: Niemeyer 1991 S.172

⁵⁴ Moser, Christian, Nelles, Jürgen (Hg.): AutoBioFikt. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie. Bielefeld: Aisthesis 2006 S.109

⁵⁵ Pickerodt, Gerhart: Literarische Kindheiten. In: Literatur der siebziger Jahre. Hrsg. von Gert Mattenklott und Gerhart Pickerodt. Berlin: Argument 1985 S.29

Reihenfolge einhalten muss, und von einem dokumentarischen Stil befreit ist, kann eine Autorin beziehungsweise ein Autor mehr auf emotionale Aspekte seines oder ihres eigenen Lebens eingehen. Schreibend ist man im Umgang mit sich selbst, wird das Erlebte zum Erinnerten. Beim Schreiben über das eigene Leben ist nicht mehr die Form beziehungsweise Gattung wichtig, wie bei früheren Generationen. Es ist wichtig, dem Geschehenen einen Raum zu geben. Die Frage, auf welche Art und Weise und wie dies zu gestalten ist, rückt in den Hintergrund. Ein „Ich“ ist nicht mehr so entscheidend. Von Bedeutung ist also das Erlebte.⁵⁶ Jutta Weiser betont:

Die Frage, was das Erinnerte dem schreibenden Subjekt zum Zeitpunkt der Niederschrift bedeutet. Die Selbstreflexivität des Schreibens, die auch häufig an eine Auseinandersetzung mit der Gattungstradition gebunden ist, zählt zu den Topoi der Autofiktion.⁵⁷

Autobiografisches Schreiben ist der Spiegel, in dem das Individuum sein eigenes Bild reflektiert; in einer solchen Widerspiegelung fallen das „Selbst“ und die „Reflexion“ zusammen.⁵⁸ Autobiografie ist nicht möglich in einer Kulturlandschaft, in der das Bewusstsein des Selbst nicht wirklich existiert.⁵⁹ Der Sinn der autobiografischen Texte liegt, nach Jutta Weiser, nicht im Erzählen einer Lebensgeschichte, sondern in dem Suchen nach einer solchen.⁶⁰

2.2. Gender-Aspekte der Autobiografie und Autofiktion

2.2.1. Geschlecht und Gattung

Die Frage nach Geschlecht einerseits und der Gattung der Autobiografie andererseits sind untrennbar miteinander verbunden. Die Verbindung zwischen Geschlecht und Gattung ist eng und stark verknüpft, wie Anna Babka betont.⁶¹ Garles Bernstein meint, dass das Genre, dessen etymologische Wurzeln sowohl auf Genealogie als auch auf Geschlecht hindeuten, ein wichtiger Bestandteil der Identitätsfrage sei.⁶² Die

⁵⁶ Paulsen: Das Ich im Spiegel der Sprache: autobiographisches Schreiben in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. S. 171

⁵⁷ Weiser, Ott: Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts., S.9

⁵⁸ Gusdorf, George: Conditions and Limits of Autobiography. In: Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Hrsg. von James Olney. Princeton University Press 2014 S. 33

⁵⁹ Gusdorf: Conditions and Limits of Autobiography. S. 30

⁶⁰ Weiser, Ott: Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts., S.49

⁶¹ Babka: Die (autobiographische) Provokation der Genres, Geschlecht und Gattung rhetorisch verfasst. S.81

⁶² Bernstein, Charles: Stein's Identity. In: Modern Fiction Studies. Volume 42, Number 3. Johns Hopkins University Press 1996 S. 485

geschlechterspezifische Autobiografieforschung impliziert eine grundsätzliche Neuorientierung bezüglich der Frage, was es heißt, als Frau zu sprechen.⁶³ Das Problem ist, dass die Zuordnung literarischer Texte zu bestimmten Genres sowie die auf dieser Textbasis vorgenommene Funktionsbestimmung von Gattungen nahezu ausschließlich auf der Arbeit der männlichen weißen Autoren basiert.⁶⁴ Feministische Theorien stellen männlich geprägte Konversationen und Kanons der Autobiografie in Frage.⁶⁵ Die Fragen, die neuere Studien stellen, sind: Wie funktionieren die machtvollen und identifikatorischen Prozesse der autobiografischen Vergegenwärtigung und damit der Hervorbringung der Gesichter und der Geschlechter?⁶⁶ Inwiefern wirkt und funktioniert das „Gesetz des Genres“ mit dem „Gesetz von Gender“?⁶⁷ In ihrem Artikel „Die (autobiografische) Provokation der Genres, Geschlecht und Gattung rhetorisch verfasst“ schreibt Anna Babka, dass Autobiografie, die als Genre bezeichnet wird, hybrid und androgyn sei.⁶⁸ „Die Tropen der Autobiografie sind den Funktionsweisen der Tropen der (Geschlechts)-Identität korrelierbar.“⁶⁹

Was scheinbar gegeben ist, nämlich das Geschlecht, zu dem es kein Original gibt, wird imitiert über die Figur der Prosopopöie, der *fictio personae*, als *fictio generis*. Das Ich der gender-performance verleiht sich über diesen Akt der Imitation selbst Stimme, Leben und menschliche Gestalt und konstituiert und performt sich zugleich als eine geschlechtlich bestimmte Entität.⁷⁰

Die beiden Begriffe, Geschlecht und Gattung, sind auch etymologisch eng verbunden, weil sich die Termini „Geschlecht, Art, Gattung“ aus dem Lateinischen *genus* ableiten und auch auf das französische *genre* zurückführen lassen.⁷¹ Wichtig ist es demnach, Kohärenzen, Grenzen und Differenzen von Geschlecht und Genre zu finden:

Die Autobiografie, die als Genre auf Hybridität, Androgynie, also auf geschlechtliche Hilfe verweist, ist der Zugang zur Verbindung von Gender und Genre als deren sprachlich-rhetorische Verfasstheit.⁷²

⁶³ Babka, Anna: Unterbrochen: Gender und die Tropen der Autobiographie. Wien: Passagen 2002 S.29

⁶⁴ Hof, Renate, Rohr, Susanne: Inszenierte Erfahrung Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay. Tübingen: Stauffenburg 2008 S.11

⁶⁵ Smith: De-colonizing the subject: the politics of gender in women's autobiography. S.115

⁶⁶ Babka: Die (autobiographische) Provokation der Genres, Geschlecht und Gattung rhetorisch verfasst. S.89

⁶⁷ Ebd., S.89

⁶⁸ Ebd., S.82

⁶⁹ Babka: Unterbrochen: Gender und die Tropen der Autobiographie. S.26

⁷⁰ Babka: Unterbrochen: Gender und die Tropen der Autobiographie. S.40

⁷¹ Babka: Die (autobiographische) Provokation der Genres, Geschlecht und Gattung rhetorisch verfasst. S.81

⁷² Ebd., S. 82

Renate Hof spricht von der Notwendigkeit, die Vorstellungen von Gender und Genre stärker zu historisieren, um die Bedingungen und Handlungskontexte zu untersuchen, innerhalb deren sich bestimmte Schreibweisen oder auch bestimmte Geschlechterrollen herausgebildet haben.⁷³ Hof legt aus, dass Gender und Genre man nicht nur als „Ordnungsmuster“⁷⁴ sehen dürfte, mit dem ein Text verfasst wird. Gender und Genre seien auch „Wahrnehmungsmodelle“.⁷⁵ Eva Kormann bemerkt das Paradox zwischen Gattung und Geschlecht: Einerseits verlange die Ordnung der Gattung Autobiografie eine autonome Selbstkonzeption, andererseits kenne die zeitgenössische Geschlechterordnung keine Autonomiemodelle für Frauen.⁷⁶ Vera Nünning macht deutlich, dass die Verwendung bestimmter Formen und Gattungen Ausdruck von sozialer Identität beziehungsweise Geschlechtsidentität sein könne. Das System der Gattungen, das in einer bestimmten Zeit und Kultur vorherrscht, entsteht in enger Wechselwirkung mit dem Gesellschaftssystem.⁷⁷ Ähnlich hält auch Sigrid Nieberle fest:

Gender und Genre hängen dabei gegenseitig voneinander ab, gerade weil sie beide keine stabilen Größen sind, sondern sich gegenseitig in Szene setzen. Damit wird wiederum die Vorgängigkeit von Geschlecht und Genre bezweifelt: Beide konstituieren sich just im Moment ihrer literarischen oder filmischen Performanz. Dies bedeutet, dass nicht nur das Geschlecht der AutorInnen auf das Genre Einfluss nimmt, sondern Autorschaft in ihrem Gendering erst durch das Textgenre oder die Gattung zugänglich wird.⁷⁸

Martina Wagner-Egelhaaf findet in der Charakterisierung der Selbstdarstellungen von Frauen die Merkmale, die für westliche Autobiographik nicht typisch sind, wie das Fehlen linearer Entwicklungslinien zugunsten repetitiver, reihender, zyklischer Strukturen, Schilderungen des Alltäglichen sowie den Fokus auf einen Prozess.⁷⁹ Monika Melchert findet, dass Schriftstellerinnen mit der Vergangenheit anders umgehen: Frauen neigen dazu, nicht nur von der Vergangenheit zu erzählen, sondern

⁷³ Hof, Rohr: Inszenierte Erfahrung Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay. S.12

⁷⁴ Ebd., S.12

⁷⁵ Ebd., S.12

⁷⁶ Kormann, Eva: Gespiegelte Norm, gespeicherte Erfahrung. Autobiographik, Autonomie und Genus an der Schwelle der Neuzeit. In Hof, Renate, Rohr, Susanne: Inszenierte Erfahrung, Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay. Tübingen: Stauffenburg 2008

⁷⁷ Nünning, Vera, Nünning, Ansgar (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Unter Mitarbeit von Nadyne Stritzke. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2004 S. 191

⁷⁸ Nieberle, Sigrid: Gender Studies und Literatur. Eine Einführung. Darmstadt: WBG Verlag 2013 S. 78

⁷⁹ Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie: 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 2005 S.97

sie auch zu interpretieren, „eine Auslegung mitzugeben“.⁸⁰ Sigrid Nieberle ist der Auffassung, dass autobiografisches Schreiben „eine Methode der Subjektkonstitution“⁸¹ ist. So empfinden Leser*innen ein doppeltes Bild: das schreibende Subjekt und seine Widerspiegelung im von ihm beschriebenen Objekt. Einerseits erzählt „das performative Ich“⁸² seine Lebensgeschichte. Andererseits erscheint dieses Selbst als Figur auf der Darstellungsebene. Autobiografische Texte „reflektieren diese Doppelfunktion der Ich-Konstitution explizit oder implizit“⁸³. Sigrid Nieberle richtet den Fokus auf die Genderproblematik, um die autobiografischen Texte von Frauen vom Stereotyp der „naiv-mimetischen Schreibweise“ zu befreien und stattdessen die Autobiografie außerhalb der engen Grenzen des Kanons zu betrachten.⁸⁴.

Gattung und Gender, entwickeln sich sehr dynamisch und beeinflussen sich stark gegenseitig. Wie Sigrid Nieberle es zusammenfasst, sei die Analyse eines Genres sehr kompliziert: man wolle wenig Texte in literarischen Formen festschreiben, sondern in ihren Abweichungen und hybridisierten Aspekten erfassen.⁸⁵ Steve Neale bezeichnete „Hybridität und Historizität“ des Genres und Gender als unabgeschlossene dynamische Prozesse.⁸⁶ Genau diese aktive und kontinuierliche Entwicklung der Gender-Aspekte speziell in den autobiografischen Texten weckte mein Interesse.

2.2.2. Autobiographik von Frauen

Um ihre Autobiografien schreiben zu können, mussten Frauen historisch viele Hindernisse überwinden. Eva Kormann merkt an, dass Anfang des 19. Jahrhundert, zur Blütezeit der Autobiografie, das autonome weibliche Subjekt schwer zu finden ist:

⁸⁰ Melchert, Monika: Kindheit als Quelle der schwierigen weiblichen Identität. Schriftstellerinnen und ihre Bücher der Erinnerung an Kindheit und Jugend. In: Der weibliche multikulturelle Blick. Hrsg. von Hannelore Scholz. Berlin: Trafo 1995 S.111

⁸¹ Nieberle: Gender Studies und Literatur. Eine Einführung S. 80

⁸² Ebd., S. 80

⁸³ Nieberle: Gender Studies und Literatur. Eine Einführung. S. 80

⁸⁴ Ebd., S. 80

⁸⁵ Nieberle: Gender Studies und Literatur. Eine Einführung. S.78

⁸⁶ Neale, Steve: Questions of Genre. In: Barry K. Grant (Hg.): Film Genre Reader II. Austin/Tx 1995, S. 170

Frauen schreiben über andere, finden Spuren eigener Persönlichkeit durch das Prisma der Beziehungen zu anderen Menschen.⁸⁷ Die Selbstentdeckung der weiblichen Identität scheint zu dieser Zeit meistens nur durch Anerkennung eines anderen Bewusstseins möglich zu sein, und der Ausdruck des weiblichen Selbst war mit der Identifizierung eines „Anderen“ verbunden.⁸⁸ Diese Anerkennung eines anderen Bewusstseins, beziehungsweise diese Erdung der Identität durch die Beziehung zu dem gewählten Anderen, hilft, offen über sich selbst zu schreiben, so die Beobachtungen von Mary Mason.⁸⁹

Um eine Studie über die Geschichte der autobiografischen Schreiben von Frauen durchzuführen, muss man diese Schriften zuerst finden, was für ältere Schriften ein aufwändiges Unterfangen ist. Im Artikel „Warum existieren keine klassischen Autobiografien von Frauen?“ erläutert Elke Ramm die Hindernisse, mit denen deutschsprachige Autorinnen Ende des 18. und Anfang 19. Jahrhundert konfrontiert waren. Ramm macht deutlich, dass Frauen im deutschsprachigen Raum in diesem Zeitraum auch wenig Zugang zur literarischen Welt haben.⁹⁰ Um 1800 sind Autobiografien oder Romane, die von einer Frau geschrieben wurden, eher als „eine gesellschaftliche Provokation“ empfunden worden.⁹¹ Barbara Hahn berichtet, dass Anfang des 19. Jahrhundert manche Autorinnen ihre Texte entweder anonym oder unter einem falschen Namen veröffentlichen⁹². Einer der Gründe dafür sei Angst vor einer Verurteilung. Eine schriftstellerische Karriere mit der Rolle einer Mutter und einer Ehefrau miteinander zu vereinbaren, sei im 19. Jahrhundert kaum möglich.⁹³ Ein Beispiel dafür ist Therese Huber, sie hat ihren Roman „Die Familie Seldorf“ unter dem Namen ihres Ehemannes veröffentlicht.⁹⁴ Der Irrtum, dass Frauen keine guten Texte schreiben können, war auch sehr verbreitet. Esther Gad, die ihren Roman anonym publiziere, schreibe: „Man hat mir die Ehre erzeigt, ihn für das Werk eines Mannes zu

⁸⁷ Kormann: Gespiegelte Norn, gespeicherte Erfahrung. Autobiographik, Autonomie und Genus an der Schwelle der Neuzeit. S.106

⁸⁸ Mason, Mary G.: Autobiographies of Women Writers. In Olney, James: Autobiography. Essays Theoretical and Critical. Princeton University Press 1980 S.210

⁸⁹ Ebd., S.210

⁹⁰ Ramm, Elke: Warum existieren keine „klassischen“ Autobiografien von Frauen? In: Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen. Hrsg. von Michaela Holdenried. Berlin: Erich Schmidt 1995 S. 131

⁹¹ Ramm: Warum existieren keine „klassischen“ Autobiografien von Frauen. S. 131

⁹² Hahn, Barbara: Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991

⁹³ Ramm: Warum existieren keine „klassischen“ Autobiografien von Frauen. S. 136

⁹⁴ Ebd., 136

halten.“⁹⁵ Elke Ramm findet über ca. 200 Schriften autobiografischer Charakter geschrieben von Frauen um 1800.⁹⁶ Das seien Briefe, Tagesbücher, Memorien, Lebensbeschreibungen und anderes. Manche davon sind verstreute Schriften, die zumeist später von einem Herausgeber zusammengestellt und gewöhnlich auch erst nach dem Tod der Autorin publiziert wurden.⁹⁷ Nur ein geringer Teil sind zu Lebzeiten der Autorinnen veröffentlicht. Elisa von der Recke, die 1795 ihre Autobiographie schrieb, wagte einen für damals schwierigen Schritt: sie ließ sich von ihrem Mann trotz der gesellschaftlichen Verurteilung scheiden.⁹⁸ Diese Situation war typisch für viele europäische Länder. Schwedische Literaturhistorikerin und -forscherin Lisbeth Larsson beschreibt das Problem, wie fahrlässig die Autobiografien von Frauen in Schweden archiviert wurden: Im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind schriftliche Arbeiten von Frauen in Schweden nicht nach ihren eigenen Namen archiviert worden, sondern zu den Männern aus ihren Familien zugeordnet worden.⁹⁹ Ihre Texte können nicht wie die der Männer unter ihrem eigenen Namen recherchiert werden. Auch private Familienarchive waren immer männlich geprägt. Die Texte von Frauen sind immer im Archiv eines anderen Mannes zu finden, im Archiv ihres Vaters, ihres Ehemanns, ihres Bruders und anderen männlichen Familienmitglieder.¹⁰⁰

Frauen wurden in erster Linie als Mütter und Ehefrauen gesehen. Diesbezüglich waren Kindererziehung und Haushalt die wichtigsten und meist einzigen Aufgaben einer Frau. Dieser Faktor war auch ein wesentliches Hindernis auf dem Weg zur literarischen Tätigkeit. Das bedeutet, Frauen hatten meistens weder Zeit noch Raum für ihre Kreativität. Sigrid Nieberle ist der Auffassung, dass damals Frauen mit einem höheren sozialen Status auch mehr Möglichkeiten in der Literatur gehabt haben.¹⁰¹ Adligen Frauen, die in der Regel Unterstützung mit Kinderbetreuung und Haushalt hatten, falle es mehr oder weniger leichter, den Platz für die nötige Ruhe und den

⁹⁵ Hahn: Unter falschem Namen. S.41

⁹⁶ Ramm: Warum existieren keine "klassischen" Autobiografien von Frauen? S. 138

⁹⁷ Paulsen, Wolfgang: Die Frau als Heldin und Autorin. München: Francke 1979 S. 127

⁹⁸ Goodman, Kay. Weibliche Autobiographien. In: Frauen. Literatur. Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrg. v. Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann. Stuttgart: Metzler 1985 S. 293

⁹⁹ Larsson, Lisbeth: Truth and Cosequences. Women's Autobiographies. Theory and Practice. In Parry, Christoph, Platen, Edgar (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Iudicium 2007. S.153

¹⁰⁰ Larsson: Truth and Cosequences. Women's Autobiographies. S.153

¹⁰¹ Nieberle: Gender Studies und Literatur. Eine Einführung. S.30

Raum zum Schreiben zu finden.¹⁰² Darunter seien Marie Ebner-Eschenbach und Sophie von La Roche. Auch Ida Pfeiffer, die Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgreiche Reisetagebücher verfasste, konnte ihre erste Reise erst dann begehen, als ihre Söhne groß geworden sind und das Haus verlassen haben. Jedoch waren adelige Herkunft und finanzielle Mittel nicht immer der Schlüssel zu einer literarischen Karriere. Marie Ebner-Eschenbach schreibt, dass ihr Mann und ihre Brüder ständig mit Unannehmlichkeiten in der Gesellschaft konfrontiert wurden, weil sie Dramen verfasste.¹⁰³ Sie waren gezwungen, „immer wieder das peinliche Schreiben auszureden“.¹⁰⁴ Schließlich gab Marie Ebner-Eschenbach das Schreiben von Theaterstücken auf und konzentrierte sich auf Kurzprosa.¹⁰⁵

Ein weiteres Problem in der weiblichen Autobiographik besteht darin, dass Frauen sehr selten ihre Werke veröffentlicht haben. Sie schrieben für sich selbst, die Familie und für ihre eigene Erinnerung, aber kaum für die breite Öffentlichkeit.¹⁰⁶ Der Grund dafür war, dass zu dieser Zeit Frauen fast keine Möglichkeit hatten, zu publizieren, da die Literaturwelt sehr männlich geprägt war.¹⁰⁷ Bis ins 20. Jahrhundert waren die meisten Beteiligten in der Literaturwelt Männer, unter anderem: Verleger, Buchhändler und Literaturkritiker.¹⁰⁸ Daraufhin Texte von Frauen sowie auch die Gattungen, die überwiegend von Frauen verwendet wurden, waren oft aus dem Kanon ausgegrenzt.¹⁰⁹

Trotz dieser ungünstigen Situation gab es erfolgreiche Geschichten: Manche autobiografischen Texte von Frauen waren zu ihrer Zeit bekannt und wurden positiv aufgenommen, wie z.B. Marie Ebner-Eschenbach „Die erste Beichte“, Hedwig Dohm „Schicksale einer Seele“ und Reisetagebücher von Ida Pfeiffer.

¹⁰² Nieberle: Gender Studies und Literatur. Eine Einführung. S.30

¹⁰³ Becker, Eva Dorothea: Marie von Ebner-Eschenbach: Meine Kinderjahre. In: Heuser, Magdalene: Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996 S.314

¹⁰⁴ Ebd., S. 314

¹⁰⁵ Ebd., S. 314

¹⁰⁶ Finck, Almut: Subjektivität und Geschichte in der Postmoderne. In: Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen. Hrsg. von Michaela Holdenried. Berlin: Erich Schmidt 1995 s. 68

¹⁰⁷ Nünning, Nünning: Erzähltextanalyse und Gender Studies. Unter Mitarbeit von Nadyne Stritzke. S. 194

¹⁰⁸ Ebd., S. 194

¹⁰⁹ Ebd., S. 194

Im frühen 19. Jahrhundert konzentrierten sich die Frauen auf eine andere Form der Memoiren, dem Briefroman.¹¹⁰ Dies war eine Gelegenheit, über ihr Leben zu sprechen. Autobiografisches Schreiben in der Form eines Briefromans im deutschsprachigen Raum verfassten unter anderen Elisabeth Stägemann, Bettina von Arnims und Isabella von Wallenrodt.¹¹¹

Laut Ortrun Niethammer sind die Autobiografien von Frauen des 19. Jahrhunderts stark mit der Frauenbewegung verbunden, und zwar mit zwei Wellen dieser Bewegung 1848 und 1865.¹¹² In dieser Zeit entstandene Autobiografien beleuchten nicht nur Aspekte des Privatlebens und Alltags, sondern die Forderungen der Frauenbewegung.¹¹³ Frauen stehen nicht abseits des politischen Geschehens und reflektieren über die aktuellen Themen ihrer Zeit, oft in Form von autobiografischen Schriften. Eines der eindrucksvollsten Beispiele ist Louise Aston. Revolutionen, politische Krisen und Kriege gaben oft Anlass zu öffentlichen Diskussionen und Debatten, die nicht nur im Journalismus, sondern auch in der Literatur ihren Platz fanden. Louise Aston machte diesen Trend zu ihrem Vorteil, um auf die Ungerechtigkeit ihrer „eingeschränkten Rolle“ als Frau hinzuweisen und „Rechtslosigkeit der Frau, insbesondere in der Ehe“ öffentlich zu diskutieren.¹¹⁴ So bearbeitet die Autorin ihr Leben und ihre Erfahrungen in ihrer Werken „Meine Emanzipation“ und „Aus dem Leben einer Frau“, wo sie sowohl autobiografische als auch fiktionale Elemente vermischt.¹¹⁵

Frauen waren nicht nur mit organisatorischen Problemen konfrontiert, sondern auch mit Geschlechterstereotypen hinsichtlich ihrer Rolle in der Literatur und in Bezug auf die Werke selbst. Manche Literaturwissenschaftlerinnen wie Estelle Jelinek sehen klaren Unterschiede in dem, wie Männer und Frauen Autobiografien geschrieben haben.¹¹⁶ Sie beobachtet unter anderem, dass die männlichen Autobiografien

¹¹⁰ Goodman. Weibliche Autobiographien. S.294

¹¹¹ Ebd., S. 294

¹¹² Niethammer, Ortrun: Formen und Inhalte von Autobiografien bürgerlicher Frauen in der Mitte des 19. Jahrhunderts. In: Heuser, Magdalene: Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996 S. 266

¹¹³ Ebd., S. 266

¹¹⁴ von Hammerstein, Katharina: Selbst – Geschichte(n) – Schreiben. Dokumente persönlicher Lebensführung und politischen Engagements einer Vormärzlerin: Louise Aston. In: Heuser, Magdalene: Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996 S. 289

¹¹⁵ Ebd., S. 289

¹¹⁶ Estelle Jelinek. Women's Autobiography. Essey in Criticism. Bloomington IN 1980.

einheitlich seien, einen eindeutigen Mittelpunkt und klare Themen haben. Sie haben ihr zufolge eine starke Entwicklungsgeschichte, erzählten aber dennoch von einigen schweren Krisen in jungen Jahren. Und wenn einer der Elternteile mit Zuneigung behandelt wird, so sei dies meist die Mutter. Weibliche Autobiografien seien laut Jelinek hingegen fragmentiert, zirkulär, ohne starke Themen oder ein offensichtliches Zentrum. Wenn einer der Elternteile ausführlicher behandelt wird, dann zumeist der Vater.¹¹⁷ Lisbeth Larsson etwa sehe keine Bestätigung für dieses dualistische Modell in ihrer Studie.¹¹⁸ In ihrer Untersuchung von Autobiografien finde sie keinen Zusammenhang zwischen dem Geschlecht und Schreibstil beziehungsweise Themenauswahl.¹¹⁹ Lange Zeit herrschte unter Literaturkritikern in der Romanforschung das Vorurteil, dass Frauen sich in der Literatur ausschließlich zu „typisch weiblichen“¹²⁰ Themen äußern können, wie Gefühle, Liebe, Irrationalität. Diese nicht haltbare Position hatte im Zusammenhang der Entwicklung einer neuen Frauenliteratur tiefgreifende Folgen: Sie führte dazu, dass fast die gesamte literarische Produktion von Frauen bis Mitte des 20. Jahrhunderts ignoriert wurde.¹²¹ Erst langsam wächst die Erkenntnis, dass sich in vielen Werken am Ende des 19. Jahrhunderts bis Mitte des 20. Jahrhunderts Ansätze zu einer Veränderung traditioneller Frauenbilder und Rollenzuschreibungen finden.¹²²

Manfred Brauneck argumentiert, dass die autobiografischen Texte für die Entwicklung der „neuen“ Frauenliteratur als Ausdruck eines manifesten Bedürfnisses eine wichtige Funktion hatten.¹²³ In autobiografischen Werken von Frauen findet man wenig „nostalgische Reprivatisierung“,¹²⁴ sondern ein offenes Gespräch über jahrhundertealte Hindernisse auf dem Weg zum Schreiben. So wurde das literarische Werk von Frauen gefördert und die Identifikationsmöglichkeit der Leserinnen verstärkt.¹²⁵ Das wachsende akademische Interesse an Autobiografien von Frauen im 20. Jahrhundert ist möglicherweise das Ergebnis eines Zusammenspiels politischer, wirtschaftlicher und ästhetischer Faktoren: Einerseits entstehen immer weitere neue

¹¹⁷ Estelle Jelinek. *Women's Autobiography. Essay in Criticism*. Bloomington IN 1980.

¹¹⁸ Larsson: *Truth and Consequences. Women's Autobiographies. Theory and Practice*. S. 155.

¹¹⁹ Ebd., S. 155

¹²⁰ Brauneck, Manfred: *Der deutsche Roman nach 1945*. Bamberg: C.C.Buchners 1993 S. 266

¹²¹ Ebd., S. 266

¹²² Ebd., S. 266

¹²³ Brauneck: *Der deutsche Roman nach 1945*. S. 268

¹²⁴ Ebd., S. 268

¹²⁵ Brauneck: *Der deutsche Roman nach 1945*. S. 268

Gender Studien, andererseits steigt die Nachfrage nach Texten, die sich mit unterschiedlichen Erfahrungen und Themen befassen.¹²⁶ Die autobiografischen Praktiken von Frauen werden aus zwei Perspektiven betrachtet: Zum einem als Ausdruck ihrer eigenen Lebenserfahrungen, zum anderen als Teil der feministischen Bewegung. Sidonie Smith erörtert die Herausforderungen, die es noch zu bewältigen gilt.¹²⁷ Diese sind: Die Neueinordnung und verbesserte Archivierung älterer Texte von Frauen und eine Neubearbeitung der vorherrschenden Theorien zur Autobiografie.¹²⁸

2.2.3. Autofiktionen von Frauen

Mehr und mehr Autorinnen weltweit wählen Autofiktion, um sich mit der eigenen Vergangenheit auseinanderzusetzen. Wo die traditionelle Autobiografie von feministischen Kritikern als unangenehm für Frauen angesehen wurde, hat sich die Autofiktion als besonders vorteilhaft erwiesen.¹²⁹ Madeleine Ouellette-Michalska bemerkt, dass zwei Aspekte sofort ins Auge stechen, sobald man die Autofiktion untersucht: Mehr Frauen als Männer in dieser Gattung und der weibliche Körper als ein der wichtigsten Themen.¹³⁰

Welche neue Ausdrucksmöglichkeiten finden Frauen in Autofiktion? Was macht eine weibliche Autofiktion anders als eine männliche? Hier gibt es mehrere Theorien. Shirley Jordan ist der Auffassung, dass Trauma ein populäres Motiv in weiblichen Autofiktionen sei und einer weiteren Analyse bedürfte.¹³¹ Die Trope der Wunde habe sich hier als fruchtbar erwiesen, nicht zuletzt wegen der Spannung, die sie zwischen Zerreißen und Reparieren verkörpert.¹³² Viele Schriftstellerinnen befragen ihre Verwundungen und Traumata in ihren autofiktionalen Experimenten. In ein Trauma einzutauchen, es auf dem Papier wieder zu erleben und sich selbst neu zu erfinden, ist ein häufiges Motiv in autofiktionalen Texten von Frauen.¹³³ In ihrem Artikel über Autofiktionen von Frauen schreibt Shirley Jordan, dass wichtige Debatten über die

¹²⁶ Smith, Sidonie (Hg): *Women, autobiography, theory: a reader*. University of Wisconsin Press 1998

¹²⁷ Smith: *Women, autobiography, theory: a reader*. S. 5

¹²⁸ Ebd., S. 5

¹²⁹ Jordan, Shirley: *Etat present autofiction in the feminine*. Queen Mary University of London. *Journal French Studies*, Vol. 67 LXVII, No. 1, S. 76 – 84

¹³⁰ Ouellette-Michalska, Madeleine: *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal (Québec): XYZ éditeur, 2007 S.80

¹³¹ Jordan: *Etat present autofiction in the feminine*. S. 76 – 84

¹³² Ebd., S. 76 – 84

¹³³ Ebd., S. 79

geschlechtsspezifische Produktion und den Konsum von Autofiktion erst begonnen haben, sich zu entfalten.¹³⁴ Nach Jordan, besteht kein Zweifel daran, dass der Aufstieg der Autofiktion einen positiven Einfluss auf die höhere Teilnahme von Frau im autobiografischen Schreiben hatte.¹³⁵ Sowohl feministische Theoretiker*innen als auch Literaturwissenschaftler*innen nehmen die Fähigkeit der Autobiografie von Frauen wahr, die darin besteht, zuvor ‚unsichtbare‘ Themen sichtbar zu machen.¹³⁶ Karin Tebben hebt hervor, dass autobiografisches Schreiben viel mehr sei als ein ausführlicher Bericht über die eigenen Lebenserfahrungen.¹³⁷ Die Intensität der Wahrnehmung und der daraus folgende Denkprozess spielen auch eine große Rolle in autobiografischen Schriften. Karin Tebben bemerkt weiters, dass nicht nur eine bloße Wiederherstellung der Vergangenheit, sondern „Herstellung einer Kontinuität“ im Wesentlichen autobiografische Schreiben von Frauen bestimme.¹³⁸

Der Begriff der Autofiktion im deutschsprachigen Raum erscheint zum ersten Mal als Beschreibung von Herta Müllers Werken. 1996 bezeichnet Michael Braun Müllers Atemschaukel als „eingeschränkte Autofiktion“.¹³⁹ Mehrere Werke von Herta Müller werden als autofiktional gesehen¹⁴⁰: „Der König verneigt sich und tötet“, „Reisende auf einem Bein“, darunter auch ihr Roman über Kindheit „Niederungen“.

Herta Müller wiederum schildert ihre Lebenserfahrungen in kommunistischem Rumänien und beschäftigt sich mit der Frage, wie kann man das Geschehene am besten rekonstruieren. Die Autorin geht davon aus, dass das vergangene Ich und seine Erfahrungen nicht eins zu eins wiederhergestellt werden können.¹⁴¹ Die Wiederherstellung der Vergangenheit ist eine Art Rekonstruktion, sie ist keine Fotografie, die man aus einem Album herausnehmen und erneut betrachten kann. Und jedes Mal wird es dasselbe sein. Eine Erinnerung ist eine Art Nachbildung. Aber

¹³⁴ Jordan: *Etat present autofiction in the feminine*. S. 80

¹³⁵ Ebd., S. 76 – 84

¹³⁶ Smith: *Women, autobiography, theory: a reader*. S.5

¹³⁷ Tebben, Karin: *Literarische Intimität. Subjektkonstitution und Erzählstruktur in autobiographischen Texten von Frauen*. Tübingen: Francke 1997 S.239

¹³⁸ Ebd., S.239

¹³⁹ Pottbeckers: *Der Autor als Held. Autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. S. 75

¹⁴⁰ Pottbeckers: *Der Autor als Held. Autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, S. 75

¹⁴¹ Ursin, Marja. *Autofiktion bei Herta Müller*. In: Breuer, Ulrich, Sandberg, Beatrice: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. 1, Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. München: Iudicium 2006 S.348

jede solche Nachbildung findet aus der Perspektive des gegenwärtigen Selbst statt. Herta Müller ist überzeugt, dass „jede in der Vergangenheit angenommenen Identität eine Folge von Konstruktionen ist, die aus der Gegenwart heraus vorgenommen wird“.¹⁴² Gudrun Lörincz sieht die Autofiktionalität von Herta Müller als ein „Neuschreiben der Vergangenheit“, wo Erinnerung und Sprache als Hilfsmittel dienen.¹⁴³ In ihren Kindheitserinnerungen „Niederungen“ schildert Herta Müller ihre lieblose und gewaltvolle Kindheit, ihre strenge harsche Familie, Vater „ein todtrauriges Tier“,¹⁴⁴ Mutter „ein vermummtes Weib“¹⁴⁵ und das graue „wie aus Granit“¹⁴⁶ Dorfleben, „gezeichnet von Brutalität, Alkoholismus und Inzest“.¹⁴⁷ Keine Dorfidylle, keine wunderschöne Natur. Herta Müller schreibt aus der Perspektive einer Ich-Erzählerin, verwendet das Pronomen „meine“ oder „mein“, um ihre Familienmitglieder zu bezeichnen. Jedoch spricht sie über sich und die eigene Familie ohne Vornamen.¹⁴⁸

An keinem einzigen der Abende wurden die Betten oder die Zimmer vertauscht, an keinem einzigen Mittag die Plätze am Tisch, an keinem einzigen Morgen vertauschen Vater und Großvater ihre Kleider. Nur ich ging manchmal in Vaters öligen Schuhen, in Großmutter nach Naphthalin riechenden Schultertüchern durchs Haus, wenn Mutter in der Arbeit war.¹⁴⁹

Im deutschsprachigen Raum verwenden die folgenden Autorinnen Autofiktion als Art der Selbstinszenierung: Elfriede Jelinek „Neid“, Marlen Haushofer „Himmel, der nirgendwo endet“, Doris Knecht „Eine vollständige Liste aller Dinge, die ich vergessen habe“, Felicitas Hoppe „Hope“, Elke Laznia „Kindheitswald“, Brigitte Schweiger „Lange Abwesenheit“, Barbara König „Die Personenperson“, Monika Helfer „Die Bagage“, um einige Beispiele zu nennen.

Auch bei der Anerkennung der Autofiktion ist das Problem der Geschlechterungleichheit relevant. Selbst in unserer Zeit, in der Frauen bereits zu

¹⁴² Ursin. Autofiktion bei Herta Müller S. 348

¹⁴³ Lörincz, Gudrun (Hg.): Zwischen autobiographischem Stil und Autofiktion: narrative Funktionen und Identitätskonstruktionen der Figur des Ich-Erzählers in der Gegenwartsliteratur. Halle: Martin-Luther-Univ. Halle-Wittenberg, Promotionsstudiengang an der Internationalen Graduiertenakademie 2012 S. 160

¹⁴⁴ Müller, Herta: Niederungen. Prosa. München: Carl Hanser Verlag 2010 S. 93

¹⁴⁵ Ebd., S. 15

¹⁴⁶ Ebd., S. 145

¹⁴⁷ Pălimariu, Ana-Maria, Berger Elisabeth (Hg.): Die fiktive Frau. Konstruktionen von Weiblichkeit in der deutschsprachigen Literatur. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag 2009 S. 383

¹⁴⁸ Lörincz: Zwischen autobiographischem Stil und Autofiktion: narrative Funktionen und Identitätskonstruktionen der Figur des Ich-Erzählers in der Gegenwartsliteratur S. 157

¹⁴⁹ Müller: Niederungen. S. 71

vollwertigen Akteurinnen der literarischen Welt geworden sind und das Geschlecht nicht mehr in diesem Ausmaß über die Bedeutung beziehungsweise den Wert eines literarischen Werkes entscheidet, wird die Arbeit von Männern immer noch höherwertiger angesehen. Ein klares Beispiel dafür ist die Bewertung von Autofiktion in der Literaturkritik. Als die französische Akademie im Jahr 2002 eine Studie über Autofiktion verfassen will, versucht sie auffallend, Autofiktion mit „sicheren“ (also männlichen beziehungsweise kanonischen) Autoren in Verbindung zu bringen, und behandelt dabei die beträchtliche Bandbreite an autofiktionalen Texten neuer Autorinnen, als zweitrangig.¹⁵⁰ Die Anerkennung der Autofiktion wurde und wird zweifellos dadurch behindert, dass die Arbeit von Frauen die Hauptlast der Zweifel an der Legitimität der Autofiktion zu tragen hatte.¹⁵¹

Auch im 21. Jahrhundert müssen Autorinnen viel tun, um sichtbar und ernst genommen zu werden. Amerikanische Autorin Siri Hustvedt antwortet im Interview für *The Guardian* 2014 auf die Frage „Welchen Rat haben Sie für junge Schriftstellerinnen?“: „Würden Sie jemals einen männlichen Schriftsteller fragen: „Welchen Rat haben Sie für junge männliche Schriftsteller?“¹⁵² Frauen befinden sich nach wie vor in einer ungleichen Situation auf dem Literaturmarkt und werden häufig mit Vorurteilen konfrontiert. Deshalb fühlen sich junge Autorinnen oft verunsichert und suchen Empfehlungen und Ratschläge, wie sie ihre literarische Karriere aufbauen können. Da Siri Hustvedt mit einem amerikanischen Autor Paul Auster verheiratet ist, wurde sie oft Opfer von Gerüchten, dass ihr Mann ihre Romane für sie schreibt.¹⁵³ Marlene Streeruwitz weist darauf hin, dass immer noch eine Skepsis gegenüber schreibender Frauen besteht sowie auch die Stereotypisierung der Frauenliteratur in einer abwertenden Weise.¹⁵⁴

Anita Schaub stellt fest, dass die Entwicklungen der letzten Jahre durchaus als Meilensteine in der Bewegung der Schriftstellerinnen angesehen werden können.¹⁵⁵ Der Kampf um die volle Gleichberechtigung muss jedoch weitergehen, denn

¹⁵⁰ Jordan: *Etat present autofiction in the feminine*. S. 76 – 84

¹⁵¹ Ebd., S. 76 – 84

¹⁵² *The Guardian*, 09.03.2014 <https://www.theguardian.com/books/2014/mar/09/siri-hustvedt-woman-hiding-behind-male-masks>

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Schaub, Anita C.: *FrauenSchreiben. Abenteuer, Privileg oder Existenzkampf? Gespräche mit 17 österreichischen Autorinnen*. Wien: Edition Roesner 2004 S. 192

¹⁵⁵ Ebd. S. 24

„schriftstellerisches Talent steht nicht in Abhängigkeit zum Geschlecht eines Menschen“.¹⁵⁶ Petra Ganglbauer ist der Meinung, dass es ein großes „Defizit an Wahrnehmungsstrategien“ und „Sprache“ von Frauen besteht.¹⁵⁷ Aus diesem Grund hofft sie, dass schreibende Frauen im 21. Jahrhundert bessere Chancen für eine literarische Karriere haben.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Schaub: FrauenSchreiben. Abenteuer, Privileg oder Existenzkampf? Gespräche mit 17 österreichischen Autorinnen. S. 24

¹⁵⁷ Petra Ganglbauer. Ich habe mir ganz gute Nischen geschaffen. In: Schaub, Anita C.: FrauenSchreiben. Abenteuer, Privileg oder Existenzkampf? Gespräche mit 17 österreichischen Autorinnen. Wien: Edition Roesner 2004: S. 42.

¹⁵⁸ Ebd., S. 42

3. Kindheitserinnerungen in der Autobiografik von Frauen

Die Kindheit wird in der Literatur je nach Epoche unterschiedlich dargestellt, und so spiegeln die wechselnden Schilderungen der Kindheit den jeweiligen Zeitgeist wider. In der Aufklärung begann man sich für die Zeit der Kindheit zu interessieren, wobei die Werke von Rousseau und Schiller dieses Interesse weckten. Werner Brettschneider stellt fest, dass im 18. und 19. Jahrhundert die Kindheit als ein von einem Subjekt beschriebenes Objekt betrachtet wurde.¹⁵⁹ Und dass das Subjekt von diesem Objekt, d.h. von seiner eigenen Kindheit, völlig abstrahieren konnte. Aber wenn das Subjekt die Kindheit beschreibt, verändert es sie unwillkürlich in die eine oder andere Weise z. B. „bei seiner Gedächtnisarbeit und bei seiner sprachlichen Umsetzung“.¹⁶⁰ Darin sieht er einen Unterschied zwischen der Darstellung der Kindheit im 18. oder 19. Jahrhundert und im 20. Jahrhundert.

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts wurde in Biografien und Autobiografien der Kindheit als Lebensabschnitt kaum Bedeutung verliehen.¹⁶¹ Im 19. Jahrhundert entwickelt sich die Tendenz hin, die Kindheit „als eigenständige Lebensphase“¹⁶² zu sehen. Immer mehr Autor*innen fügen nun ein mehr oder weniger ausführliches Kapitel über ihre Kindheit ein. Kindheit wird zunehmend als ein unabhängiger Lebensabschnitt betrachtet und nicht nur als eine Einführung in das Leben eines Erwachsenen. Zu dieser Zeit wird eine neue autobiografische Tradition etabliert: „Unabhängige“¹⁶³ Kindheitserinnerungen ohne eine darauffolgende Erzählung über das Erwachsenenleben. Zu den wichtigsten Kindheitserinnerungen von Frauen aus dem 19. und Anfang 20. Jahrhundert gehören unter anderem „Meine Kinderjahre“ von Marie Ebner-Eschenbach, „Aus meiner Jugend“ von Isolde Kurz sowie „Schicksale einer Seele“ von Hedwig Dom.

Eine der bedeutenden Autorinnen der Jahrhundertwende, die sich in autobiografischen Texten mit der eigenen Kindheit beschäftigen, ist Hedwig Dohm. Es

¹⁵⁹ Brettschneider, Werner: Kindheitsmuster. Kindheit als Thema autobiographischer Dichtung. Berlin: Erich Schmidt 1982 S. 109-110

¹⁶⁰ Ebd., S. 109-110

¹⁶¹ Heinritz, Charlotte: Das Kind in der autobiographischen Kindheitserinnerung. In Bios Vol.32 (1-2), Leverkusen 2021-11 p.155-174

¹⁶² Ebd., S. 156

¹⁶³ Ebd., S. 156

geht um ihre Werke wie „Schicksale einer Seele“ und „Kindheitserinnerungen“ *einer alten Berlinerin*. *Schicksale einer Seele* ist eine Serie von Briefen, die eine junge Frau während ihres Urlaubs in Rom an einem Freund schreibt. Der Bildungsroman besteht aus zwei Teilen: *Tagesbriefe* und *Nachtbriefe*. In den Tagesbriefen beschreibt die Erzählerin eine Kindheit voller Lieblosigkeit und Ignoranz. Das kleine Mädchen wächst mit einer emotional kalten Mutter auf und findet Trost im Lesen und Träumen.¹⁶⁴ Hedwig Dohm verwendet den Namen Marlen für ihre Protagonistin, daher hat der Roman einen autofiktionalen Charakter. In ihrem anderen Werk „Kindheitserinnerungen einer alten Berlinerin“ verfasst Hedwig Dohm ihre Erinnerungen jedoch in Form einer klassischen Autobiografie¹⁶⁵, wo sie in der ersten Person Singular über ihre jungen Jahren reflektiert: „Ich, still, versonnen, furchtsam, schüchtern. Ich fürchtete mich vor meiner Mutter, vor ihren Gewalttätigkeiten.“¹⁶⁶

Im 20. Jahrhundert tritt die Kindheit als Lebensphase zunehmend in Erscheinung.¹⁶⁷ Studien zur Kindheit in anderen Bereichen, wie der Psychologie oder der Anthropologie, haben die Entwicklung für das Thema Kindheit in der Literatur ebenfalls beeinflusst. Ein besonderes Interesse besteht an den Entwicklungsprozessen einer Persönlichkeit, wo die Anpassung an die gesellschaftlichen Erwartungen und die Beziehung zwischen den Generationen im Vordergrund treten.¹⁶⁸

Lange Zeit ging man davon aus, dass Kinder „keine eigene Biographie leben und auch keine eigenen biographischen Narrationen hervorbringen“.¹⁶⁹ Ein weiterer wichtiger Faktor des 20. Jahrhunderts, der zum Entstehen zahlreicher Kindheitserinnerungen beigetragen hat, ist die Tatsache, dass der gesellschaftliche Fokus auf die Kindheit mit dem Aufkommen des Genres der Autobiografie zusammenfällt.¹⁷⁰

¹⁶⁴ Pailer, Gaby: Schreibe, die du bist. Die Gestaltung weiblicher „Autorschaft“ im erzählerischen Werk Hedwig Dohms. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1994. S. 61

¹⁶⁵ Ebd., S. 63

¹⁶⁶ Kindheitserinnerungen einer alten Berlinerin. In: Als unsre großen Dichterinnen noch kleine Mädchen waren. Selbsterzählte Jugenderinnerungen von Ida Boy-Ed, Hedwig Dohm, Enrica von Handel-Mazzetti, Charlotte Niese, Clara Viebig, Hermine Villinger, L. Westkirsch o.O o.J. Leipzig: 1912. S. 42

¹⁶⁷ Behnken, Imbke, Zinnecker, Jürgen (Hg.) Kinder. Kindheit. Lebensgeschichte. Ein Handbuch. Seelze-Velber: Kallmeyer 2001 S.17

¹⁶⁸ Bürmann, Ilse: Zugleich anwesend und nicht dabeigewesen? : die Auseinandersetzung mit der Erfahrung von Nationalsozialismus und Krieg in den Autobiographien von Christa Wolf und Eva Zeller. In: BIOS - Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen 19 (2006), 2, pp. 175-204 S. 176

¹⁶⁹ Ebd., S. 19

¹⁷⁰ Bürmann,,: Zugleich anwesend und nicht dabeigewesen? S. 168

Monika Melchert vermutet, dass Frauen sich von mindestens zwei Motiven leiten lassen, wenn sie ihre Kindheit literarisch bearbeiten. Zum einen geht es darum, die „individuell erfahrene Herkunft und generationstypische Prägungsmuster“¹⁷¹ zu beleuchten. Diese Erfahrungen in der Kindheit vor dem Vergessen zu bewahren und an nachfolgende Generationen weiterzugeben, lässt sich in Christa Wolfs Werk im Allgemeinen deutlich erkennen und ist eines der Hauptmotive in „Kindheitsmuster“ im Besonderen.

Sie schaut auf die „dunklen“ Seiten ihrer Kindheit: auf die Ängste, Schuldgefühle, Konflikte und Anpassungsprobleme, denn sie will in ihren eigenen Erfahrungs- und Erinnerungsbeständen ergründen, wie die Prozesse aussahen, die eine Involvierung in nationalsozialistisches Denken, Fühlen und Handeln möglich machten, und wie es zu einer Abspaltung dieser Erfahrungen kommen konnte beziehungsweise genauer: wie es möglich war, die Wirklichkeit der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft nicht zur Kenntnis zu nehmen und „zugleich anwesend und nicht dabei gewesen zu sein“.¹⁷²

Ein anderer Aspekt der Kindheitserinnerungen von Frauen besteht darin, laut Melchert, dass viele Autorinnen in diesem Genre eine Möglichkeit sehen, ihre besonderen Erfahrungen darzustellen, genau jenes, was „ihnen in der Sozialisation als Mädchen widerfahren ist.“¹⁷³ Autorinnen sind sich aufgrund ihrer besonderen Erfahrung bewusst, dass sie durch solche spezifischen erzieherischen Einflüsse, wie z.B. „Hineingedrängtwerden in die weiblichen Rollenmuster“¹⁷⁴ bereits in den ersten Lebensjahren stark geprägt wurden. Melchert setzt fort:

Die Reaktion der Mädchenfiguren sowohl in der unreflektierten Annahme solcher Prägungen als auch in der allmählichen oder krassen Ablehnung und Abkehr von den vorgeformten Weiblichkeitsmustern prädestiniert sie später, von der Perspektive der erwachsenen, erinnernden Schriftstellerin aus, besonders zugänglich zu sein für die Rekonstruktion dieser frühen Erfahrungen.¹⁷⁵

Die Idee, dass die Kindheit ein wichtiger Lebensabschnitt ist, wird von vielen Literaturwissenschaftler*innen unterstützt. Insbesondere Gerhart Pickerodt betont, dass die Auseinandersetzung mit eigener Lebensgeschichte, insbesondere der Kindheit, wahrscheinlich entscheidend ist für den Erwerb von Selbstvertrauen, „Orientierungs- und Handlungsfähigkeit“ und für die Fähigkeit, sozialem und politischem Druck zu widerstehen.¹⁷⁶ Die Erinnerung an die Kindheit ist nicht nur ein

¹⁷¹ Melchert: Kindheit als Quelle der schwierigen weiblichen Identität. Schriftstellerinnen und ihre Bücher der Erinnerung an Kindheit und Jugend. S. 106

¹⁷² Bürmann: Zugleich anwesend und nicht dabeigewesen?. S. 177

¹⁷³ Ebd., S. 106

¹⁷⁴ Ebd., S. 108

¹⁷⁵ Bürmann: Zugleich anwesend und nicht dabeigewesen?. S. 108

¹⁷⁶ Pickerodt: Literarische Kindheiten. S. 22

Bild aus der Vergangenheit. Auf diese Weise begreift ein Autor oder eine Autorin seine beziehungsweise ihre aktuelle Identität. Das gegenwärtige Selbstbewusstsein wird in der Auswahl der Erinnerungen, in den Gefühlen und der Bewertung, die bei der Verarbeitung der Kindheit entstehen, anschaulich gemacht. Bedeutsam ist auch die Art und Weise, wie die Autor*innen Gegenwart und Vergangenheit miteinander verbinden.¹⁷⁷

Die Rückkehr der frühen Erlebnisse ist nicht nur eine bewusstere Analyse, sondern auch eine neue Erfahrung: Die eigene Kindheit mit den Augen eines Erwachsenen zu sehen, und umgekehrt, die Welt der Erwachsenen aus der Perspektive eines Kindes wahrzunehmen.¹⁷⁸ Ilma Rakusa gehört zu den Autorinnen, die sich mit den Kindheitserinnerungen erst in fortgeschrittenem Alter beschäftigt haben, „wenn der Blick oft zurückgeht und bilanziert.“¹⁷⁹

Als ich mit „Mehr Meer“ begonnen habe, war ich über fünfzig und hatte ein starkes Bedürfnis, mich mit meiner Vergangenheit auseinanderzusetzen. Die Idee kam nicht aus heiterem Himmel und hatte nichts mit irgendwelchen Trends zu tun. Schreiben muss einer inneren Notwendigkeit gehorchen.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Pickerod: Literarische Kindheiten. S. 22

¹⁷⁸ Hildebrandt, Irma und Zeller, Eva: Das Kind, in dem ich stak. Gedichte und Geschichten über die Kindheit. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH 1991 S.9

¹⁷⁹ E-Mail von Ilma Rakusa vom 04.08.2020, die Kopie im Anhang

¹⁸⁰ E-Mail von Ilma Rakusa vom 04.08.2020

4. Textanalyse von *Mehr Meer* und *Kindheitsmuster*

4.1. Erzählformen und Stilmittel in *Mehr Meer*

In „Mehr Meer. Erinnerungspassagen“ beschreibt die schweizerische Autorin Ilma Rakusa ihre Kindheit und Jugend. Ilma Rakusa wurde in der Slowakei geboren, verbrachte ihre Kindheit aber in Budapest, Ljubljana und Triest, bis die Familie endgültig in Zürich ihr Zuhause gefunden hat. Mehrsprachigkeit, mehrere Umzüge, ständiges Kofferpacken, verschiedene Länder und Kulturen prägen ihre Geschichte. Obwohl die Erzählung überwiegend in der ersten Person verfasst ist und auch genaue Angaben von Daten und Orten vorkommen, wie z.B. „wir wohnten am Fluss des Rosenhügels, in der Törökvesz-Straße¹⁸¹“, ist das keine klassische Autobiografie. Ilma Rakusa lehnt von Anfang an eine dokumentarische Schreibweise bewusst ab und wählt einen anderen Stil, um über ihre Kindheit und Jugend zu reflektieren. Die Autorin hat an „Mehr Meer“ sieben Jahre gearbeitet, das Buch wurde sehr gut aufgenommen und ist momentan in dreizehn Sprachen übersetzt¹⁸²:

Ich habe mir lange Gedanken über die Konstruktion und Faktur des Buches gemacht. Memoiren wollte ich auf gar keinen Fall schreiben, das ist ein völlig anderes Genre. Erinnerungen an die frühe Kindheit muss man oft rekonstruieren oder gar erfinden, die Grenzen zur Fiktion sind fließend. Beim Erwachsenenleben wählt man meist aus, was man für erzählenswert hält. In jedem Fall sind es literarische Entscheidungen, die den Ausschlag geben. Ich spreche ja nicht von Memoiren, die möglichst faktengetreu sein sollten. Dieses Genre interessiert mich überhaupt nicht. Die Erinnerungsliteratur, die ich schreibe, könnte man als autofiktional bezeichnen.¹⁸³

4.1.1. Collage

„Mehr Meer. Erinnerungspassagen“ ist eine Collage, wo man Prosa, Dichtung, Dialoge, direkte und indirekte Rede sowie Erzählung in der ersten und dritten Person findet. Das Kapitel „Verlassenheitstaufe“ ist in Versform verfasst, die Kapitel „Schatten“ und „Am Meer“ enthalten ebenfalls Vers-Abschnitte. Das Kapitel „Wie war das mit vierzehn“ besteht völlig aus einer direkten Rede. Das ist ein Dialog zwischen der Erzählerin und zwei Personen, N. und E., Listen und Aufzählungen sind ein weiteres wichtiges Motiv der Collage, das den gesamten Text begleitet.

¹⁸¹ Rakusa, Ilma. *Mehr Meer. Erinnerungspassagen*. Graz: Literaturverlag Droschl 2009

S. 38. Weiter als MM

¹⁸² E-Mail von Ilma Rakusa vom 04.08.2020

¹⁸³ E-Mail von Ilma Rakusa vom 04.08.2020

Je weniger einzelne Textpassagen einen kohärenten Sinn darstellen, desto unabhängiger, freier und souveräner erscheinen sie. In Texten, die in einer Montageform verfasst sind, wird die Wahl dem Leser oder der Leserin gegeben, so Petersen.¹⁸⁴ Leser*innen entscheiden selbst, wie sie das Zusammenspiel der einzelnen Passagen verstehen, ob es überhaupt Kohärenzen gibt oder ob sie sich „einem poetischen Chaos ausgeliefert“¹⁸⁵ sehen.

Ilma Rakusa listet unterschiedliche Sachen auf. In einer Passage sind das die Heiligen aus einem Gebet¹⁸⁶, in einer anderen die Vornamen von Menschen, die im Warschauer Ghetto umgebracht wurden,¹⁸⁷ manchmal sind das die Assoziationen zu einer Erinnerung oder einer Landschaft, wie z.B. das Meer.¹⁸⁸ In der letzten Passage werden alle möglichen Bezeichnungen des Windes aufgelistet:

Bergwind, Talwind, Landwind, Seewind, Höhenwind, Fallwind, Wirbelwind, Sturmwind, Nordwind, Südwind, Ostwind, Westwind, Brise, Lüftchen, Meerwind, Wüstenwind, Föhn, Scirocco, Tramontano, Maestrale, Bora, Mistral.¹⁸⁹

Die Listen der Erzählerin „haben nie aufgehört“¹⁹⁰ und begleiten sie „so hartnäckig ein Leben lang.“ Manche Listen haben die Funktion eines Inventares, die anderen kämpfen gegen Vergänglichkeit oder markieren „Schritte und Spuren“.¹⁹¹

Die Erinnerungspassagen von Ilma Rakusa werden ähnlich wie bei Christa Wolf von zahlreichen Fragen begleitet. Doch die Autorin ist nicht immer auf der Suche nach Antworten: „Warum diese Begegnung, diese momentane Konstellation, diese kurze Schicksalsgemeinschaft?“¹⁹²

Jürgen Petersen ist der Auffassung, dass die Texte mit verschiedenen Erzählformen einen Montagecharakter haben¹⁹³. Eine Montage aus literarischer Sicht wird als eine Nebeneinanderstellung von „Wort-, Gedanken- und Satzfragmenten unterschiedlicher sprachlicher, stilistischer, inhaltlicher und raumzeitlicher Herkunft“¹⁹⁴ betrachtet.

¹⁸⁴ Petersen, Jürgen H.: Die Erzählformen Er, Ich, Du und andere Varianten. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2010 S. 186

¹⁸⁵ Petersen: Die Erzählformen Er, Ich, Du und andere Varianten. S. 186

¹⁸⁶ MM S. 129

¹⁸⁷ MM S. 131

¹⁸⁸ MM S. 50

¹⁸⁹ MM S. 318

¹⁹⁰ MM S. 129

¹⁹¹ MM S. 130

¹⁹² MM S. 143

¹⁹³ Petersen: Die Erzählformen Er, Ich, Du und andere Varianten. S. 181

¹⁹⁴ von Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner 2013

Jürgen Petersen zufolge, enthält ein Montageroman sowohl „erzählformal divergierende Passagen“, die sich dem thematischen Schwerpunkt des gesamten Textes zuordnen lassen, als auch einzelne Textfragmente, die inhaltlich nicht immer zusammenhängen und daher unabhängig sein könnten.¹⁹⁵ So sind die Kapitel von „Mehr Meer“ durch ein gemeinsames Konzept verbunden, jedoch ist jedes von ihnen eine unabhängige Einheit. Stéphane Maffli stellt die Aussage „Grenzen sind dazu da, überschritten zu werden“¹⁹⁶ äußerst treffend fest, wenn es um die Gattungsbezeichnung von „Mehr Meer“ geht. Indessen werden in „Mehr Meer“ „die Grenzen zwischen den literarischen Gattungen verwischt und überschritten“.¹⁹⁷ Ilma Rakusa erläutert zu dieser Mischform ihres Werkes, dass sie grundsätzlich „keine Romanautorin“¹⁹⁸ sei und sich kaum mit „komplizierten Stoffen“ beschäftige.¹⁹⁹

Meine Stärke ist die Lyrik und die poetische Prosa. Also habe ich mir überlegt, wie ich mit diesen Mitteln erzählen kann, was mir vorschwebt. So kam ich auf einen Mix aus lyrischer und essayistischer Prosa, Gedichten und dramoletartigen Passagen. Wichtig waren mir viele unterschiedliche Facetten, eine spannende Abfolge eher kurzer Kapitel. Zum Schluss sind es 69 geworden.²⁰⁰

Jana Dušek Pražáková spürt ebenfalls den poetischen Stil von Ilma Rakusa und nennt ihr Werk „lyrische Erinnerungen“²⁰¹. Diese werden miteinander „mittels Töne, Klänge, Farben und Stimmungen assoziativ“²⁰² verbunden.

4.1.2. Figuren

Die Erinnerungspassagen sind weitgehend in der Ich-Form abgefasst. Die Ich-Form in einem (auto)biografischen Erzählen sei laut Günter Waldmann immer perspektivisch²⁰³. Eine Skizzierung der Lebensgeschichte, Waldmann zufolge, „geschieht aus der gegenwärtigen Perspektive des erinnernden Ich“²⁰⁴ und sei stark

¹⁹⁵ Petersen: Die Erzählformen Er, Ich, Du und andere Varianten. S. 181

¹⁹⁶ MM S. 74

¹⁹⁷ Maffli, Stéphane: Migrationsliteratur aus der Schweiz. Bielefeld: transcript 2022 S. 243

¹⁹⁸ E-Mail von Ilma Rakusa vom 04.08.2020

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ E-Mail von Ilma Rakusa vom 04.08.2020

²⁰¹ Dušek Pražáková, Jana: Die Grausamen Jahre? Das Fremd- und Frauwerden in der Schweiz bei Irena Brežná, Katja Fusek Und Ilma Rakusa, Oxford German Studies, 48:2, 285-302, DOI: 10.1080/00787191.2019.1611965 S. 286

²⁰² Ebd., S. 286

²⁰³ Waldmann, Günter. Autobiographisches als literarisches Schreiben. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000 S. 114

²⁰⁴ Ebd., S. 114

von Erinnerungsvermögen einer Autorin oder eines Autors und aktuellen Einsicht beeinflusst.

Ich lernte und lernte. Mit dem Korkgürtel schwimmen, mit Violetta reden, mit der Straßenbahn fahren, dem Windwiderstehen. Ich lerne bis zur Erschöpfung, dann schlief ich zwischen Vater und Mutter den kindlichen Schlaf der Gerechten.²⁰⁵

Doch manchmal wechselt Ilma Rakusa zur dritten und seltener zur zweiten Person. Wenn Ilma Rakusa in der dritten Person erzählt, verwendet sie keinen Vornamen, weder ihren eigenen noch einen fiktiven (im Unterschied zu Christa Wolf). Die Sie-Form bei Ilma Rakusa ist eigentlich eine Es-Form und wird durch „das Kind“ vertreten:

Wenn das Kind nach dem langen Sitzen im dämmrigen Zelt aufstand und hinausging, kam ihm die Welt verändert vor. [...] Das Kind griff sich an den Kopf. Es war eine unwillkürliche Geste, die im Norden zur Gewohnheit werden sollte. Als wollte sich das Kind vergewissern, wer es war. Und wo.²⁰⁶

Es ist bemerkenswert, wie unterschiedlich die beiden Autorinnen Christa Wolf und Ilma Rakusa mit dieser Erzählform umgehen. Im Unterschied zu Christa Wolf hat Ilma Rakusa eine ganz andere Wahrnehmung der dritten Person. Christa Wolf akzentuiert mehrmals, dass sie, als eine erwachsene Frau, nicht mehr über sich selbst mittels „Ich“ schreiben kann. Die Autorin betont, dass sie eine klare Distanz zu sich als kleines Mädchen spürt, und verwendet daher die dritte Person. Bei Ilma Rakusa ist das ganz anders: Die schweizerische Autorin sieht überhaupt keine Distanz in der Sie-Form. Stattdessen findet sie in ihr eine große Intimität und Zärtlichkeit. Auf meine Frage über „das Kind“ in ihren Erinnerungspassagen, erzählt Ilma Rakusa wie sie die Es-Form empfindet und welche Funktion es in ihren Erinnerungen widerspiegelt:

Das Buch ist in Ich-Form geschrieben, mit nur ganz wenigen Ausnahmen, wo ich zur dritten Person („das Kind“) wechsele. Interessanterweise sind es für mich intime und schmerzliche Passagen, die ich anders nicht erzählen konnte. Wobei die scheinbar distanzierte dritte Person mir überhaupt nicht distanziert vorkommt. Es ist, als würde ich dieses Kind sowohl beobachten als auch zärtlich in die Arme nehmen: dieses Kind, das ich damals war, etwas verloren nach dem Umzug in die fremde Schweiz und überfordert durch die frühe Erkrankung des Bruders. Gerade diese Kind-Passagen sind mir sehr nahe, bei Lesungen lese ich sie oft vor.²⁰⁷

In den oben erwähnten Themen, die Krankheit des Bruders und der Umzug in die Schweiz, finden zwei Erzählformen Platz, sowohl „Ich“ als auch „das Kind“:

Ich passte mich äußerlich an. Mein Bruder und ich teilten dasselbe Zimmer. Während seiner Krankheit atmeten wir die gleiche Luft, wachten übereinander wie zwei Schutzengel.²⁰⁸

²⁰⁵ MM S. 51

²⁰⁶ MM S. 90

²⁰⁷ E-Mail von Ilma Rakusa vom 04.08.2020

²⁰⁸ MM S. 100

Und: „Das Kind wünschte sich eine geheilte Familie.“²⁰⁹

Im Kapitel „Durch Schnee“, wo die Autorin sich an das Ankommen in die Schweiz erinnert, wechseln sich die Ich- und die Kind-Form andauernd. Als ob Ilma Rakusa nicht entscheiden könnte, welche Form doch die beste wäre, um dieses emotional aufgeladene Ereignis ihrer Kindheit darzustellen. Wie Ilma Rakusa schon erwähnt, sind diese Erinnerungen für sie voll von Zärtlichkeit und Mitgefühl zu dem Kind.

Das Kind schlief viel, obwohl der kleine Bruder es wiederholt weckte. Es wuchs im Schlaf, es verdaute, was der Tag ihm vorgesetzt hatte. Die Tage waren voll von Neuem. Hunderte von fremden Wörtern prallten an sein Ohr und forderten: Lern mich, versteh mich. Das Kind lernte Hochdeutsch und zugleich den Dialekt, den hier alle sprachen.²¹⁰

Und:

Ich glaube, ich staunte nicht nur über diese unwirsche Winterlandschaft, ich war erschrocken. [...] Im Kind, das ich war, tobten widersprüchliche Gefühle.²¹¹

Auch die Du-Form kommt, wenn auch selten, in den Erinnerungspassagen vor. Als Ilma Rakusa über den Aufenthalt ihrer Familie in Budapest, eine kurze Station auf dem Weg nach Zürich, schreibt, wechselt sie ihre Schreibweise in die Du-Form, indem sie sich anspricht:

Du stehst am Ufer und empfindest Fernweh. Du bist ein Kind und weißt nicht, wie riesig dieser Storm ist.²¹²

Der letzte Satz der erzählten Geschichte ist eine Brücke zwischen der ersten und dritten Person Singular. Die Autorin unterstürzt und umarmt das kleine Kind, das sie einmal war. Die erwachsene Ilma weiß jetzt ganz genau, dass dieses kleine Mädchen schon viele Schwierigkeiten überstanden hat und noch viele bewältigen wird:

Ob ich die Winde jage oder sie mich, was soll's. [...] Da, sag ich zum Kind, da hast du die Windrose. Sie wird's schon weisen. Staune und vertraue.²¹³

4.1.3. Fragen

Manchmal fungieren Fragen als Erinnerungshilfen, die neue Informationen in den Text einführen. Das Kapitel „Helle Parenthese“ besteht fast ausschließlich aus Fragen, die

²⁰⁹ MM, S. 101

²¹⁰ MM, S. 89

²¹¹ Ebd., S. 87

²¹² Ebd., S. 39

²¹³ Ebd., S. 321

der Erzählerin helfen, ihre Geschichte weiterzuführen. Solche Passagen vermitteln den Eindruck eines Dialogs mit sich selbst.

Der Familienchor?
So könnte man sagen.
Keine Dissonanzen?
Belassen wir es beim Glück. [...]
Gab es auch andere Himmelsrichtungen?
Wir fuhren nach Grado. [...] ²¹⁴

4.1.4. Dialoge

Die Erzählerin führt Dialoge mit mehreren Menschen. Manche Namen nennt sie, wie z.B. Richard oder Rolands. Stellenweise lässt die Erzählerin nur die Initialbuchstaben, wie N., D. oder P. stehen.

Ilma Rakusa betont in einem Interview, dass ihre Erfahrung und ihr Erlebtes bei der Suche nach einer Erzählform eine wesentliche Rolle gespielt haben:

Hierbei spielt die eigene Erfahrung natürlich eine wichtige Rolle - Erlebtes, Gelesenes, Gedachtes usw. Das ist der Fundus, aus dem ich schöpfe. Und die künstlerische Aufgabe besteht darin, Erfahrungen in Gedichte, Geschichten usw. zu verwandeln und ihnen eine suggestive Form zu geben. Ohne Form und Gestaltung geht es nicht. (Bzw. könnte man sich aufs Tagebuch-Schreiben beschränken.) ²¹⁵

Die Autorin stellt in den Vordergrund den „literarisch-künstlerischen Aspekt“ und nicht den Inhalt:

In vielen Diskussionen über autobiografisches Schreiben wird zu sehr inhaltlich argumentiert. Aber da gibt es bitteschön auch den literarisch-künstlerischen Aspekt. ²¹⁶

4.2. Erzählformen und Stilmittel in *Kindheitsmuster*

In ihrem Roman „Kindheitsmuster“ beschäftigt sich Christa Wolf mit einem komplizierten Thema und verfasst einen stilistisch vielschichtigen Text: Ihr Roman besteht aus mehreren Zeitebenen, ist in unterschiedlichen Erzählperspektiven geschrieben, enthält verschiedene Zeitebenen, Collagen, Interviewfragen, Dialoge mit sich selbst und zwischen Generation, Reflexion sowie auch mehrere andere Stilmittel.

²¹⁴ MM S. 78

²¹⁵ E-Mail von Ilma Rakusa vom 04.08.2020

²¹⁶ E-Mail von Ilma Rakusa vom 04.08.2020

Christa Wolf verzichtet auf das klassische „Ich“. Sie schreibt über ihre eigene Kindheit in Sie- und Du-Form und verwendet einen fiktiven Namen: Nelly Jordan. Auch allen anderen Familienmitgliedern und Verwandten gibt sie anderen Namen.

Durch den gesamten Text variiert der Grad der Distanz zwischen der Autorin und ihrer Geschichte. Abwechselnde Distanz zum Erzählten sieht man auch in unterschiedlichen Modi des Textes: „narrativer Modus (mit Distanz) und dramatischer Modus (ohne Distanz).“²¹⁷ Bei manchen Passagen ist die Erzählerin unmittelbar präsent, bei manchen voll distanziert.

Der zeitliche und psychologische Abstand zwischen dem erzählenden Ich und dem erlebenden Ich wird als erzählerische Distanz bezeichnet. Normalerweise ist das erzählende Ich älter und weiser als das erlebende Ich, aber auch andere Konfigurationen sind denkbar.²¹⁸

4.2.1. Zeitebenen

Im Laufe des Romans verwendet Wolf mehrere Erzählperspektiven und Zeitebenen. Der ganze Text ist ein Dialog, wo sich die Wolf-Schriftstellerin an die Wolf-Besucherin wendet und Nellys Kindheit beschreibt. Daher entstehen auch drei Zeitebenen des Romans: Nellys Kindheit ca. 1932-1947, der Besuch der Heimatstadt im Juli 1971 und die Entstehung des Romans ca. 1971-1975.

4.2.2. Figuren

Die Autorin erscheint im Roman in drei Figuren: Als Kind Nelly, als eine erwachsene Frau, die ihre (also Nellys) Heimatstadt mit ihrer Familie besucht und als eine Schriftstellerin, die sowohl über Nellys Kindheit als auch über den Besuch der Heimatstadt schreibt sowie auch über den Prozess des Schreibens reflektiert.

Über Nellys Kindheit schreibt die Autorin in der Sie-Form:

Nelly ist entschlossen zu gehen, und wenn sie, um wegzukommen, ein bisschen unverschämt werden, ein bisschen schwindeln muss, so mag das bedauerlich sein, ist aber nichts zu ändern²¹⁹.

Insgeheim arbeitest du, während du scheinbar unbeweglich dastehst, an der Zimmereinteilung der Wohnung im Hochparterre links, von der sich trotz angestrengter Konzentration nur eine lückenhafte Vorstellung herstellen will. Orientierung in Räumen ist deine starke Seite nie gewesen.²²⁰

²¹⁷ Martinez Matias, Scheffel Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H.Beck 2019 s. 52

²¹⁸ <https://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.pdf>

²¹⁹ Wolf, Christa: Kindheitsmuster. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014 S. 209 Weiter als KM

²²⁰ KM S. 25

In ihren Gesprächen mit Angela Drescher macht Christa Wolf deutlich, dass auch wenn Erzählerfigur und Nelly eng miteinander korrespondieren, seien diese jedoch nicht identisch.²²¹ In einem Interview sagte Wolf, dass sie und das kleine Mädchen Christa nicht mehr ein und die gleiche Person seien, es war einfach nicht mehr möglich über die damalige Christa in Ich-Form zu schreiben.²²² Die Entscheidung (meistens) in der dritten Person Singular zu schreiben, hat die Schriftstellerin nicht sofort wahrgenommen: Christa Wolf hat ungefähr 30 Mal angefangen, den Roman zu schreiben. Die Mehrheit davon war in der klassischen Ich-Form sowie in der Ich-Form aber mit verschiedener Schreibweise des Ichs wie z.B. in Anführungszeichen oder in Großbuchstaben.²²³ Nach all den Versuchen ist sie zur Schlussfolgerung gekommen, dass die Ich-Form nicht ihrer Vorstellung davon entspricht, wie ihre Kindheit erzählt werden sollte.²²⁴ Christa Wolf wurde mehrmals zum Thema angesprochen und teilte in einem Interview mit:

Seit einem nicht auf den Tag genau, aber doch auf eine Zeitspanne genau anzugebenden Moment ist man nicht mehr diese Person, habe ich nicht mehr das Gefühl, dass ich das war, die das gedacht, gesagt und getan hat. Und das wollte ich mit der dritten Person ausdrücken, das heißt, ich musste es, weil sich anders, das Material mir nicht öffnete, wie ich durch Versuche erfuhr.²²⁵

Die Lebensgeschichte in drei Erzählperspektiven zu schreiben, lässt Christa Wolf den ganzen Schreibprozess nicht in Ruhe. Sie reflektiert immer wieder, wie man sich selbst anspricht oder welche Person benutzt wird, um ihre eigene Kindheit darzustellen:

Und die Vergangenheit, die noch Sprachregelungen verfügen, die erste Person in eine zweite oder dritte spalten konnte – ist ihre Vormacht gebrochen? Werden die Stimmen sich beruhigen? Ich weiß es nicht.²²⁶

Oder:

Ein Spiel in und mit der zweiten und dritten Person zum Zwecke ihrer Vereinigung.²²⁷

²²¹ Wolf, Christa, Drescher, Angela: Die Dimension des Autors : Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959 – 1985. Darmstadt: Luchterhand 1987 S.124

²²² Ebd., S.124

²²³ Waldmann. Autobiographisches als literarisches Schreiben. S.86

²²⁴ Ebd., S.86

²²⁵ Drescher, Angela: Christa wolf. Ein Arbeitsbuch. Studien, Dokumente, Bibliographie. Frankfurt am Main: Luchterhand 1990

²²⁶ KM S.638

²²⁷ KM S.249

Ruth Klüger sieht Nelly Jordan als ein klares Zeichen dafür, dass Protagonistin Nelly und Autorin Christa nicht identisch seien, auch wenn sie viel gemeinsam haben.²²⁸ Robert Shirer vermutet, dass diese Spaltung in der Erzählperspektive die Zersplitterung der Wolfs Identität zeige: So sollte der Prozess der Erzählung sowie auch das Zusammenspiel der Erzählperspektiven den Kontakt zwischen den verschiedenen Identitäten der Erzählerin widerspiegeln und zu ihrer Vereinigung führen.²²⁹ Daher ist die erste Aufgabe, die sich Leser*innen des Romans stellen müssen, ist es zu erkennen, wer die Geschichte erzählt und welche Beziehung er oder sie zum Geschriebenen hat.²³⁰

Manfred Jurgensen findet, dass der Schreibstil von Christa Wolf eine Mischung aus Selbstporträt und Anrede sei, eine „Art der dialogischen Reflexion.“²³¹ Die Du-Form in „Kindheitsmuster“ verschafft eine Brücke zwischen der Autorin und den Leser*innen. Reinhold Grimm sieht mehrere Funktionen der Du-Form: Als Anrede zu sich selbst, Anrede zu Wolfs Generation und als Anrede zu Leser*innen im Allgemeinen.²³² Günter Waldmann zufolge, spricht Christa Wolf einerseits sich selbst mittels Du-Anrede an, andererseits kann sich jede Leserin oder Leser angesprochen fühlen und sich mit den Erlebnissen und Erfahrungen der Autorin identifizieren.²³³

So ist hier insgesamt durch die besondere Sie-Du-Form einerseits die Fremdheit gegenüber dem erinnerten Ich ausgedrückt, andererseits aber auch Distanz zu dem erinnernden Ich, die Identifikation und Miterleben mit ihm aber nicht verhindert, eingerichtet.²³⁴

Günter Waldmann fasst es zusammen, dass das Erzählen in der Ich-, Du- und Sie-Form unterschiedliche Funktionen und Leistungen habe. Je nach dem welcher Bezug die Autorin zu manchen Aspekten ihrer Autobiografie habe, wählte sie entweder „die fiktionalisierend distanzierende und objektivierende Sie-Form“ oder für andere Teile jedoch „die persönlichere und unmittelbarere Ich-Form“.²³⁵

Am Ende des Romans stellt Christa Wolf die folgenden Fragen:

²²⁸ Ruth Klüger in Heuser, Magdalene: Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996 S. 407

²²⁹ Shirer, Robert K: Difficulties of Saying „I“. The Narrator as Protagonist in Christa Wolf's Kindheitsmuster and Uwe Johnson's Jahrestage. New York: Peter Lang 1988 S.64

²³⁰ Ebd., S.52

²³¹ Jurgensen, Manfred: Deutsche Frauenautoren der Gegenwart. Bern: Francke 1983 S.106

²³² Grimm, Reinhold, Hermand, Jost: Vom Anderen und vom Selbst Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie Reinhold Grimm. Königstein/Ts.: Athenäum 1982 S. 160

²³³ Waldmann. Autobiographisches als literarisches Schreiben. S.145

²³⁴ Ebd., S.145

²³⁵ Ebd., S.80

Das Kind, das in mir verkrochen war – ist es hervorgekommen? Oder hat es sich, aufgeschreckt, ein tieferes, unzugänglicheres Versteck gesucht? [...] Ich weiß es nicht.²³⁶

Und hier, auf den letzten Seiten des Romans, erscheint das Pronomen „Ich“. Man hat den Eindruck, dass die Autorin in dieser Passage am Ende der Geschichte ganz bewusst die erste Person Singular anführt. Allerdings gibt es im Laufe des Romans einige Stellen, an denen unerwartet das „Ich“ zwischen „du“ und „sie“ erscheint. Man hat den Eindruck, dass die Autorin in diesen Passagen unbeabsichtigt die erste Person verwendet, als ob es sich um einen Tippfehler handelt. So, als ob sie sich unabsichtlich verplappert und danach sich selbst korrigiert: „Dann aber saßest du plötzlich – nicht du: Nelly, das Kind – im Elternhaus [...]“.²³⁷ Die meisten Figuren des Romans sind bereits geformt, haben klare Eigenschaften und haben meistens eine abgeschlossene Lebensgeschichte. Sie sind leichter zu beschreiben. Die Erzählerin hingegen ist sich noch nicht sicher, in ihrer Suche nach sich selbst. Und auch hier erscheint für ein winziges Moment das Ich.

Verfestigung der Personen; das Schrumpfen ihrer Möglichkeiten – oder ihrer Illusion von Möglichkeiten, die sie niemals besessen hatten. Und ausgerechnet eine einzige, ausgerechnet Seine Majestät das Ich soll davon unbeeinträchtigt bleiben?²³⁸

Es gibt ein weiteres Beispiel, in dem die Erzählerin andeutet, dass sie und Nelly eine und dieselbe Person sind. Das ist der Tag, an dem ihre Familie gezwungen war, aus der Stadt zu fliehen. Nellys Mutter Charlotte hatte große Angst, dass die sowjetischen Soldaten ein Porträt des Führers in ihrem Haus finden würden. In letzter Minute verbrennt Charlotte das Porträt im Zentralheizungsofen. Die Erzählerin teilt den Leser*innen Nellys Gedanken zu diesem Moment, aber nicht in der üblichen dritten Person Singular, sondern in der ersten Person Singular. Ist das ein weiterer Hinweis (wie auf den letzten Seiten des Romans) darauf, dass Nelly und die Erzählerin identisch sind?

Wollte Christa Wolf damit bestätigen, dass alle drei Figuren einheitlich sind? Meiner Meinung nach sind diese auch zum Schluss nicht identisch geworden. Ich finde, dass Christa Wolf diesbezüglich eine absichtliche Distanz zu ihrer Kindheit erschaffen wollte. In Nelly sehe ich einen Versuch sich mit der eigenen Vergangenheit auseinanderzusetzen. Dabei aber ohne eine emotionale Bindung zu ihrer Kindheit, die unter gravierenden Umständen verlief, herzustellen. Damit die Autorin eher eine

²³⁶ KM S.638

²³⁷ KM S. 203

²³⁸ KM S. 136

Stimme ihrer Generation bleiben konnte, um das wichtige Thema der NS-Vergangenheit in den Vordergrund zu stellen, anstatt ihre persönliche Geschichte zu erzählen, ist die Erzählung in dritter Form ein perfektes Mittel dazu. Nelly Jordan ist eine Schnittstelle zwischen Vergangenheit und Gegenwart, damit die Leser*innen von heute die Erzählerin von damals begreifen können. Mit der Sie-Form erreicht Christa Wolf die Wirkung eines Geschichtserzählens und nicht von Memoiren.

4.2.3. Fotoalbum

Die Autorin beschreibt die Figuren in ihrem Roman oft so, als würde sie in einem Fotoalbum blättern. Eine große Familie, viele Verwandte - jeder hat einen Platz in diesem Fotoalbum. Über manche schreibt sie kurz und beiläufig, über andere öfter und ausführlicher. Die Wirkung des Fotoalbums kommt am besten zur Geltung, wenn es um die Schule und die Klassenkollegen geht. Szenen aus dem Schulleben, Porträts von Nellys Lehrern und Mitschülern werden ebenfalls in Form von Kurzbeschreibungen dargestellt. Wolf schildert das Aussehen, die Charaktereigenschaften, Handlungen und Schicksale einiger Kinder, beschreibt kleine Ereignisse in der Schule oder bei einer Geburtstagsfeier, etc.

Und manchmal nimmt die Erzählerin ein echtes Foto zur Hand und beschreibt es. In der Familie Jordan (beziehungsweise Wolf) spielen die übrig gebliebenen Fotos eine besondere Rolle, weil die Familie aus ihrem Haus in Eile flüchtete und nur die wichtigsten Dinge mitnahm. Die Familie verlor für immer ihre Familienalben, die wichtige Aspekte ihrer Erinnerungen bewahren. Vor allem ein Foto, das auch zurückgelassen wurde, hat sich in Nellys Gedächtnis eingebrannt. Es war ein Foto von Nellys Mutter, das im Haus ihrer Großeltern an der Wand hing. „Nelly hat es auswendig gelernt, für Zeiten wie diese, da es nicht mehr existiert“.²³⁹ Nelly beschreibt ihre Mutter, die auf dem Foto zu sehen ist. Charlotte Jordan ist sehr schön, trägt ein schickes Kleid und einen auffälligen Hut. Nicht nur die Beschreibung ist hier interessant, sondern auch der Vergleich. Die Erzählerin merkt, wie sie selbst ihrer Mutter im Laufe der Zeit immer ähnlicher wird. Vorher wollte sie es nicht wahrnehmen, dass „der Zwang, sich der Gesten, Blicke, Worte der Mutter zu bedienen, sich mit dem Alter versteckt“.²⁴⁰ Seit ihrer Schulzeit führte Nelly ein Tagebuch. Doch Nellys Mutter

²³⁹ KM S. 145

²⁴⁰ KM S. 146

Charlotte verbrannte „dieses unersetzliche, aber gewiss entlarvende Dokument“,²⁴¹ als die russische Armee vorrückte.

4.2.4. Drehbuch

Die Autorin gibt einige Passagen in einem Stil wieder, der eher an ein Theaterstück oder ein Drehbuch erinnert. Sie verwendet dieses Stilmittel meist, um den Familienalltag oder die Schulroutine darzustellen.

Die Szene hat man sich folgendermaßen vorzustellen: Handlungszeit ist der spätere Abend des 25. August 1939, Handlungsort: Jordans spärlich beleuchtendes Treppenhaus. Die Personen sind: ein Briefträger, Bruno Jordan, dem Briefträger gegenüberstehend; Nelly, wie immer in solchen Fällen stumm, in der Wohnungstür; auf halber Treppe Charlotte, und höher, über das Geländer gebeugt, Schnäuzchen-Oma.²⁴²

4.2.5. Fragen

Im gesamten Roman stellt die Autorin immer wieder verschiedene Fragen, meistens rhetorische, die sie oft ohne Antworten lässt. Manche davon sind so gestellt, als ob sie vom Publikum oder den Lesern kämen:

Frage aus dem Publikum: Und glauben Sie, dass die Vorgänge, über die Sie schreiben, zu bewältigen sind?

Antwort: Nein. [...]

Was hat es dann aber für einen Sinn – Zusatzfrage –, immer wieder davon anzufangen?²⁴³

Auf den Seiten von „Kindheitsmuster“ stellt die Autorin ihre Gedanken zum Erzählstil vor: „Im Idealfall sollten die Strukturen des Erlebens sich mit den Strukturen des Erzählens decken.“²⁴⁴ Christa Wolf meint, das würde eine „phantastische Genauigkeit“ liefern, nach der alle streben. Jedoch glaubt sie selbst nicht, dass es so eine Technik geben würde, eine Lebenserfahrung „in die lineare Sprache zu übertragen, ohne es ernstlich zu verletzen.“²⁴⁵ Denn der wirkliche Prozess, „das Leben“, hört nie auf, ihn an seiner letzten Grenze zu erwischen, ist ein „unstillbarer“²⁴⁶ Auftrag.

²⁴¹ KM S. 355

²⁴² KM S. 261

²⁴³ KM S. 520

²⁴⁴ KM S. 424

²⁴⁵ Ebd., S. 424

²⁴⁶ Ebd., S. 424

4.2.6. Woher kommt der Name Nelly Jordan?

Um die Distanz zu ihrer Kindheit zu betonen, verwendet Christa Wolf nicht nur die Sie- und Du-Form, sondern wählt auch einen anderen Namen, Nelly Jordan. Die Autorin hat diesen Namen nicht sofort gewählt. In einem ihrer ersten Entwürfe verwendet sie den Namen Anna J.²⁴⁷ Wäre das eine Hommage an Wolfs gute Freundin Anna Seghers gewesen?

Der Nachname Jordan ist möglicherweise eine Anspielung an die Werke von Ingeborg Bachmann. In der Erzählung „Das Gebell“ aus dem Sammelband „Simultan“ ist eine der Protagonistinnen mit Namen Franziska Jordan beschrieben. Es gibt auch andere Aspekte in „Kindheitsmuster“, die an Bachmann verweisen. In der Erzählung „Ein Wildermuth“ aus dem Zyklus „Das dreißigste Jahr“ verwendet Ingeborg Bachmann verschiedene Erzählformen wie Er-, Du- sowie die Ich-Form und diese wechseln ständig.²⁴⁸ Eine sehr ähnliche Erzählperspektive ist auch im Wolfs Roman „Kindheitsmuster“. Auch im Text selbst zitiert Christa Wolf Ingeborg Bachmann. Als Epigraph zum achten Kapitel nimmt die Autorin das folgende Zitat aus dem Bachmanns Roman „Malina“: Mit meiner verbrannten Hand schreibe ich von der Natur des Feuers.²⁴⁹ Auch wenn die zwei Schriftstellerinnen sich nie persönlich getroffen haben, sollten die Werke von Bachmann von großer Bedeutung für Christa Wolf sein. Als Ingeborg Bachmann im Oktober 1973 stirbt, drei Jahre vor der Veröffentlichung von „Kindheitsmuster“, reflektiert Christa Wolf zu ihrem Tod auf den Seiten des Romans folgendes:

Undine geht.²⁵⁰ Mach mit der Hand – mit der verbrannten Hand – das Zeichen für Ende. Geh Tod, und steh still, Zeit. [...] Ein ferner, früher, nun denn: schauerlicher Tod.²⁵¹

Und zitiert aus dem Bachmanns Gedicht „Erklär mir, Liebe“:

Erklär mir nichts. Ich sah den Salamander durch jedes Feuer gehen. Kein Schauer jagt ihn, und es schmerzt ihn nichts.²⁵²

²⁴⁷ Drescher: Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Studien, Dokumente, Bibliographie. S. 107

²⁴⁸ Sakova, Aija: Ingeborg-Bachmann-Rezeption im Werk Christa Wolfs. In: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Tartu: tartu University Press 2007 S. 177

²⁴⁹ KM S. 256

²⁵⁰ „Undine geht“ ist eine Erzählung von Ingeborg Bachmann aus dem Zyklus „Das dreißigste Jahr“ 1961

²⁵¹ KM S. 278

²⁵² KM S. 278

Christa Wolf endet dieses Kapitel mit der Strophe aus dem Gedicht „An der Sonne“ von Ingeborg Bachmann: Nichts Schöneres unter der Sonne, als unter der Sonne zu sein.²⁵³

4.3. Erinnerungsarbeit in *Mehr Meer*

Für beide Autorinnen ist die Erinnerungsarbeit, die für das Schreiben notwendig war, von großer Wichtigkeit.

Ein wichtiger Aspekt des Werkes von Ilma Rakusa ist die Erinnerungsarbeit. Überlegungen, Reflexionen, Fragestellungen – die Autorin geht auf unterschiedliche Weise auf die Besonderheiten und Probleme der Gedächtnisarbeit ein: wie z.B. was ist eine Erinnerung, wie funktioniert sie überhaupt, welche Gefühle weckt sie, inwiefern kann man sich auf die Erinnerung verlassen?

Ist damals damals? Ist heute heute? Die Zeit ist keine Fadenspule. Auf Schnürchen aufgereiht ist nichts. Meine Erinnerung gleicht einer treibenden Eisscholle, die aufragt, untertaucht, bis sie allmählich, sehr allmählich weniger wird.²⁵⁴

Die Erinnerung kriecht den Magen hoch, verursacht einen kurzen Schmerz und gibt sich zu erkennen: Ljubljana, das Haus, wo Mutters Möbel Unterschlupf gefunden hatten.²⁵⁵

Neben dem, dass die Autorin während des Erzählens der Geschichte immer wieder zur Entstehung ihrer Erinnerungen zurückkehrt, hebt sie auch zwei Kapitel hervor „Von Vergessen“²⁵⁶ und „Das andere Gedächtnis“,²⁵⁷ in denen der Fokus explizit auf dem Prozess des Erinnerns liegt. Im Kapitel „Von Vergessen“ stellt die Autorin ihre Reflexionen über die Erinnerung und das Gedächtnis in den Vordergrund: „Irgendwie spielt die Erinnerung Himmel und Hölle, springt, bleibt stehen, springt.“²⁵⁸

In diesem Kapitel äußert Ilma Rakusa ihre Empfindungen und Wahrnehmung nach der durchgeführten Erinnerungsarbeit:

Erinnerung ist Erinnerung, auch wenn sie da und dort Lücken aufweist. Es gibt Risse im Film. Pausen. Ist das schlimm? Der Körper hat das Recht, sich zu entlasten. Auf eine Tabula rasa ist er nicht aus.²⁵⁹

²⁵³ KM S.294

²⁵⁴ Rakusa, Ilma. *Mehr Meer. Erinnerungspassagen*. Graz: Literaturverlag Droschl 2009 S. 111

²⁵⁵ MM S. 190

²⁵⁶ MM S. 315

²⁵⁷ MM S. 23

²⁵⁸ MM S. 316

²⁵⁹ MM S. 315

Babka zufolge geht das autobiografische Ich seiner Identität nicht voraus und entsteht im Allgemeinen erst durch „reiterative Diskurse“, während sich im „Prozess der Wiederholung Fehler einschleichen und Sprünge und Fissuren das Konstrukt fragil werden lassen“²⁶⁰. In dieser Wiederholung sieht Anna Babka das performative Potential der autobiografischen Texte. Martina Wagner-Egelhaaf zeigt, dass autobiografische Erinnerung eine Rekonstruktion sei:

Autobiografische Erinnerung, also Sicherinnern zum Zwecke der Niederschrift einer Autobiografie, ist immer ein Willensakt, ein Versuch, der Erinnerung die Vergangenheit abzuverlangen. In dieser Sicht ist Erinnerung Rekonstruktion.²⁶¹

Harald Welzer beschreibt die erzählte Erinnerung als eine „Neu-Einschreibung“ in das Gedächtnis. Somit erzeugt der Prozess des Erzählens eine neue Variante des autobiografischen Gedächtnisses.²⁶² Das Erlebte, das als Ausgangspunkt für eine autobiografische Reflexion dient, wird im Prozess des Schreibens transformiert.²⁶³ Es ist schwer vorherzusagen, inwiefern sich die Erfahrungen im Schreibprozess verändern werden. Die Transformation der autobiografischen Erfahrung im Schreibprozess beruht auf dem Prinzip der aktuellen Wahrnehmung, und ist durch die sprachliche Umgebung bedingt, da „die materiellen und semantischen Eigenschaften der Wörter immer entschiedener den weiteren Verlauf des Textes mitbestimmen“.²⁶⁴

Im Kapitel „Das andere Gedächtnis“ schildert die Autorin Ilma Rakusa Erinnerungsbilder, die aus ihrem „Gedächtnisspeicher“ abgerufen werden.

Das Bild sitzt hinter jeder bewussten Erfahrung. Es stammt aus einem Gedächtnisspeicher, den ich weder kontrolliere noch wirklich kenne.²⁶⁵

Das Thema der Erinnerung ist von Bedeutung in den Passagen, wo sich Ilma Rakusa mit ihren frühesten Kindheitserinnerungen auseinandersetzt: „No memory“²⁶⁶, die Reise in ihren Geburtsort, und „Budapest, remixed“, den ersten Jahren ihrer Kindheit in Budapest. In dieser Rückschau entstehen die Versuche, ihre „Vorvergangenheit“²⁶⁷ zu gestalten und „Urerinnerungen“²⁶⁸ zu finden.

²⁶⁰ Babka: Unterbrochen. Gender und die Tropen der Autobiographie. S.18

²⁶¹ Wagner-Egelhaaf: Autobiographie: 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. S. 13

²⁶² Welzer, Harald: Das kommunikative Gedächtnis: Eine Theorie der Erinnerung. München: HC Beck 2017

²⁶³ Ebd., S. 350

²⁶⁴ Ebd., S. 350

²⁶⁵ MM S. 23

²⁶⁶ MM S. 25

²⁶⁷ MM S. 23

²⁶⁸ MM S. 23

Ich tappe durch das Dunkel der Nicht-Erinnerung, versuche mir vorzustellen, wie man mich im tiefsten Januarwinter im Kinderwagen durch den angrenzenden Stadtpark fuhr, verumumt wie eine winzige Mumie.²⁶⁹

Meine Erinnerungen schweigen, ich war damals kaum zwei. Wie vergingen die Tage? Wir seien viel spazieren gegangen, sagt Mutter.²⁷⁰

Ilma Rakusa schenkt den verschiedenen Hilfsmitteln, die ihre Erinnerungen aufrecht halten, viel Aufmerksamkeit. Sie sammelt und beschreibt Gegenstände, Briefe, unterschiedliche Kleinigkeiten, die an etwas oder an wen erinnern, wie z.B. der Rest einer Osterkerze²⁷¹, der an die Erstkommunion denken lässt. Das können nicht nur materielle Sachen sein, sondern auch Gerüche, Lieder, Namen und ähnliches.

Ich schaue und halte fest. Ich lege Erinnerungsfährten, konstruiere Gedächtnisinventare. Namen, Namen, Orte, Daten. Die Aufzählung klingt wie ein Märchen. Oder wie ein Gebet?²⁷²

Für Ilma Rakusa sind Gerüche wichtige Begleiter ihrer Rückschau in die Kindheit: Modergeruch in Burgenland, Braunkohlegeruch der Ljubljauer Kindheit, Erdgeruch in der Frühlingsluft, Gerüche der Stadt Maribor. Wie riecht das Meer, eine Stadt, Kirchen, der Neusiedlersee, Ostern etc. – darüber hinterlässt die Autorin lebhaftes Erinnerungen.

Bevor ich mir das bestimmte ungarische Märchenbuch (halbzerfleddert) ins Gedächtnis zurückrufe, rieche ich es: Zimt und etwas Süßlich-Bitteres. Nirgends sonst bin ich diesem Geruch begegnet. Er führt mitten hinein in die Kindheit, ins Märchenreich. [...] Das Vergessen, sage ich, macht um den Geruch einen Bogen. Wenn es nach Heu duftet, sehe ich hunderterlei Bilder aufsteigen. [...] Die Bilder, sage ich, in Ehren. Aber zuerst kommen die Gerüche.²⁷³ Aus Tassen dampft Tee. Das Land des andern Gedächtnisses ist ein Teeterritorium.²⁷⁴

Auch die Notizen, die Autorin ihr Leben lang gemacht und aufbewahrt hat, sind eine gute Stütze, um die Bilder ihrer Kindheit in Worte zu fassen:

Der Gegenstand? Ich sammelte auch Namen, in dem ich sie säuberlich aufschrieb. Ich hielt Flüchtlings in Notizheften fest, die von Tintenblau von Altrosa wechselten und deren Reihe immer stattlicher wurde. [...] Beweisstücke erlebter Gegenwart. Bojen im Meer der Zeit.²⁷⁵

Ilma Rakusa entwickelt keine lineare Erzählung. Geschichten aus der Kindheit und aus dem erwachsenen Leben greifen ständig ineinander und ergänzen sich oft. Manche Rückblicke sind durch ein gemeinsames Motiv miteinander verbunden, wie z.B. die Erinnerungen an die Ausflüge zur Meeresküste als Kind und als eine

²⁶⁹ MM S. 26

²⁷⁰ MM S. 38

²⁷¹ MM S. 146

²⁷² MM S. 129

²⁷³ MM S. 315

²⁷⁴ MM S. 23

²⁷⁵ MM S. 312

erwachsene Frau. Die beiden Erinnerungspassagen fügt Ilma Rakusa durch ein gemeinsames Bild, der Sand, zusammen. Als kleines Mädchen besuchte die Autorin mehrmals Grado in Italien, wo „der Sand eine Fundgrube“²⁷⁶ und „die Sonne rot war“²⁷⁷. Jahrzehnte später besucht Ilma Rakusa Norddeutschland und Litauen, wo sie die Landschaften der sandigen Küsten neu erlebt. „Weißer Sand, soweit das Auge reichte“,²⁷⁸ in der litauischen Dünen ist in diesem Kapitel nicht nur eine wunderschöne Landschaft. Der Sand ist hier ein Element, das gescheiterte Liebesgeschichten und Schicksalsschläge in sich begräbt.

Die Westeuropäerin: Oh! Und der Sand?

Der Osteuropäer: Wanderdünen, Treibsand, geriffeltes Gelb und rauchender Ränder. Schutt, Vogelspuren, Salzkraut. Sandtrichter. Sandmulden, soweit das Auge reicht. Und Wind, keine Routen. Wind.

Die Westeuropäerin: Eher lybisch als litauisch.

Der Osteuropäer: Eine Braut lässt sich einfach sinken.

Die Westeuropäerin: Dann ist ja gut. Ein Hoch für die kollektive Melancholie!²⁷⁹

Die zwei „Sandkapitel“ stehen nebeneinander. Der letzte Satz aus Kindheitserinnerungen „einfach Sand wie Land“²⁸⁰ ist gleich der Name für das nächste Kapitel aus dem erwachsenen Leben „Sand wie Land“.²⁸¹

Das Kapitel „Was es mit Koffern auf sich hat“²⁸² ist ein weiteres Beispiel dafür, dass die Kindheitserlebnisse mit den späteren Geschichten eng nebeneinander dargestellt werden. Das Gespräch mit einem Mann namens Richard erweckt lebhaft Bilder ihrer Kindheit von der „Mutter über den tiefen Kofferschlund“²⁸³ und zahlreichen Umzügen in den ersten Lebensjahren. Fünf Städte innerhalb von fünf Jahren.

Ich kann den Blick von Koffern nicht ertragen. Sagt Richard.

Wem sagst du das.

Man hört auf zu verstehen, wohin man gehört.

Sind Orte so wichtig?

Ich meine schon.²⁸⁴

Ilma Rakusa stellt sich die Frage was ist überhaupt Vergangenheit und Gegenwart und wie schmal ist die Grenze zwischen diesen beiden Ebenen:

Im Wald oder am Waldrand spielte ich das Jetzt-Spiel. Ich rief „jetzt“, lauschte dem Echo und wusste, „jetzt“ ist vorbei. Kaum ausgesprochen, stürzt die Gegenwart in die Vergangenheit,

²⁷⁶ MM S. 134

²⁷⁷ MM S. 134

²⁷⁸ MM S. 139

²⁷⁹ MM S. 141

²⁸⁰ MM S. 136

²⁸¹ MM S. 137

²⁸² MM S. 34

²⁸³ MM S. 34

²⁸⁴ MM S. 35

als fiel sie rücklings ins Meer. Doch das Meer war weit, ich hielt mich ans Echo. Das Echo teilte die Zeit, der ich lauernd auf die Schliche zu kommen versuchte. An die Zukunft dachte ich nicht. „Jetzt“. Und wieder „jetzt“.²⁸⁵

Gegenstände und Eigenschaften, von denen die Autorin nicht nur als Kind sondern auch als erwachsene Frau nach wie vor fasziniert ist, fügt sie in ihren Text mittels Verknüpfung „auch heute“ oder „noch heute“ mit ein:

Auch heute noch beuge ich mich mit derselben Faszination über Atlanten, Straßenkarten, Stadtpläne. Aus den grünen Schraffuren Pripjetsümpfe, den blauen Bändern von Dnjestr und Bug ersteht mir eine Landschaft vor der Landschaft, mit eigenen Koordinaten, Formen, Farben.²⁸⁶

Ein wesentlicher Bestandteil ihres Lebens, ein häufiges Motiv der Erinnerungen und eine feste Brücke zwischen jetzt und damals ist die Sprache. Ilma Rakusa ist mehrsprachig aufgewachsen: Ungarisch und Slowenisch sind ihre Muttersprachen. Als die Autorin fünf Jahre alt war, ließ sich ihre Familie in Zürich nieder, daher beherrschte sie auch Deutsch und schweizerdeutsche Dialekte. Ilma Rakusa studierte Slawistik und Romanistik und ist unter anderem als Übersetzerin tätig. Insofern wird das ganze Leben der Autorin durch ihre mehrsprachige Kindheit geprägt.

Noch heute nähere ich mich fremden Sprachen mit dem Ohr an. Gerade weil ich nichts verstehe, wird mir ihre Klanglichkeit plastisch: das Kehlige des Arabischen, die an Altgriechisch gemahnende Sonorität des Litauischen.²⁸⁷

Ähnliche Brücken zwischen gestern und heute erscheinen häufig in Erinnerungspassagen. Ich sehe hier eine klare Nähe zwischen der kleinen und der erwachsenen Ilma und den Wunsch, die zwei Ilmas nicht zu trennen. Diese imaginären Brücken betonen, inwiefern die Ereignisse von gestern das heutige Leben der Autorin beeinflussen. Laut Roy Pascal ist diese Verbindung zwischen Subjekt und Objekt, Vergangenheit und Gegenwart, inneren Gefühlen und der Außenwelt der Schlüssel zu einem guten autobiografischen Schreiben.²⁸⁸ Auf meine Frage zu den Kindheitserinnerungen in ihrem Buch, beschreibt Ilma Rakusa kurz, worum es im „Mehr Meer“ geht:

Es handelt sich nicht nur um Erinnerungen an meine Kindheit, sondern auch an meine Jugend und meine Universitätsjahre, mit einigen Abstechern in späteren Zeiten. Das Ganze gleicht einem Bildungsroman, der aufzeigt, wie ich zu der Person geworden bin, die ich heute bin.²⁸⁹

²⁸⁵ MM S. 88-89

²⁸⁶ MM S.121

²⁸⁷ MM S. 114

²⁸⁸ Pascal, Roy. Die Autobiographie: Gehalt und Gestalt. S. 105

²⁸⁹ E-Mail von Ilma Rakusa vom 04.08.2020

4.4. Erinnerungsarbeit in *Kindheitsmuster*

Die Erinnerungsarbeit spielt im Roman nicht nur eine wichtige Rolle, sondern ist integraler Bestandteil davon. Überlegungen, Gedanken, Theorien, Kommentare über Erinnerungsarbeit begleiten den Roman von Anfang bis zum Ende. Wie Bernhard Greiner feststellt, entstehe die Mehrheit aller Erzählungen und Romane von Christa Wolfs aus dem Vorgang des Erinnerns.²⁹⁰ Die Autorin stellt zahlreiche Fragen über das Gedächtnis und die Erinnerung: Wie funktioniert das Gedächtnis, was speichert es besser, und was schlechter ab, welche Arten von Gedächtnis gibt es und inwiefern kann man dem eigenen Gedächtnis vertrauen. Die Suche nach Antworten ist jedoch nicht die Hauptaufgabe. Ich sehe hier die Erinnerungsarbeit als literarisches Werkzeug, um in ihre eigene Kindheit zurückzureisen und die traumatischen Aspekte zu diskutieren und aufzuarbeiten.

Eine profunde Erinnerungsarbeit ist im ganzen Werk präsent, aber die folgenden drei Kapitel von „Kindheitsmuster“ verdeutlichen diese eingehender: 2. Wie funktioniert das Gedächtnis? Familienbilder.²⁹¹ 6. Erinnerungslücken. „Friedenszeiten“. Einübung in Hass.²⁹² und 10. Verführung zur Selbstaufgabe. Gedächtnisverlust. Die Lehrerin.²⁹³ Christa Wolf arbeitet mit ihren Erinnerungen wie eine Archäologin. Sie gräbt Erinnerungen aus, holt sie aus den Tiefen der Vergangenheit, beobachtet aufmerksam die Artefakte. Manche Bilder ihrer Kindheit findet sie als ein ganzheitliches Stück, bei den anderen blieben nur Bruchstücke. Die Autorin bleibt nicht stehen und gräbt weiter. Das Ziel ist es nicht ein vollständiges Bild daraus zu kreieren, sondern allen Erinnerungen einen Platz zu geben.

Das Erste, was die Autorin hervorhebt, ist nicht die Lückenhaftigkeit des Erinnerns. Die Unvollkommenheit des Gedächtnisses sieht Christa Wolf nicht als Hindernis, sondern als eine Eigenschaft, ohne die das Gedächtnis nicht existieren könnte. Beim Lesen der Passagen über die Erinnerungsarbeit gewinnt man den Eindruck, dass die Erzählerin ihrer Leserin und ihrem Leser gegenüber so offen und aufrichtig wie möglich sein möchte. Die Wiederherstellung von Erinnerungen ist sehr transparent dargestellt. Der Prozess der Arbeit mit den eigenen Erinnerungen, ihre Entstehung

²⁹⁰ Greiner, Bernhard: Literatur der DDR in neuer Sicht. Studien und Interpretationen. Frankfurt am Main: Peter Lang 1986 S. 83

²⁹¹ KM 45

²⁹² KM 188

²⁹³ KM 329

und Zuverlässigkeit, wird auffallend offen erläutert. Zweifel an der Glaubwürdigkeit einiger Erinnerungen und Lücken im Gedächtnis werden offenbart, wenn an etwas keine Erinnerung besteht, bleibt es so, und es wird keine erfundene Information hinzugefügt:

Das Kind selbst aber, das nun zu erscheinen hätte? Kein Bild. Hier würde die Fälschung beginnen. Das Gedächtnis hat in diesem Bild gehockt und hat es überdauert. Du müsstest es aus einem Foto ausschneiden und in das Erinnerungsbild einkleben, das dadurch verdorben wäre. Collagen herstellen kann deine Absicht nicht sein.²⁹⁴

Christa Wolf versteht, dass der Prozess des Erinnerns nicht einfach sein kann, und sie erlaubt ihm, unvollkommen zu sein. Sie lässt zu, dass ihre Erinnerungen zum Teil verwirrt und verschwommen sind. Manchmal versagt ihr Gedächtnis „auf peinliche Weise“.²⁹⁵ Ein anderes Mal sind Inhalte des Gedächtnisses „gestreut“,²⁹⁶ manche im Gegenteil sind „gut im Gedächtnis verankert“²⁹⁷ und ruhen unbeschädigt im „Gedächtnisspeicher“,²⁹⁸ die anderen „treten zum letzten Mal“ im Gedächtnis auf.²⁹⁹ Sie stellt ständig die Kapazität sowohl ihres eigenen Gedächtnisses als auch des Gedächtnisses als solches generell in Frage. Wenn es um eine Erinnerung geht, bei der die Erzählerin nicht mehr sicher ist, welche Gefühle sie damals hatte, oder ob sie eine Situation richtig eingeschätzt hat beziehungsweise ob sie diese damals grundsätzlich einschätzen konnte, äußert sie sich darüber durchaus vorsichtig und unter Berücksichtigung aller möglichen Fehler und Abweichungen ihres Gedächtnisses. Ein Beispiel dafür ist jener Tag, an dem der städtische Sportverein, wo Nellys Vater ein Mitglied war, der jeweiligen NSDAP beigetreten ist. Einerseits wollte Bruno Jordan nicht bewusst und aus freiem Willen in die NSDAP eintreten, andererseits waren alle um ihn herum schon in dieser Organisation. Damals war es verdächtig, anders zu sein. Dadurch trat sein Verein (mit Bruno Jordan als Mitglied) in die NSDAP ein. Nellys Vater wurde somit wie alle anderen, jedoch ist sein Gewissen trotzdem rein geblieben. Schlussendlich war die Mitgliedschaft nicht seine persönliche Entscheidung gewesen. Was hat die Familie zu dem Zeitpunkt empfunden? Vielleicht Erleichterung? Die Erzählerin ist sich hier nicht sicher:

Immer unter der Voraussetzung, dass es sich nicht um eine folgenschwere Fehlleistung der Erinnerung handelt, muss diese Mützensvorstellung und überströmende – auf Nelly überströmende – Freude der Eltern sich auf folgenden Bestandteilen zusammengesetzt

²⁹⁴ KM S. 15

²⁹⁵ KM S. 359

²⁹⁶ KM S. 404

²⁹⁷ KM S. 61

²⁹⁸ KM S. 157

²⁹⁹ KM S. 108

haben: Erleichterung (der unvermeidliche Schritt ist getan, ohne dass man ihn selbst hat tun müssen); gutes Gewissen (die Mitgliedschaft in jener vergleichsweise harmlosen Organisation – „Marinensturm“ – hätte man folgenlos nicht ablehnen können; welche Folgen? Zu genau gefragt); Übereinstimmungsglück (es ist nicht jedermanns Sache, draußen zu stehen, und Bruno Jordan, wenn er zu wählen hätte zwischen einem diffusen Unbehagen in der Magengegend und dem vieltausendstimmigen Geschrei aus dem Radio, dann wählte er, als geselliger Mensch, für die Tausende gegen sich).³⁰⁰

Der Prozess der Selbstrekonstruktion ist sehr intensiv und man verspürt, dass dieser die Autorin ermüdet. Vor allem an jenen Stellen der Vergangenheit, deren Berührung Schmerzen verursacht. Ihre Erinnerungen kommen oft aus „gut versiegelten Hohlräume[n]“³⁰¹ und „verschlossenen Räume[n]“³⁰² des Gedächtnisses, manchmal spontan oder „treten auf Kommando auf“³⁰³.

Gerade jetzt, da Aufrichtigkeit sich lohnen würde, was ja nicht immer, vielleicht nicht einmal häufig der Fall ist, stößt du auf eine neue Art Erinnerungsverlust, nicht gleichzusetzen mit den Gedächtnislücken, welche die frühe Kindheit betreffen und die sich von selbst zu verstehen scheinen, jene verschwommenen oder weißen Flecken auf einer merkwürdigen, besonnten Landschaft, über die das Bewusstsein dahintreibt wie ein Fesselballon im wechselnden Wind, der natürlich seinen eigenen Schatten wirft.³⁰⁴

Unter allen möglichen Arten des Gedächtnisses, wie mechanisches, Gestalt- und logisches, verbales, materiales und Handlungsgedächtnis, setzt die Autorin den Fokus vor allem auf das moralische Gedächtnis – eine Gattung, die „heftig vermisst wird“.³⁰⁵ Unter anderem erscheinen Körper- und Seelengedächtnis,³⁰⁶ Bildgedächtnis,³⁰⁷ personengebundenen Gedächtnis,³⁰⁸ Fantasiegedächtnis und Wirklichkeitsgedächtnis,³⁰⁹ inneres und äußeres Gedächtnis³¹⁰ auf. Nellys äußeres Gedächtnis ist dafür verantwortlich, was sie sieht oder erlebt. Ihr inneres Gedächtnis wiederum ist dafür zuständig, wie sie das Gesehene und das Erlebte empfindet. Wenn Nelly sich nicht daran erinnern kann, was sie zu einem Erlebnis verspürt oder „zutreffende Schlüsse“ nicht mehr ziehen kann, nennt die Erzählerin dies den „Verlust des inneren Gedächtnisses“.³¹¹

Nellys äußeres Gedächtnis bewahrte die Szene auf, so wie der Bernstein Fliegen aufbewahrt: tot. Ihr inneres Gedächtnis, dessen Sache es ist, die Urteile zu überliefern, die man aus

³⁰⁰ KM S. 73

³⁰¹ KM S. 112

³⁰² KM S. 113

³⁰³ KM S. 158

³⁰⁴ KM S. 340

³⁰⁵ KM S. 63

³⁰⁶ KM S. 543

³⁰⁷ KM S. 211

³⁰⁸ KM S. 225

³⁰⁹ KM S. 226

³¹⁰ KM S. 435

³¹¹ KM S. 434

Vorkommnissen zieht, konnte sich keine Bewegung mehr leisten. Es blieb stumm. Nichts als mechanische Aufzeichnungen.³¹²

Sabine Wilke ist der Auffassung, dass dieses innere Gedächtnis ein Produkt des „mühsamen Schreibprozesses“ sei und erst „im Kampf mit den Wächtern des Bewusstseins“ entstehen könne.³¹³

An die Minute, da sich erwies, dass dein Gedächtnis nicht irgendwelchen Unsinn aufbewahrt, sondern eine, wenn auch vielfach verschlüsselte Realität.³¹⁴

Wenn Christa Wolf über ihre Erinnerungen reflektiert, verwendet sie sowohl die Du-Form als auch die Sie (Nelly)-Form:

Deiner Erinnerung nach war es im Winter, als Herr und Frau Studienrat Lehmann, langjährige Kunden des Jordanschen Geschäfts, eines Nachmittags mit Charlotte im Herrenzimmer saßen und, mehr und mehr sich erregend, von ihrer Herkunft zu reden begannen.³¹⁵
Nelly behält von ihrem Heimweg ein paar graue Hausmauern scharf im Gedächtnis.³¹⁶

Worin unterscheiden sich die Erinnerungen der beiden Figuren? Ist die Erinnerungsfähigkeit der Erzählerin stärker als die des Mädchens oder umgekehrt? Sabine Wilke spricht von Unzuverlässigkeit des Gedächtnisses von Nelly, das nach einem Inselprinzip arbeite und Erinnerungen, die in Form von „nur Medaillons, Tableaus, verfestigte Bilder“ gespeichert seien und somit keine ganzheitlichen Resultate liefern können.³¹⁷

Die Juden, in Nellys Erinnerung beinlos wegen ihrer langen Kaftane, gingen unter Lebensgefahr in ihre zerstörte Synagoge und holten ihre heiligen goldenen Schätze heraus.³¹⁸

Nellys Erinnerungen sind mehrheitlich in Form von Bildern. Für die erwachsene Erzählerin sind die konkreten Bilder zu wenig. Durch das ganze Werk zieht sich der innere Dialog der Erzählerin über die Kapazität und Fähigkeiten des Gedächtnisses, der in der Du-Form stattfindet.

Du aber, neunundzwanzig Jahre später, wirst dich fragen müssen, wieviel verkapselte Höhlen ein Gedächtnis aufnehmen kann, ehe es aufhören muss zu funktionieren. Wieviel Energie

³¹² KM S. 435

³¹³ Wilke, Sabine: „Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man allmählich zu schweigen aufhören“: Vergangenheitsbeziehungen in Christa Wolfs Kindheitsmuster. In *The Germanic Review* 1991 Fall Vol.66(4) S. 170

³¹⁴ KM S. 226

³¹⁵ KM S. 371

³¹⁶ KM S. 619

³¹⁷ Wilke, Sabine: „Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man allmählich zu schweigen aufhören“: Vergangenheitsbeziehungen in Christa Wolfs Kindheitsmuster. In *The Germanic Review* 1991 Fall Vol.66(4) S. 170

³¹⁸ KM S. 253

und welche Art Energie es dauernd aufwendet, die Kapseln, deren Wände mit der Zeit morsch und brüchig werden mögen, immer neu abzudichten.³¹⁹

Ein wichtiger Zusammenhang zwischen Vergangenheit und Gegenwart ist, dass jede Erinnerung in der Gegenwart reproduziert wird und aus der Perspektive der Gegenwart erfolgt. Laut Gerhart Pickerodt kommt der Christa Wolfs Schreibimpuls gleichfalls aus der Gegenwart, wo die Gedächtnisarbeit tatsächlich stattfindet:

Das selbstverantwortliche, handlungsfähige, mit sich und seinem Kindheitsgedächtnis identische Subjekt ist das perspektivische Ziel einer autobiografisch orientierten Schreibform, die Geschichte aus ihrer objektivistischen Fixierung auf das Verhältnis von Gesellschaftsformationen und politische Machtstrukturen lösen will, indem sie die Kindheit im Faschismus als erlebte und erfahrene innerhalb eines alltäglichen Familienzusammenhangs und im Rahmen von gerade nicht vollständig determinierenden sozialen und politischen Verhältnissen ins eigene Bewusstsein und stellvertretend in das der Leser zurückholt.³²⁰

Die Autorin beschränkt sich nicht auf ihre Erinnerungen, sondern bezieht auch ihre Familie in diesen Erinnerungsprozess mit ein: Als die Protagonistin mit 42 Jahren ihre Heimatstadt besucht, begleiten ihr Ehemann H., ihre Tochter Lenka und ihr jüngerer Bruder Lutz sie auf die Reise nach Polen. Alle drei nehmen an Gesprächen und Diskussionen aktiv teil.

Lenka erinnert sich, wie entsetzt sie war, als sie ihr Gesicht im Hohlspiegel ihres Kinderlöffels kopfstehen sah und kein Versuch, es wieder umzudrehen, helfen wollte. H. – das wird eine Umfrage nach den frühesten Erinnerungen deiner Begleiter – H. will sich nicht festlegen.³²¹

Ihr Bruder Lutz hat ein „zuverlässiges Gedächtnis für alles Sachliche“³²², deswegen wendet sich die Erzählerin oft an ihn, wenn es um gemeinsame Erlebnisse aus der Kindheit geht und teilt seine Erinnerungen mit: „Was fällt dir ein, Lutz, wenn du „Tante Emmy“ hörst?“³²³

Christa Wolf verzichtet auf eine klare Abgrenzung zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Der ganze Roman basiert auf der Begegnung der heutigen Christa mit der kleinen Christa-Nelly. Die Geschichte der Kindheit wird ständig durch die Überlegungen und Reflexionen aus der Gegenwart unterbrochen. Beide Zeitebenen, die Erzählung der erwachsenen Protagonistin und Kindheit der kleinen Nelly, sind andauernd miteinander verflochten, ergänzen sich gegenseitig. Diese Zeiträume sind manchmal mit den Brücken, wie „heute noch“ oder „auch jetzt“ verbunden. Manchmal

³¹⁹ KM S. 113

³²⁰ Pickerodt: Literarische Kindheiten. S. 33-34

³²¹ KM S. 31

³²² KM S. 458

³²³ KM S. 108

helfen Ortsnamen, die Zeitebenen zu verknüpfen. Oft folgen sie einander unverbunden.

Heute macht es dir nichts aus, dir jenen bitterkalten Januartag zurückzurufen.³²⁴
Bardikow ist der letzte Ort, aus dem die Erinnerungen sich als Bilderbogen erhalten haben.
Wenn es stimmt, dass der liebe Gott im Detail steckt – und auch der Teufel, selbstverständlich –, dann werden sich beide in den nächsten Jahren mehr und mehr aus dem Gedächtnis zurückziehen. (Ein Gedächtnis ohne Gott und Teufel – was wäre das wert?)³²⁵

Dank diesem Zusammenspiel zwischen dem Vergangenen und Gegenwärtigen sei „Kindheitsmuster“ nicht nur ein Buch über die Vergangenheit, wie Almut Finck in seinem Artikel es festhält, sondern auch eine Geschichte über die Beziehung zwischen diesen zwei Zeitebenen.³²⁶ Laut Finck sei „Kindheitsmuster“ ein endloser Prozess, „weil Vergangenheit nichts Abgeschlossenes darstellt, sondern erst entsteht, indem sich in die Erinnerung die Gegenwart eindringt“.³²⁷ Im Weiterem nennt Almut Finck „Kindheitsmuster“ einen Versuch, das Gedächtnis zu begründen.³²⁸ Fink sieht jede Darstellung der Vergangenheit als eine Vermittlung zwischen gestern und heute:

Die Beschreibung der Vergangenheit – was immer das sein mag, dieser noch anwachsende Haufen von Erinnerungen – in objektivem Stil wird nicht gelingen. Der Doppelsinn des Wortes „vermitteln“. Schreibend zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit vermitteln, sich ins Mittel legen: Heißt das: versöhnen? Mildern? Glätten? Oder: Eins dem anderen näherbringen? Der heutigen Person die Begegnung mit jener vergangenen möglich machen, vermittelt geschriebener Zeilen?³²⁹

Die Erinnerungsarbeit von Christa Wolf hat einen weiteren wesentlichen Aspekt, der ihr Werk stark beeinflusst: Sie ist ein Teil der kollektiven Erinnerungskultur der Kriegskinder. Ein literarischer Text, der die Vergangenheit im Rahmen des individuellen autobiografischen Gedächtnisses repräsentiert, wird laut Astrid Erll „als erfahrungsgesättigtes Medium“³³⁰ verstanden. Die in ihm dargestellte Wirklichkeit ist eine spezifische Lebenserfahrung einer Epoche oder einer sozialen Gruppe und ist ein Teil des kommunikativen und kulturellen Gedächtnisses. Solche Texte zeichnen sich durch literarische Formen aus, die „Alltagshaltigkeit, sinnlicher Erfahrungsspezifität und Authentizität suggerieren“.³³¹ Sabine Fischer-Kania fasst auf,

³²⁴ KM S. 444

³²⁵ KM S. 523

³²⁶ Finck: Subjektivität und Geschichte in der Postmoderne. S. 318

³²⁷ Ebd., S. 318

³²⁸ Ebd., S. 318

³²⁹ KM S. 257

³³⁰ Erll, Astrid. Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart: J.B. Metzler 2017 S.174

³³¹ Ebd., S. 174

dass Wolfs Beschäftigung mit der eigenen Kindheit eine „Analyse von Entwicklungsvoraussetzungen einer Generation“³³² sei sowie auch Versuch den Umgang der Elterngeneration mit dem Nationalsozialismus zu verstehen. Mitte der 70er Jahren war das ein gewagter Schritt, so Sabine Fischer-Kania. Sie erklärt die Voraussetzungen für eine kollektive Erinnerungsarbeit der Nachkriegsgeneration in Deutschland der 70er Jahren folgend:

Zur Entstehungszeit der Kindheitsmuster war das Befragen der Elterngeneration nur Bestandteil offizieller westdeutscher Erinnerungskulturen. Fragen nach elterlicher Mitschuld wurden in Ostdeutschland kaum gestellt, da der Erinnerungsdiskurs des antifaschistischen Widerstandes eine Zugehörigkeit zu den Siegern der Geschichte ermöglichte und Vorstellungen von einer nationalen Haftungsgemeinschaft für die NS-Vergangenheit vereitelte. Sie wurden, ebenso wie Fragen zum NS-Alltag allgemein, zunächst in private Erinnerungsdiskurse verbannt.³³³

Ein wichtiges Merkmal von Erinnerungen der Kriegskinder ist, dass sie sowohl Zeugen als auch Erzähler*innen von erlebten beziehungsweise überlebten Ereignissen sind. Wie Michael Heinlein ausführt, berücksichtigen die Kriegskinder in der Beschreibung eigener Erfahrung allgemeine Topoi wie „Generationalität oder die kulturelle Form des Zeiteugen“³³⁴, um Kriegskindheiten zu einem fixen Bestandteil des öffentlichen Erinnerungsdiskurs zu verankern. Im Weiteren ergänzt er, dass

die Individualität und die Kollektivität des Erinnerns auf besondere Weise zwei Seiten des Gedächtnisses der Kriegskinder darstellen, die sich nicht getrennt voneinander denken lassen.³³⁵

Christa Wolf macht deutlich, dass einer der Hauptgründe, warum sich ihre Generation so viel mit den Kindheitserinnerungen beschäftigt, sei deswegen weil die Elterngeneration sich selbst nicht kennenlernen wollte.³³⁶

Hat das Gedächtnis seine Schuldigkeit getan? Oder hat es sich dazu hergegeben, durch Irreführung zu beweisen, dass es unmöglich ist, der Todsünde dieser Zeit zu entgehen, die da heißt: sich nicht kennenlernen wollen?³³⁷

³³² Fischer-Kania, Sabine: Erinnerungskulturen im Spiegel der Kindheitsmuster und Jahrestage. In: Sprache und Literatur im Spannungsfeld von Politik und Ästhetik. Hrsg. von Sabine Fischer-Kania und Daniel Schäf. München: Iudicium 2011 S. 71

³³³ Ebd., S. 74

³³⁴ Heinlein: Die Erfindung der Erinnerung: deutsche Kriegskindheiten im Gedächtnis der Gegenwart. S. 54

³³⁵ Heinlein: Die Erfindung der Erinnerung: deutsche Kriegskindheiten im Gedächtnis der Gegenwart. S. 54

³³⁶ Brettschneider: Kindheitsmuster. Kindheit als Thema autobiographischer Dichtung. S. 9

³³⁷ KM S. 638

Michael Heinlein betont, wie wichtig eine öffentliche Diskussion über das Thema Kriegskindheit sei.³³⁸ Sie schafft eine „Plattform“, die den Autorinnen und Autoren eine Möglichkeit gibt, sich öffentlich als Kriegskinder zu erinnern. Somit macht dieser Diskurs die Kriegskindheit nicht nur zum Objekt der Erinnerung, sondern ermöglicht es, dass die Erinnernden „als Erinnerungssubjekte in der Öffentlichkeit in Erscheinung treten“.³³⁹

Ein weiterer Aspekt, warum Wolfs Roman im Kontext des kollektiven Gedächtnisses wichtig ist, ist die Kriegserfahrungen von Frauen. Carola Hilmes sieht in dieser Arbeit einen wichtigen Anknüpfungspunkt für die Diskussion über die Unterschiede zwischen weiblichen und männlichen Kriegs- und Nachkriegserfahrungen.³⁴⁰ Wolfs Neubewertung der „Sozialisation, Wahrnehmungs- und Erinnerungsperspektive“ von Frauen mache diesen Unterschied klarer.³⁴¹

Am Anfang des Werkes setzt die Autorin ihre Leser*innen in Kenntnis: „Alle Figuren in diesem Buch sind Erfindungen der Erzählerin.“³⁴² Der fiktionale Charakter des Romans ist also klar definiert. Wieviel Erinnerungsarbeit braucht man in einem fiktionalen Text? Marlen Haushofer in ihrem stark autobiografischen Kindheitsroman „Himmel, der nirgendwo endet“ schreibt, dass Fiktion von einer Erinnerungsarbeit befreit.³⁴³ Diesbezüglich hätte Christa Wolf auf die Erinnerungsarbeit verzichten sollen? Die beiden in dieser Masterarbeit untersuchten Autorinnen Ilma Rakusa und Christa Wolf wählen einen anderen Ansatz und gehen mit ihren Erinnerungen äußerst verantwortungsvoll um. In Christa Wolfs Fall, ist die Fiktionalität ihres Werkes auf keinen Fall der Grund, die Erinnerungsarbeit zu vermeiden. Meinem Empfinden nach ist diese Arbeit absolut notwendig, um das Hauptthema des Romanes, die Auseinandersetzung mit dem totalitären Regime, hervorzuheben und ihre wichtige Rolle darin zu betonen. Die Generation der Kriegskinder hat eine eigene Sichtweise der vergangenen Ereignisse und bringt eigene Erfahrungen im Umgang mit der NS-Vergangenheit ein. Parallel zur NS-Realien ist die Nelly Jordans Geschichte auch eine

³³⁸ Heinlein: Die Erfindung der Erinnerung: deutsche Kriegskindheiten im Gedächtnis der Gegenwart. S. 44

³³⁹ Ebd., S. 44

³⁴⁰ Hilmes, Carola, Nagelschmidt, Ilse, (Hg.): Christa Wolf-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart : J.B. Metzler 2016 S. 135

³⁴¹ Ebd., S. 135

³⁴² KM S. 10

³⁴³ Marlen Haushofer „Der Himmel, der nirgendwo endet“ S. 14

ganz normale Kindheit mit Freunden, Spielzeug, dem jüngeren Bruder, Familienausflüge, Kindergeburtstage und „Kakao mit Eierbrötchen“³⁴⁴. Aber sie ist eine alles andere als kindliche Geschichte zu sehen. Die historischen Ereignisse münden in eine persönliche Geschichte, die genauso signifikant und wichtig ist, wie es offizielle Nachrichten oder Geschichtsbücher sind. Ist dies der Grund für einen achtsamen Umgang mit der Kindheitserinnerung?

4.5. Erinnerungsreise in *Mehr Meer*

Als einen Ausgangspunkt einer Erinnerung in autobiografischen Schreiben sieht Christian Kluwe oft die Begegnung mit den Stätten der Kindheit. Diese Besuche wecken verschiedene Assoziationsreihen und Gedankenketten, die mit Kindheitserinnerungen verbunden sind.³⁴⁵ Auch für Ilma Rakusa sind Besuche der Städte ihrer Kindheit ein wichtiger Ausgangspunkt und Bestandteil ihrer autofiktionalen Texte.

Die Autorin hat ihre Kindheit in fünf verschiedenen Städten und Länder verbracht: Rimavska Sobota, Budapest, Ljubljana, Triest und Zürich. Ständiges Kofferein- und auspacken, Umzüge, neue Städte und neue Sprachen hinterlassen Spuren im Wortschatz der Autorin. Daher sind die Hauptwörter ihrer Kindheit Nomade und Koffer. Die Kindheit von Ilma Rakusa erhält die folgenden Namen: Nomadenkindheit,³⁴⁶ Kofferkindheit³⁴⁷, Nomadenhypothek³⁴⁸, Nomadenteppich³⁴⁹, Nomadenhaftigkeit³⁵⁰, Ljubljaner Kindheit³⁵¹, Triestiner Kindheit³⁵², Kofferfilm³⁵³, Unterwegskind³⁵⁴ und Kleinstadtkindheit³⁵⁵.

³⁴⁴ KM S. 36

³⁴⁵ Kluwe, Cristian: „Phantomschmerzen“. Christa Wolfs „Kindheitsmuster“. In: Bollacher, Martin, Gruber, Bettina: Das erinnerte Ich: Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Autobiographie der Gegenwart. Paderborn: Bonifatius 2000 S. 90

³⁴⁶ MM S. 32

³⁴⁷ MM S. 311

³⁴⁸ MM S. 191

³⁴⁹ MM S. 137

³⁵⁰ MM S. 184

³⁵¹ MM S. 192

³⁵² MM S. 52

³⁵³ MM S. 34

³⁵⁴ MM S. 76

³⁵⁵ MM S. 31

Ich sammelte, um eine eigene Welt aufzubauen. Um der Zugluft meiner spielzeuglosen Nomadenkindheit etwas Festes entgegenzusetzen. Heute sind es Dinge, aus denen mir Geschichte entgegenschlägt, meine eigene.³⁵⁶

Ilma Rakusa wurde 1946 in Rimavska Sobota in der Slowakei geboren. Ihre Erinnerungsreise beginnt sie aber nicht in ihrem Geburtsort. Die Autorin taucht bei ihrer Suche tiefer in die Vergangenheit ein und folgt den Spuren ihrer Familie durch das ganze Osteuropa. „Der Osten war unsere Bagage“³⁵⁷. Die Geschichte ihrer Familie beginnt in „Polen-Litauen“³⁵⁸, woher ihre Vorfahren mütterlicherseits abstammen. Die Stadt Vilnius besucht Ilma Rakusa zweimal, zum ersten Mal als Studentin während des Kalten Krieges und später 2004 im Alter von 58 Jahren. Die Autorin spaziert durch die Stadt, besucht die Orte, wo ihr Urgroßvater gearbeitet hat, und erzählt die Geschichte seiner Familie. Neben ihrer eigenen Geschichte interessiert sie sich auch für die Geschichte von Vilnius und ihrer Bewohner, besucht wichtige historische Orte und bemerkt den Unterschied zwischen Vilnius in den 1960er Jahren und dem Beginn der Nullerjahre. Wie Anne Kenneweg ausführt, tragen derartige Spaziergänge in der Erinnerungsliteratur dazu bei, eine persönliche Stadtwahrnehmung mit „kollektiv vermittelten Stadtbildern und Vergangenheitsdeutungen“ zu verbinden.³⁵⁹ Hier in Vilnius fragt sich Ilma Rakusa: „Was suche ich?“³⁶⁰. Die Frage bleibt offen. Ist das die Suche nach der eigenen Geschichte?

Die nächste Station ist Rimavska Sobota, eine kleine Stadt in der Slowakei, wo „Mutters idyllische Kindheit“³⁶¹ stattgefunden hat und wo Ilma Rakusa zur Welt kam. Da die Autorin hier nur ungefähr anderthalb Jahre verbracht hat, hat sie an diesem Ort keine eigenen Erinnerungen, nur die Erzählungen von ihrer Familie: „An einem klirrend kalten Novembertag des Jahres 2004 begrüße ich die Stadt wie eine Unbekannte.“³⁶²

Trotz des Gefühls, an diesem Ort fremd zu sein, berichtet Ilma Rakusa innig mit vielen liebevollen Details und zahlreichen Familiengeschichten über ihre erste Zeit hier. Die Autorin taucht in die heutige Atmosphäre der Stadt ein. Ihre Stadtbeschreibung ist voll

³⁵⁶ MM S. 312

³⁵⁷ MM S. 14

³⁵⁸ MM S.16

³⁵⁹ Kenneweg, Anne Cornelia: Städte als Erinnerungsräume. Deutung gesellschaftlicher Umbrüche in der serbischen und bulgarischen Prosa im Sozialismus. Berlin: Frank & Timme 2009 S. 66

³⁶⁰ MM S. 22

³⁶¹ MM S. 26

³⁶² MM S. 27

von Aufmerksamkeit für Eigenschaften und Individualität von Rimavska Sobota. Egal, über welche Stadt die Autorin schreibt, die widerspiegelnde Atmosphäre darin ist mit ihrer Familiengeschichte eng verbunden. Im Allgemeinen sind diese literarischen Bilder von Städten nicht nur Dekorationen, sondern ein vollwertiger Teil der Rückschau ihrer Kindheit und Jugend.

Den Osten Europas, über den sich das Netz der Familiengeschichte breitet, habe ich kreuz und quer bereits, vor allem auf Schienen. Schrecken und Anziehung der Bahnhöfe: maria-theresiengelber, schmutziggrauer, rädiger, hinfälliger Bahnhöfe, mit Säulen oder ohne, mit einer stinkigen Kneipe oder einfachen Ausschrank, mit vertrockneten Geranien und einem Stationswärterhäuschen, mit toten Gleisen in provinzieller Tristesse.³⁶³

Bahnhöfe, Kirchen, Rathäuser, Denkmäler, Verkehrsmittel und ähnliches gehören zu den „Raummotiven“³⁶⁴, die zur Inszenierung von Erinnerung beitragen. Laut Martin Todtenhaupt ist die Anbindung an konkrete Orte der Erinnerung immer eine „persönliche Vernetzung“³⁶⁵. So entstehen „räumliche Erinnerungen“.³⁶⁶

Die Erinnerungen an Rimavska Sobota basieren meistens auf den Erzählungen ihrer Mutter: Hier ist die Apotheke, wo die Mutter gearbeitet hat, hier liest die Mutter Jules Verne. Weiters sucht die Autorin nach den Ballräumen, wo die Mutter so gerne getanzt hat. Die Erzählungen von damals werden meistens mit dem aktuellen Stadtbild verglichen, zwei Zeitebenen gehen parallel, manchmal überwiegt die Vergangenheit, manchmal versinkt die Autorin „im Jetzt“.³⁶⁷

Schleierwolken über der Stadt. Ich muss weiter, obwohl ich eben erst angekommen bin. Obwohl ich eben erst angefangen habe, eigene Erinnerungen zu bilden. Hallo, sagen sie zu den Fremderinnerungen. Hallo, Mutter.³⁶⁸

Als Ilma Rakusa knapp zwei Jahre alt war, zog die Familie nach Budapest um. Hier entstehen die ersten eigenen Erinnerungen: die ersten Märchen erzählt von einer „Kinderfrau“³⁶⁹, erste ungarische Wörter und erste Kinderlieder. An die Donau hat die Autorin keine Kindheitserinnerungen, ist jedoch total fasziniert, als sie als Erwachsene den Fluss kennenlernt. Nach Budapest kam Ljubljana, die Stadt voller Gärten, und

³⁶³ MM S. 21

³⁶⁴ Kenneweg, 2009 S. 63

³⁶⁵ Todtenhaupt, Martin. Schreiben „gegen die durcheinander geratene Zeit“. Zur Funktion von Erinnerungs-Bildern und -Räumen im autobiographischen Schreiben von Peter Härtlings. In: Parry, Christoph, Platen, Edgar (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Iudicium 2007 S. 194

³⁶⁶ Ebd., S. 194

³⁶⁷ MM S. 29

³⁶⁸ MM S. 30

³⁶⁹ MM S. 38

das farbenfrohe Triest, wo die Autorin ihre Liebe zum Meer entdeckt hat. Wegen der Arbeit ihres Vaters musste die Familie oft umziehen. Die kleine Ilma hat es früh gelernt herumzuzigeunern³⁷⁰, sich an einem neuen Ort anzupassen und wurde dadurch zu einer Wanderer-Seele.³⁷¹

Ich wurde ja auch nicht gefragt. Das Weggehen entschieden die anderen. Die Eltern, die Umstände. Du kommst mit. Ich ging mit. Ins Unbekannte. Ins nächste Provisorium. Eine Kindheit lang.³⁷²

Das bedeutende Erinnerungssymbol für die Autorin ist der Koffer, der sie durch die ganze Nomadenkindheit immer begleitet. Wenn ihre Mutter sich „über den tiefen Kofferschlund beugte“³⁷³, wusste sie, dass ein neuer Umzug bevorstand. In einem Gespräch mit einem Freund teilt Ilma Rakusa ihre Gefühle mit:

Ein Koffer ist ein Zeichen. Und erst in zweiter Linie ein Gebrauchsgegenstand.
Das Stigma des Nomaden?
Hör auf. Ich kann das Wort nicht ertragen.
Es ist in aller Munde. Wir leben schließlich in einer Migrationsgesellschaft. Oder meinetwegen in einer mobilen Gesellschaft der Weltreisenden.³⁷⁴

Als die Autorin fünf Jahre alt ist, findet die Familie ihr Zuhause in Zürich, wo die Autorin bis heute lebt. Die erste Erinnerung an Zürich ist der Schnee, eine weiße Schneelandschaft. Diese Landschaft war ein deutlicher Kontrast zum sonnigen, warmen Triest. Während „die Triester Strandkleider im Schrank hingen“³⁷⁵, lernte das kleine Mädchen, sich an das wechselnde Züricher Wetter anzupassen. Auch hier ist die Stadt nicht nur ein Topos, nicht nur eine Art der urbanen Landschaft, sondern ein Element Ilma Rakusas Identität und Persönlichkeit. Es wird einige Zeit dauern, bis sie sich an die Stadt gewöhnt und ihre Lieblingsplätze und Freund*innen findet. Ihre ersten Erinnerungen sind von gemischten Gefühlen und Heimweh nach dem Meer geprägt. Das Mädchen sucht Zuflucht vor der „Vereinzelung“³⁷⁶ und Ungewissheit beim Lesen, Musik und entdeckt die deutsche Sprache, die ihr zu einer zweiten Muttersprache wird. In den ersten Züricher Kapiteln tritt vermehrt die dritte Person Singular – das Kind – auf: „Das Kind hat das Zimmer, den Schmerz und die Einsamkeit.“³⁷⁷

³⁷⁰ MM S. 36

³⁷¹ MM S. 225

³⁷² MM S. 35

³⁷³ MM S. 34

³⁷⁴ MM S. 35

³⁷⁵ MM S. 91

³⁷⁶ MM S. 86

³⁷⁷ MM S. 93

Fünf verschiedene Städte – größere, kleinere, mit den unterschiedlichen Aussichten, Sprachen, Mentalitäten – bilden den „Geographieatlas ihrer Kindheit“³⁷⁸, hinterlassen tiefe Spuren im Leben von Ilma Rakusa und beeinflussen ihre Persönlichkeit stark. Als sie groß geworden ist, will sie all diese neu entdecken und neu kennenlernen. Lebendige Stadtbilder sind ein integraler Bestandteil ihrer Kindheitserinnerungen und eine Art Schnittstelle zwischen der erwachsenen Autorin und dem Kind.

4.6. Erinnerungsreise in *Kindheitsmuster*

Die Handlung von Wolfs Roman basiert auf einer Reise der Autorin und ihrer Familie in ihre Heimatstadt.

Christa Wolf wurde 1929 in Landsberg an der Warthe geboren. Diesen Namen trug die Stadt bis 1945, als sie noch zu Deutschland beziehungsweise Preußen gehörte. Nach 1945 ging die Stadt an Polen und wurde Gorzow Wielkopolski genannt. Folglich erscheinen im Roman zwei Initialbuchstaben L. und G., manchmal „L., heute G.“³⁷⁹. So nennt die Autorin ihre Heimatstadt L., wenn die Rede von Nellys Kindheit ist, und G. wenn es um den Besuch der Stadt im Jahre 1971 geht.

Im Sommer 1971 bekommt die Autorin eine Einladung von ihrem Bruder, nach L., heute G., zu fahren, und sie stimmte zu. So beschließt die Schriftstellerin, 26 Jahre nachdem sie als Teenager die Stadt zwangsweise verlassen musste, ihre Heimat zu besuchen. Die Entscheidung war von vielen Zweifeln und Bedenken begleitet, und als die Reise aus organisatorischen Gründen um eine Woche verschoben wurde, spürte die Autorin ganz deutlich, wie all ihre Ängste und Zweifel zum Vorschein kamen. Alle mit dieser Entscheidung verbundenen Gefühle beschreibt Christa Wolf im Roman mit der für sie typischen Selbstreflexion, die die Leser*innen während des gesamten Romans beobachten könnten.

Die Tendenz, auf eine Erinnerungsreise zu gehen, war Mitte der 70er Jahre nicht neu. Christa Wolf nennt dies einen „Tourismus in halbversunkene Kindheiten“³⁸⁰. Die Reise selbst bezeichnet die Autorin als eine „Such- und Rettungsaktion“.³⁸¹

³⁷⁸ MM S. 214

³⁷⁹ KM S. 127

³⁸⁰ KM S. 17

³⁸¹ KM S. 17

Dem Kind ist es gleichgültig, warum du diese Such- und Rettungsaktion nach ihm startest. Es wird unbetroffen dasitzen und mit seinen drei Puppen spielen.³⁸²

„Am heißesten Julitag“³⁸³ des Jahres 1971 stiegen vier Familienmitglieder – die Autorin, ihr Mann H., ihre Tochter Lenka und ihr Bruder Lutz³⁸⁴ – ins Auto und machten sich auf die Reise. Insgesamt verbringt die Familie zwei Tage in Polen. Die Protagonistin erzählt innerhalb der Diegese anderen Figuren, vor und während der Reise, von ihrer Kindheit. Während des gesamten Romans sind die beiden Zeitebenen miteinander verwoben: Ein Wechselspiel findet hier statt: die Episoden aus der Reise einer erwachsenen Erzählerin in die Heimat wechselt sich immerfort mit den Episoden aus der Kindheit der Erzählerin. Es gibt keine klaren Grenzen. Gespräche mit der Familie überschneiden sich ständig mit Ereignissen aus der Kindheit. Z.B. fügt die Autorin oft Kommentare ihrer Tochter, ihres Bruders oder Ehemanns zu einem oder einem anderen Kindheitserlebnis in die Geschichte mit ein. Manchmal kann sogar ein einziger Satz zwei Zeitebenen beinhalten.

Wo sie gerade geht, Lenka, hat Nelly, an ihre Mutter gelehnt, in jener Juninacht gestanden, als der Hitler-Jugend-Standort seine Sonnenwendfeier veranstaltete.³⁸⁵

Diese Reise in die Heimatstadt, wo sie sich ihre Kindheit gegenübersteht, benutzt die Autorin als Konzept für ihren Roman. Christa Wolf hat ihre Kindheit in sehr turbulenten Zeiten verbracht: Als sie vier Jahre alt war, kamen die Nationalsozialisten an die Macht, mit zehn Jahren brach der Zweite Weltkrieg aus, und als sie 16 Jahre alt war, musste ihre Familie in aller Eile aus ihrer Heimatstadt fliehen.

Während die Familie im Hotel bei der Rezeption das Organisatorische erledigt, sieht die Protagonistin die Bilder auf der Wand, Fotos von der Stadt und den Stadtplan. Einiges ist gleichgeblieben, anderes wiederum ist neu und unbekannt. Ein neugebauter Bahnhof (der alte wurde im Krieg durch Bomben zerstört), eine Kirche, ein Stadttheater, wo Nelly bei den Vorstellungen teilnehmen sollte, jedoch immer krank war.

Ein handgezeichneter Stadtplan, der, wie du sofort erkennst, dem all für allemal in dein Gedächtnis gedruckter Stadtplan nicht in allen Punkten entspricht.³⁸⁶

³⁸² KM S. 17

³⁸³ KM S.13

³⁸⁴ Alle Namen erfunden

³⁸⁵ KM S. 206

³⁸⁶ KM S.155

Durch den ganzen Roman spürt man eine klare Distanz zur eigenen Kindheit der Erzählerin in der Stadt L. Doch als die Tochter Lenka, nach dem Check-in im Hotel, fragt, wohin sie alle jetzt gehen, erhält sie die Antwort von der Protagonistin und ihrem Bruder gleichzeitig: „Nach Hause: Lutz und du wie aus einem Mund“.³⁸⁷ Ist das nicht ein Geständnis? Die Erzählerin und ihr Bruder Lutz bestätigen also, dass sie zu Hause sind. In solchen kleinen Bemerkungen, die sich durch den ganzen Roman ziehen, gesteht die Erzählerin durch die Fassade der bewussten Distanz, dass dies ihr Zuhause ist, wenn ein auch schon längst verlassenes, dass dies ihre Kindheit ist, wenn auch sie sich mittlerweile mit diesem Kind bewusst nicht assoziiert.

Während des Spaziergangs beobachten alle vier – die Erzählerin, ihr Mann, die Tochter und der Bruder – den Blick auf die Stadt am Fluss, dabei merkt die erwachsene Erzählerin alle Veränderungen: „Über das Panorama warst du selbst überrascht.“³⁸⁸

Während die Tochter und der Ehemann der Protagonistin ihre Eindrücke über die Stadt teilen, bleiben die in der Gegend aufgewachsenen Erzählerin und ihr Bruder Lutz, versunken in den eigenen Erinnerungen: „Ihr beide, Lutz und du, schwiegt.“³⁸⁹ Die Erzählerin betont erneut, dass sie und ihr Bruder Lutz eine unterschiedliche Auffassung der Stadt als andere Familienmitglieder haben, die nicht direkt mit dieser Stadt verbunden sind und zum ersten Mal hierher kommen.

Trotz dem fiktionalen Charakter des Werkes, habe ich den Eindruck erhalten, dass genaue Angaben von Orten, Adressen, Daten und Zahlen von besonderer Bedeutung für Christa Wolf sind. Die Autorin gibt ständig konkrete Fakten und Zahlen an, wenn sie Ereignisse aus der Kindheit beschreibt: die Einwohnerzahl in L., abgegebene Stimmen an die Nazis im Jahre 1933, die Mitgliederanzahl von der NSDAP, das Gründungsjahr vom KZ Dachau, der Tag der nationalen Erhebung in L., die Zahlen von getöteten Juden, Polen, Deutschen. Zu den Fakten aus der kollektiven Erinnerung aller Deutschen kommen auch private Adressen und Daten hinzu. Unter anderem die Adresse Sonnenplatz 5 in L. heute G., wo die Familie der Erzählerin gewohnt hat, und weiters Adressen von der Schule, von Freunden und von den Großeltern.

Sie spazieren durch die Stadt, besuchen das Haus, in dem Nelly und Lutz lebten, suchen andere bekannte Orte aus ihrer Kindheit auf, erzählen Geschichten dazu, die

³⁸⁷ KM S. 157

³⁸⁸ KM S. 336

³⁸⁹ KM S. 336

wiederum zu weiteren Ereignissen führen. Die meisten Geschichten sind mit der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft verbunden. Jedes Mal scheint sie tiefer und tiefer in die Ereignisse jener Zeit eintauchen zu wollen, um die Gedanken und Gefühle der kleinen Nelly zu verstehen, was sie in einer bestimmten Situation empfand, ob sie etwas ahnte, ob ihr kindliches Herz spürte, dass etwas nicht stimmte.

Und der einzelne wird sich nicht erinnern an das Gesicht des Juden, dessen Fabrik – eine kleine verkommene Zuckerwarenfabrik, Lenka, eine Bonbonbude, mehr war es ja wirklich nicht, kein Werkobjekt; und wenn Onkel Emil Dunst nicht hinterhergewesen wäre, hätte sie ein anderer mit Kusshand genommen und weniger dafür bezahlt –, dessen Fabrik ihr also am Abend in G. suchen und endlich auch finden werdet, hinter einer stillgelegten Tankstelle an der ehemaliger Kürstriner Straße.³⁹⁰

Laut Astrid Erll wirken solche Orte, wie die Fabrik des Onkels, als Triggerpunkte, die „Erinnerungsbilder hervorrufen“³⁹¹. Pierre Nora nennt sie „lieux de memoire“³⁹², also Erinnerungsorte. Nora hat ursprünglich diesen Begriff mit dem kollektiven Gedächtnis eines Volkes assoziiert³⁹³. Nora zufolge können es sowohl topografische Einheiten als auch literarische Texte, Persönlichkeiten, historische Ereignisse und Denkmäler sein. Astrid Erll kommt zu dem Schluss, dass „alle kulturellen Phänomene, egal ob materiell oder mental“³⁹⁴, die auf die eine oder andere Weise mit der Vergangenheit verbunden sind, als Erinnerungsorte definiert werden können. In „Kindheitsmustern“ tragen viele Orte und Räume, wie die Fabrik des Onkels, die Bedeutung eines privaten Erinnerungsortes. Ein weiteres Beispiel für den wichtigen Erinnerungsort ist die Wohnung, wo die kleine Christa/Nelly „vor Angst, Enttäuschung, Freude oder Triumph bebte“³⁹⁵. Wenn sie und ihre Begleiter vor dem Haus am Sonnenplatz 5 stehen, lässt Wolf ihre Erinnerungen zum Vorschein kommen:

Die Probe: Das Wohnzimmer. Am Ende des Flurs, das ist gesichert. Vormittagslicht. Die Wanduhr rechts hinter dem hellbraunen Kachelofen. Der kleine Zeiger rückt auf die Zehn. Das Kind hält die Luft an.³⁹⁶

Astrid Erll zufolge deuten solche Erinnerungsorte klar darauf hin, dass die Vergangenheit in der Erinnerung durch konkrete „Topoi, Narrative und Ikonen“³⁹⁷ verkörpert werden.

³⁹⁰ KM S. 236

³⁹¹ Erll. Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. S. 21-22

³⁹² Ebd., S. 20

³⁹³ Erll. Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. S. 20

³⁹⁴ Ebd., S.20

³⁹⁵ KM S. 25

³⁹⁶ KM S. 26

³⁹⁷ Erll. Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. S. 168

Warum wollte Christa Wolf 26 Jahre lang ihre Heimat nicht besuchen? Die Autorin versucht selbst auf den Seiten von „Kindheitsmuster“ diese Frage zu beantworten. Zum Teil kommt die Antwort, als die Protagonistin die Schlucht besucht, wo Nelly früher gespielt hat. Meinem Empfinden nach ist diese Schlucht ein der wichtigsten Erinnerungsorte für die Autorin. Dieser Besuch zeigt eine Mischung aus Gefühlen und Erinnerungen, die zu mehreren Reflexionen führen. Einerseits ist diese Schlucht ein schöner Erinnerungsraum, wo sie ihre glücklichen Kindheitsmomente wieder erleben darf:

Endlich kamst du drauf: Der Geruch. Lutz, wie riecht es hier? Lutz grinste: Längst gemerkt. Wie früher. – Der alte Sommergeruch über Schlucht und Sandberg und Jordans Garten, in dem Nelly lesend in der Kartoffelfurche liegt, und die Eidechse kommt, sich auf ihrem Bauch zu sonnen, und sie denkt, oder fühlt [...]: Wie es jetzt ist, wird es nie wieder sein.³⁹⁸

Andererseits kann die erwachsene Protagonistin genau hier ein kleines Mädchen begegnen und wovor sie viel Angst hat:

Dir ist jetzt klar, warum du sechszwanzig Jahre lang nicht erpicht gewesen bist, hierherzukommen. Unausgesprochene und uneingestandene Vorwände – Heimatsverlust, möglicher Wiedersehenschmerz – hielten nicht länger stand. Du scheutest eine Begegnung, die unvermeidlich sein würde. Vielleicht sind es nicht die beneidenswerten Leute, die das nicht kennen: Verlegenheit gegenüber einem Kind.³⁹⁹

Das Motiv der Angst lässt sich in dieser Passage deutlich nachvollziehen, jene Angst, falls „das Kind aus seinem Versteck hervorkommen“⁴⁰⁰ wird. Um dieses Kind wieder zu treffen, braucht die Erzählerin jede Menge Mut.⁴⁰¹ Auch wenn auf der letzten Seite des Romans „du“, „das Kind“ und „ich“ aufeinandertreffen, was darauf hindeutet, dass Nelly und die Erzählerin doch ein und dieselbe Person sind, betont sie die Entfremdung zum Kind und zur Kindheit, die sie erzählt.

Hier aber musstest du einsehen, dass du nie wieder sein Verbündeter sein konntest, sondern ein zudringlicher Fremder warst, der nicht eine mehr oder weniger markierte Spur, sondern am Ende es selbst verfolgte: Sein inneres, niemanden sonst betreffendes Geheimnis.⁴⁰²

Die Erzählerin ist nicht die erwachsene Nelly und bezeichnet sich selbst als Gast, Besucherin, Fremde und Spionin. In einer Nacht, in einem „durch Grippe gesteigerten Fiebertraum“⁴⁰³ sieht sich die Erzählerin als ein Geheimagent in einer feindlichen Stadt. Ihre Aufgabe ist es, Reiseproviant zu stehlen und „Bösewichter der schlimmsten

³⁹⁸ KM S. 205

³⁹⁹ KM S. 189

⁴⁰⁰ KM S. 190

⁴⁰¹ KM S. 190

⁴⁰² KM S. 190

⁴⁰³ KM S. 613

Sorte“⁴⁰⁴ umzubringen. Plötzlich merkt sie, dass sie sich in der Poststraße in Ihrer Heimatstadt L. befindet. Als sie aufwacht, ist sie von der seltsamen Aufgabe, die sie im Traum übermittelt bekommen hat, überrascht, aber nicht von ihrer Rolle: „Warum du dich in der eigenen Stadt als Spionin siehst, muss du nicht fragen.“⁴⁰⁵

Bei einem Spaziergang durch die moderne Stadt erinnert sich die Erzählerin nicht nur an die Vergangenheit, sondern zieht auch immer wieder Parallelen zwischen der Stadt von damals und der Stadt von heute. Sie stellt sich vor, wie ihre Familie heute in dieser Stadt leben würde. Eine dieser Assoziationen ist Tante Liesbeth, Charlottes Schwester. Die Tante, wenn sie zur Zeit der Erzählung jung gewesen wäre, hätte gut in diese moderne polnische Stadt gepasst. Stattdessen lebt die Tante in Westdeutschland, streitet sich ständig mit ihrem Mann und schickt einmal im Jahr Blumen an das Grab ihrer Schwester Charlotte. (Zum Zeitpunkt des Besuchs in ihrer Heimatstadt war die Mutter der Erzählerin bereits seit drei Jahren tot.)⁴⁰⁶

Allerlei Leute gehen heute durch den Park. Eine junge Tante Liesbeth, Kinderwagen schiebend, würde nicht so über hierherpassen. Die beiden blondzopfigen Mädchen neben dir auf der Bank [...] würden sicher gleich aufstehen, wenn eine Frau mit Kinderwagen sich niederlassen wollte. [...] Tante Liesbeth würde neben dir Platz nehmen.⁴⁰⁷

Warum fühlt sich die Erzählerin, die ihre Heimatstadt besucht, wie eine Spionin? Sind die Jahre der Abwesenheit dafür verantwortlich? Aber dann wäre es angemessener, den Begriff „Fremde“ zu verwenden. Weil L. jetzt G. ist und einem anderen Land angehört? Aber dann wäre sie ja eher eine Touristin. Das Wort „Spionin“ deutet auf eine Art Geheimhaltung hin, auf etwas Verbotenes, Verdecktes. Etwas, das nur im Geheimen getan wird. Vielleicht bezieht sich die Autorin hier nicht nur auf ihre eigenen Erinnerungen und ihre konkrete Lebensgeschichte. Möglicherweise bezieht sie sich auf die Richtung der Berichterstattung. Der Roman wurde in den 1970er Jahren in der DDR veröffentlicht, wo starke Zensur herrschte und es klare Regeln gab, wie man über den Zweiten Weltkrieg sprechen sollte. Unter diesen Umständen veröffentlicht Wolf einen Roman, der Nazideutschland aus der Sicht eines Kindes schildert: Was haben Kinder damals gedacht? Waren sie genauso verantwortlich wie die Erwachsenen? War es in der DDR möglich, die Beschreibungen konkreter Verbrechen und die Verurteilung ein wenig zur Seite zu stellen und die Gefühle, Eindrücke und

⁴⁰⁴ KM S. 613

⁴⁰⁵ KM S. 613

⁴⁰⁶ KM S.136

⁴⁰⁷ KM S. 135

Gedanken eines Kindes in den Vordergrund zu setzen? Eines Kindes, das zu den Tätern gehörte, nicht zu den Opfern.

Am 3. November 1972⁴⁰⁸ sammelt die Autorin alle Notizen, Entwürfe und Zeitungsausschnitte und beginnt mit der Niederschrift von Kapitel 1. Am 2. Mai 1975 stellt sie den Roman fertig, wie sie selbst im Roman mitteilt.

Zwei Tage des Reisens, ein Treffen verschiedener Generationen, ein Treffen mit eigener Vergangenheit, persönliche Reflexionen, Erinnerungen, Dialoge, Gefühle. Diese Reise in die Kindheit ist wie ein Puzzle, das laut Autorin nie ganz fertig gemacht werden kann. Die Reise auf der Suche nach den Ursprüngen, dem Punkt, an dem alles begann. Damals L. heute G. wird zu einem Ort der Erinnerung für die eigene Familiengeschichte und zugleich eine verlassene Gegend. Sonst ist diese Stadt nun ein Stück fremden Landes und lebt in der Erinnerung der Menschen, die gezwungen waren, zu fliehen. Die Erzählerin und ihr Bruder sind Touristen, Spione, Besucher in ihrem eigenen Land. Diese heimliche und versteckte Beobachtung nach langer Abwesenheit wird von der Erzählerin deutlich problematisiert.

Auch heute kann man die Spuren von Nelly in L. heute G. finden. Seit 2015 steht ein Denkmal in Gorzów Wielkopolski – ein Schulmädchen mit einem Buch sitzend auf einer Bank. Das Denkmal heißt *Nellys Bank* und ist an Nelly Jordan aus dem Roman „Kindheitsmuster“ gewidmet. Dennoch ist es ein inoffizielles Denkmal für Christa Wolf.⁴⁰⁹

4.7. Familie in *Mehr Meer*

Während es im Fall von Christa Wolf nur eine Vermutung ist, dass der Tod ihrer Mutter eines der Motive für ihr autobiografischen Schreiben war, schreibt Ilma Rakusa explizit, dass der Tod ihres Vaters, ihre Idee, ein „Erinnerungsbuch“⁴¹⁰ zu schreiben, stark beschleunigt hat. Laut Anne Rüggemeier ist es für autofiktionale Texte sehr typisch, dass die Erzählung mit dem Tod eines nahen Verwandten, meist eines

⁴⁰⁸ KM S.11

⁴⁰⁹ https://de.wikipedia.org/wiki/Christa_Wolf

⁴¹⁰ E-Mail von Ilma Rakusa vom 04.08.2020

Elternteils, beginnt.⁴¹¹ Im Gegensatz zur traditionellen Autobiografie, die meist mit der Geburt des Protagonisten beziehungsweise der Protagonistin oder mit der Familiengeschichte der Eltern beginnt.⁴¹² „Und plötzlich stand fest, dass das erste Kapitel ihm gewidmet sein würde“⁴¹³, schreibt mir Ilma Rakusa in einem Interview. Mit dem Kapitel „Wer war Vater?“ beginnt Ilma Rakusa die Geschichte ihrer Kindheit und Jugend.

Vater war schweigsam und war es nicht. Offen und verbogen zugleich. Er war großzügig, tapfer über die Maßen, uneitel, standhaft wie ein Baum. Ein kleiner, feingliedriger Mann, dessen Humor schalkhaft aus den Augen leuchtete. Pathos war ihm fremd.⁴¹⁴

Im Kapitel über den Vater verwendet die Autorin verschiedene Erzählformen. Zum Teil beschreibt sie ihren Vater im Erzählmodus, zum Teil schildert sie seine Lebensgeschichte in Form eines rekonstruierten Dialogs, an den sich die Autorin nach dem Tod ihres Vaters erinnert. Dieses Gespräch haben die beiden geführt, als Ilma Rakusa schon eine erwachsene Frau war. Während des Gesprächs bekommt der Vater „einen wagemutigen Glanz“⁴¹⁵ in den Augen und seine Stimme klingt „jugendlich“⁴¹⁶. Die Tochter stellt ihm Fragen über seine Jugend, seine politischen Ansichten, seine Kompromisslosigkeit und seine Entscheidung, in einem oder anderen Land zu leben. Das Gespräch findet an der Grenze zu Italien, in der Nähe des Orts, wo die Autorin einen Teil ihrer Kindheit verbracht hat, statt.

[Tochter] Du hast schon in der Schülerzeitung linke Artikel geschrieben?

[Vater] Ich hielt es für meine Pflicht.

[Tochter] Ginge das 1933 im Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen ohne Rüge ab? Drohte kein Ausschluss aus der Schule?

[Vater] Hätte ich meine Aktivitäten verstärkt, vielleicht schon.⁴¹⁷

Stéphane Maffli nennt diese Wanderung der Autorin mit ihrem Vater in seinem Essay über „Mehr Meer“ einen „Spaziergang in die Vergangenheit“⁴¹⁸. Reinhold Grimm ist der Meinung, dass die Geschichte der Eltern und eigene Kindheitsmuster untrennbar

⁴¹¹ Runggemeier, Anne: Der Autobiograph als Biograph? Relationale Selbstbeschreibungen in Theorie und Praxis. In: Sonja Arnold, Stephanie Catani, Anita Gröger u.a. (Hg.): Sich selbst erzählen. Autobiographie – Auf fiktionaler – Autorschaft. Kiel: Ludwig 2018 S. 85

⁴¹² Ebd., S. 85

⁴¹³ E-Mail von Ilma Rakusa vom 04.08.2020

⁴¹⁴ MM S.8

⁴¹⁵ MM S.11

⁴¹⁶ Ebd., S.11

⁴¹⁷ MM S. 9

⁴¹⁸ Maffli: Migrationsliteratur aus der Schweiz. S. 229

sind. Wer die Spuren seiner Eltern nachgehe, erfahre viel mehr über die eigene Kindheit.⁴¹⁹

Die Erinnerungen an ihre Eltern sind voller Wärme und Liebe. Die Autorin schreibt ohne Distanz und mit Respekt zu beiden Elternteilen. Sie fühlte sich bei ihren Eltern sicher, trotz aller Umzüge und alltäglichen Unannehmlichkeiten. Die Erzählerin ist in diesem Umfeld aufgewachsen „wissend, dass die Familie eine Insel blieb“⁴²⁰. Die Autorin vermittelt diese Gefühle in ihren Geständnissen über ihre Eltern.

Wie lange wohl hielt ich es an Mutters Hand aus. Wie oft erschrak sie, wenn ich sie losriss. Wieviel Angst verband uns unter wechselnden Himmeln. Ich glaube, sie erzählte mir Märchen, um sich selbst zu beruhigen.⁴²¹

Ilma Rakusa widmet ihrer Mutter kein eigenes Kapitel. Die Erinnerungen über sie sind durch das ganze Werk verstreut. Am meisten findet man diese in „No Memory“, „Budapest, remixed“ sowie in Rückblicken an die Triester Kindheit. Den Besuch in Rimavská Sobota 2004 verbindet die Autorin mit Rückblenden auf Mutters Kindheit, ihr Leben in der Heimatstadt und eigene ersten anderthalb Lebensjahre. „Sie war die große Erzählerin von Märchen und Geschichten, ihr verdanke ich die Liebe zur Literatur.“⁴²²

Mutter trug Helles. Auf ihrem ärmellosen weißen Strandkleid waren Schiffe aufgedruckt, Segelboote, passend zum Meer.⁴²³

Der Umzug in die Schweiz war eine große Umstellung für die ganze Familie, die die unterschiedlichen Charaktereigenschaften der Eltern hervorhob, wie z.B. die „ängstliche Überanpassung“ der Mutter und die Zuversicht und Entschlossenheit des Vaters, der die Familie „durch alle Fährnisse lenkte.“⁴²⁴

Vor allem Mutter neigte zur Angst. Aus dem Reservoir ihrer Kleinstadt-Jugend holte sie Benimmregel um Benimmregel hervor. Die Frage hieß immer: Was gehört sich? Und: Was denken sie über uns? [...] Mutter fügte sich schweigend dieser Macht, der Macht einer Mehrheit, der sie als Einzelne nichts entgegenzusetzen wagte.⁴²⁵

Besonders rührend finde ich die Erinnerungen an Großvater. Rudolf Rakusa mit „Charme und Intelligenz, Strenge und Witz“⁴²⁶ ist der Erzählerin besonders nah. Der

⁴¹⁹ Grimm, Hermand: Vom Anderen und vom Selbst Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie Reinhold Grimm. S. 178

⁴²⁰ MM S. 190

⁴²¹ MM S.40

⁴²² E-Mail von Ilma Rakusa vom 04.08.2020

⁴²³ MM S.71

⁴²⁴ MM S.87

⁴²⁵ MM S.109

⁴²⁶ MM S. 227

Großvater, mit dem die Autorin viele herzliche Gespräche führt und stundenlang in Maribor spazieren geht, ist sicherlich eine der wichtigsten Persönlichkeiten ihrer Kindheit. Die Verbindung mit dem Großvater spürt die Autorin auch nach seinem Tod: „Er spricht noch immer zu mir“.⁴²⁷

Dorle Klika untersucht die Atmosphäre der Kindheitserinnerungen und hält sie entscheiden für den „Gesamteindruck“⁴²⁸ eines autobiografischen Werkes. Die Atmosphäre des Familienlebens liefere ein „Motto“⁴²⁹, unter dem man die eigene Kindheit darstelle. „Sie wäre ein Topos“⁴³⁰ der Kindheitserinnerungen und sei von Personen und einer inneren Ordnung der Familie abhängig. Die wichtigsten Faktoren, die in Erinnerungspassagen von Ilma Rakusa zu lesen sind und sich direkt auf die Atmosphäre ihrer Kindheit auswirken, sind „Geborgenheit und Zusammengehörigkeit“.⁴³¹ Geborgenheit ist für sie als „Unterwegskind“⁴³² unentbehrlich. Die Autorin sucht die Geborgenheit in den Armen ihrer Eltern, im „Klima des Südens“⁴³³, im Siestazimmer und in Zürich, das ihr zum fixen Wohnort wurde. Eine andere Facette ihrer Kindheit und Jugend ist die Bewegung: Umzüge, Reisen, die eine „zügige Existenz“⁴³⁴ bilden. Wenn die Autorin nur drei Schlüsselbegriffe auswählen wurde, die sie mit ihrer Kindheit verbindet, nennt Ilma Rakusa die folgenden: „Spannend, augenöffnend, geborgen im Ungeborgenen“.⁴³⁵

Bei der Darstellung der Familie ist es mir nicht nur wichtig hervorzuheben, welchen Einfluss die Familie auf die Autorin gehabt hat, beziehungsweise welche familiären Bedingungen und Lebensgeschichte haben Ilma Rakusa als Persönlichkeit geprägt: Quelle der Geborgenheit trotz allen Umständen, Kenntnisse mehrerer Kulturen sowie eine sprachliche Insel (die Familie sprach Ungarisch und Slowenisch im deutschsprachigen Zürich). Auffallend und von Bedeutung sehe ich weiterhin, dass die Autorin auf verschiedene Stilmittel zurückgreift, wenn sie über ihre Familie spricht. Vor allem, wenn es um ihren Vater geht. Es ist nicht nur eine gewöhnliche

⁴²⁷ MM S. 234

⁴²⁸ Klika, Dorle: Topographie der autobiographisch erinnerten Familienkindheit. In: Behnken, Imbke, Zinnecker, Jürgen (Hg.) Kinder. Kindheit. Lebensgeschichte. Ein Handbuch. Seelze-Velber: Kallmeyer 2001 S.768

⁴²⁹ Ebd., S.768

⁴³⁰ Ebd., S. 768

⁴³¹ MM S.78

⁴³² MM S. 76

⁴³³ MM S. 86

⁴³⁴ MM S. 318

⁴³⁵ E-Mail von Ilma Rakusa vom 04.08.2020

Beschreibung, wie: „Er aß gern Tafelspitz [...]“⁴³⁶ sondern auch die Form eines Dialogs. Dank diesem Dialog wirkt es so, als ob der Vater auf den Seiten der Erinnerungspassagen lebendig werden würde, und eine Leserin oder ein Leser seine Anwesenheit in diesen Passagen spüren kann. Er scheint sich den Erinnerungen der Tochter anzuschließen und mitzumachen.

4.8. Familie in *Kindheitsmuster*

So wie alle Protagonist*innen in „Kindheitsmuster“ haben auch die Eltern der Autorin fiktive Namen: Charlotte und Bruno Jordan. Die Erzählerin schenkt ihren Eltern viel Aufmerksamkeit, porträtiert sie ausführlich und detailreich. Wie lernen sie einander kennen, wie sie leben, was sie tun, wie sie über die Politik reden, wie sie auf Familiengeheimnisse reagieren.

Die Eltern haben ein Geschäft, wo sie viel arbeiten, oft auch am Wochenende, ihr Leben ist definitiv „kein Zuckerlecken“.⁴³⁷ Sie „sind zu müde, um auszugehen“.⁴³⁸

Ein Foto zeigt Bruno und Charlotte Jordan, beide in ihren weißen Lademänteln, am Tage der Geschäftseröffnung vor ihrem neuen Haus. Bruno ist neununddreißig, seine Frau Charlotte sechsunddreißig Jahre alt, ihr Leben ist Mühe und Arbeit, und ihre Kinder, beide gesund und wohlgeraten, zählen sieben und vier Jahre.⁴³⁹

Die Erzählerin schildert ihre Mutter lebhaft und in vielen Details, zeigt ihren Charakter, erzählt von ihren Gewohnheiten und ihren Erziehungsgrundsätzen. Charlotte ist sehr schön, besitzt einen „eisigen Tonfall, den Nelly mehr fürchtet, als alles, was sie kennt“⁴⁴⁰, fängt viele Sätze mit „Aber“⁴⁴¹ an, singt mit einem schönen Sopran zur Weihnachtsmesse⁴⁴², hat „eine herausfordernde Art, Wörter, an denen sie zweifelte, zu wiederholen“⁴⁴³, trägt einen weißen Ladenmantel⁴⁴⁴, verwendet mehrere Sprüche, die die ganze Familie zitiert. Mehrfach berichtet die Erzählerin, wie sehr Nelly ihrer Mutter ähnlich ist und dass Nelly „das meiste von Charlotte geerbt hat“⁴⁴⁵: Gesten,

⁴³⁶ MM S. 15

⁴³⁷ KM S.64

⁴³⁸ KM S. 64

⁴³⁹ KM S. 187

⁴⁴⁰ KM S. 197

⁴⁴¹ KM S.177

⁴⁴² KM S. 58

⁴⁴³ KM S. 260

⁴⁴⁴ KM S. 34

⁴⁴⁵ KM S. 237

Blicke, Worte und sogar Charlottes „Schwarzsehen“, eine Anlage, welche Mutter ihr vererbt hatte“. ⁴⁴⁶ Charlottes Gefühle für die Tochter werden jedoch kaum geschildert. Was empfindet Charlotte Jordan für ihre eigene Tochter? Ist sie eine liebende Mutter? „Elternliebe war unantastbar wie Gattenliebe“. ⁴⁴⁷

Nellys Vater Bruno Jordan ist ein „Kavalier“ ⁴⁴⁸, Einzelhändler, Mitglied der Ruderriege, gesellig, hat in zwei Kriegen gekämpft, liest Schillers „Glocke“ und hat „ein graues verfallenes Gesicht“ nach dem Zweiten Weltkrieg und der Gefangenschaft. ⁴⁴⁹

Was in der Beschreibung der Eltern fehlt, sind Gefühle, vor allem Gefühle für Nelly. Das Bild der Eltern vermittelt eine sichtbare Distanz und wenig Wärme. „Lieblosigkeit ist ein schauerliches Geheimnis“. ⁴⁵⁰ Bella Brodski stellt fest, dass diese abwesende und distanzierte Mutter der Erzählerin im Text besonders dominant sei. ⁴⁵¹ Trotz einer starken Präsenz der Mutter, seien diese Schilderungen „resolut antinostalgisch“. ⁴⁵²

Die Veränderung der Eltern nach dem Krieg ist ein Thema, das die Erzählerin stark beschäftigt. Der Krieg vergrößert demnach die Distanz zwischen Eltern und Tochter noch weiter. Charlotte Jordan, die schon vor dem Krieg ihre Aufgaben routinemäßig erfüllt, sich nicht allzu sehr um die Gefühle ihrer Kinder kümmert, distanziert sich noch mehr von Nelly und wird noch weniger emotional.

Nelly fühlte, dass ihre Mutter ihr fremder wurde durch ihr Schicksal, das sie um keinen Preis mit ihr teilen wollte: Eine gutaussehende, lebenspralle Frau von fünfundvierzig Jahren verwandelte sich in einem Jahr zu einer ausgemergelten grauhaarigen Alten. ⁴⁵³

Bruno Jordan muss in den Krieg ziehen und verbringt einige Jahre in sowjetischer Gefangenschaft. Als die Nachricht kommt, dass Nellys Vater am Leben ist und nach Hause zurückkehrt, holt Charlotte Jordan ihn vom Bahnhof ab. Hier beschreibt die Erzählerin eine bittere Begegnung am Bahnhof, als sich die Eltern nach mehreren Jahren der Trennung einander nicht wiedererkannten, „sie seien auf dem Bahnsteig mehrmals aneinander vorbeigelaufen“. ⁴⁵⁴ Da Charlotte kaum in den Spiegel blickt, ist ihr ihre eigene Veränderung nicht aufgefallen. „Erst an dem leeren Blick ihres Mannes,

⁴⁴⁶ KM S. 33

⁴⁴⁷ KM S.198

⁴⁴⁸ KM S. 136

⁴⁴⁹ KM S. 280

⁴⁵⁰ KM S. 393

⁴⁵¹ Brodski, Bella: Mothers, Displacement, and language. In Smith, Sidonie, Watson, Julia (Hg): Women, autobiography, theory: a reader. University of Wisconsin Press 1998 S. 157

⁴⁵² Ebd., S. 158

⁴⁵³ KM S. 510

⁴⁵⁴ KM S. 624

der durch sie durchging“⁴⁵⁵, wird ihr bewusst, welche tiefe Spuren das Leben im Krieg hinterlassen hat.

Auch für Nelly wird der Vater nach Jahren der Abwesenheit zu einer völlig fremden Person und für das Gefühl der Entfremdung schämt sich Nelly.

Wenn ein Fremder eintritt, kann ja von Rückkehr keine Rede sein. Auch von Wiedersehensfreunde nicht, höchstens von Verlegenheit und Mitleid. Von Erbarmen. Das aber ist es nicht, was die Siebzehnjährige für den heimkehrenden Vater empfinden will.⁴⁵⁶

Carola Hilmes argumentiert, dass der Grund, warum Christa Wolf so offen über ihre Eltern, speziell die Mutter schreibt, ist die Tatsache, dass die Mutter bereits 1968 gestorben ist⁴⁵⁷, also drei Jahre vor Wolfs Erinnerungsreise nach Polen und acht Jahren vor der Erscheinung des Romans. In der Autorinnenlesung „Stadt der Engel“ erzählt Wolf, dass es die Mutter war, die jahrelang „das Familiengedächtnis entscheidend gelenkt und geprägt“⁴⁵⁸ hat. Daher ist es laut Carola Hilmes kein Zufall, dass am Beginn von „Kindheitsmuster“ ein emotionaler Traum von der Mutter steht.⁴⁵⁹

Plötzlich ein Schreck bis in die Haarspitzen: Auf dem Tisch im großen Zimmer das Manuskript, auf dessen erster Seite in großen Buchstaben nur das Wort ›Mutter‹ steht. Sie wird es lesen, wird deinen Plan vollständig erraten und sich verletzt fühlen.⁴⁶⁰

Bella Brodski macht deutlich, dass autobiografische Reflexionen oft aus dem zwingenden Bedürfnis heraus entstehen, mit der abwesenden oder emotional distanzierten Mutter in einen Diskurs zu treten.⁴⁶¹

Eine wichtige Figur in Wolfs Roman ist Lenka, die Tochter der Erzählerin. Zum Zeitpunkt der Reise in die Heimatstadt der Autorin ist Lenka 15 Jahre alt. Auf den ersten Blick scheint Lenka eine Nebenfigur zu sein, die lediglich ihre Eltern in die Heimatstadt ihrer Mutter und ihres Onkels begleitet. Man hat jedoch den Eindruck, dass Lenka mehr als nur eine Begleitperson ist. Die Erzählerin bezieht ihre Tochter in den Dialog mit ein, zitiert ihre Kommentare zu bestimmten Ereignissen und diskutiert mit ihr. Besonders fällt der Vergleich von Nelly und Lenka auf, die Erzählerin stellt Nelly (d.h. ihr kleines Ich) oft ihrer Tochter gleichaltrig gegenüber. Da diese Gegenüberstellung mehrmals wiederholt wird, sehe ich keinen Zufall. Dieser

⁴⁵⁵ KM S. 624

⁴⁵⁶ KM S.623

⁴⁵⁷ Hilmes, Nagelschmidt, Ilse: Christa Wolf-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung S. 126

⁴⁵⁸ Hilmes, Nagelschmidt: Christa Wolf-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. S. 126

⁴⁵⁹ Ebd., S. 126

⁴⁶⁰ KM S. 23

⁴⁶¹ Brodski: Mothers, Displacement, and language. S. 157

Vergleich, diese Brücke zwischen den Generationen, sei für die Erzählerin maßgeblich.

Sie sagt nicht, was sie nicht sagen will, im Gegensatz zu dir; Nelly, in Lenkas Alter, hat auch kein Wort gesagt, dass sie nicht sagen wollte.⁴⁶²

Lenka „verlangt Einzelheiten über Nellys Spiele zu wissen“⁴⁶³, Lenka und Nelly „fahren durch die gleiche Straße“⁴⁶⁴, Lenka scheint Nelly zu verstehen⁴⁶⁵, da beide sich zum Thema „Freundschaft und Verrat“⁴⁶⁶ interessieren. Die Erzählerin versucht ihre eigene Tochter durch Nellys Geschichte besser zu verstehen: „Und du hoffst nun heimlich, auf dem Umweg über Nelly etwas über Lenka zu erfahren.“⁴⁶⁷

In den Fragen, die Lenka aufwirft, sieht Carola Hilmes wie die Werte der jüngeren Generation mit den Normen eines diktatorischen Staates aneinanderstoßen: Lenkas Normen werden mit den Nellys Normen verglichen, als sie gleich alt war.⁴⁶⁸ Genau darin sieht Hilmes die Bedeutung von Lenkas Figur in dem Text. Sie ist die Jüngste in der Familie und daher die Einzige, die noch „frei von einer Ideologie“⁴⁶⁹ denkt. Dank „ihrer geistigen Unabhängigkeit und mentalen Stärke“⁴⁷⁰ wird sie zu einer Schnittstelle zwischen zwei Generationen, also zwischen Vergangenheit und Gegenwart.

In jenem Jahr, als ihr nach Polen fuhr – das rechnet ihr euch im stillen aus –, seid ihr so alt wie eure Eltern bei Kriegsbeginn. Sollte Lenka, wie damals ihr das Leben eurer Eltern, so euer Leben im Grunde für abgeschlossen, euch selbst für ältere Leute halten?⁴⁷¹

⁴⁶² KM S. 275

⁴⁶³ KM S. 192

⁴⁶⁴ KM S. 43

⁴⁶⁵ KM S. 38

⁴⁶⁶ KM S. 37

⁴⁶⁷ KM S. 37

⁴⁶⁸ Hilmes, Nagelschmidt: Christa Wolf-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. S. 129

⁴⁶⁹ Ebd., S. 129

⁴⁷⁰ Ebd., S. 129

⁴⁷¹ KM S. 294

5. Fazit

Das autobiografische Schreiben erlebt einerseits einen Boom und andererseits eine Neuorientierung. Jörg Pottbeckers sieht „Boom und Abgesang“⁴⁷² als zwei „Wahrnehmungsmodi“ dieser Gattung: Die „traditionelle“ Autobiografie als formale chronologische Selbstbeschreibung erlebt eine Krise. Daher eine „quasi neu erfundene“ Autobiografie, außerhalb einst etablierter Normen und gewinnt so an Popularität.⁴⁷³ Die Entwicklung der Autofiktion ist nicht gleichmäßig und man sieht den Unterschied zwischen verschiedenen Ländern und verschiedenen Sprachumgebungen. In Frankreich, wo die moderne Autofiktion ihren Ursprung hat, ist sie eine eigenständige Gattung. Im literarischen Raum der deutschsprachigen Länder hingegen neigt man dazu, sie als eine Art Autobiographie zu betrachten. „Die Definition der Autofiktion in der Germanistik ist entsprechend uneinheitlich und vage, insofern es überhaupt eine gibt“,⁴⁷⁴ so Jörg Pottbeckers.

Mit der Erkenntnis darüber, dass Autofiktion immer beliebter wird, wurden in dieser Arbeit autofiktionale Erinnerungen, im Besonderen die Kindheitserinnerungen, untersucht. Die Frage der Gattung und Definition der Autofiktion ist ein sehr interessantes und kontroverses Thema, jedoch ist es in dieser Arbeit eher im Hintergrund geblieben. In erster Linie ging es in der vorliegenden Arbeit darum, sich auf die Möglichkeiten zu konzentrieren, die die Autofiktion den Autor*innen bietet. Ziel dieser Masterarbeit war es daher, zu untersuchen, welche Möglichkeiten die Autofiktion für die Darstellung der eigenen Kindheit eröffnet und wie die ausgewählten Autorinnen sie verwenden.

Den Ergebnissen der Beobachtung zufolge bietet die Autofiktion einem Autor oder einer Autorin eine breitere Palette an literarischen Mitteln zur Schilderung des eigenen Lebensweges. Sie haben alle Mittel eines Romans und sind von Faktualität einer Autobiografie befreit.

Die Techniken, die in der Autofiktion verwendet werden, sind nicht neu und wurden bereits viel früher als in den 1970er Jahren eingesetzt. Doch erst zu dieser Zeit erhielt diese Art von Gattung einen festgelegten Namen und eine ungefähre Definition. Der

⁴⁷² Pottbeckers. Der Autor als Held. Autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. S. 26

⁴⁷³ Ebd., S. 26

⁴⁷⁴ Ebd., S. 15

Terminus „Autofiktion“ wurde erstmals von Serge Dubrovsky eingeführt. Eine große Popularität hat Annie Ernaux der Autofiktion gebracht. Die Frage, ob die Autofiktion eine eigene Gattung ist, bleibt jedoch noch offen. Dennoch lassen sich einige stilistische Merkmale skizzieren. Das sind eine hohe Verwendung von reflektierenden Kommentaren, meistens mehrere Zeit- und Raumebenen sowie das literarische Ich, das nicht mit dem realen Ich des Autors oder der Autorin identisch ist. Dies verstärkt die subjektive Sichtweise. Der Schwerpunkt bezieht sich auf die innere Welt und Gefühle.

Die Untersuchung basierte auf zwei Romane: „Kindheitsmuster“ von Christa Wolf und „Mehr Meer“ von Ilma Rakusa. Die Arbeit konzentrierte sich auf die stilistischen Mitteln und Motiven in autofiktionalen Kindheitserinnerungen. Auf den ersten Blick sind die beiden Werke sehr unterschiedlich, genau wie die Lebensgeschichten der Autorinnen selbst. Christa Wolf und Ilma Rakusa gehören zu verschiedenen Generationen, haben unterschiedliche Hintergründe und andere Beweggründe zur Entstehung ihrer Romane. Ilma Rakusa und Christa Wolf haben zwei völlig unterschiedliche Kindheiten erlebt. Wenn es aber um einen literarischen Umgang mit ihrer Kindheit und Jugend geht, sind einige der Ansätze und Wege der Autorinnen sehr ähnlich. Eine Entdeckung war die Tatsache, dass diese verschiedenartigen Werke viele gemeinsame Motive haben.

Beide Autorinnen wählten einen autofiktionalen Roman für ihre Kindheitserinnerungen. Sowohl Ilma Rakusa als auch Christa Wolf entfernen sich von einer linearen Erzählung. Beide finden eine komplexere Erzählweise geeigneter für die Darstellung der Kindheit und Jugend. Die Autorinnen nutzen die Collage als Prinzip der räumlichen und zeitlichen Organisation ihrer Werke und lassen verschiedene Erzählperspektiven aufeinanderprallen. Ilma Rakusa verwendet auch unterschiedliche Gattungen: den Vers, die Prosa, das Theaterstück. Ein wichtiges Instrument ist die Erinnerungsarbeit. Für beide Autorinnen spielt sie eine wichtige Rolle, und man sieht eine große Verantwortung bei der Arbeit mit ihren eigenen Erinnerungen. Die zwei Autorinnen haben einen Hauptfaktor, der ihre Kindheit am stärksten geprägt hat und sich wie ein roter Faden durch ihr Leben zieht. Für Christa Wolf ist es die Diktatur und der Krieg. Für Ilma Rakusa sind das die ständigen Umzüge und der Wechsel von fremden Kulturen und Ländern. Beide hatten das Bedürfnis, sich im Erwachsenenalter

darauf zu konzentrieren und ihre Kindheit in ihrem literarischen Wirken noch einmal zu erleben.

Wenn man über die Unterschiede zwischen diesen beiden Werken spricht, sind das unter anderem der Umgang mit der Erzählperspektive, eine Darstellung der Familie und Motivation, sich mit der Kindheit auseinander zu setzen. Beide Autorinnen verwenden alle drei Personen Singular, aber auf unterschiedliche Weise. Die Erzählung von Christa Wolf basiert auf der Geschichte eines Mädchens, die sie in der dritten Person Singular erzählt. Die Geschichte ist verwoben mit den Kommentaren der Erzählerin, die in der zweiten Person Singular angesprochen wird. Erst am Ende erscheint das „Ich“. Die Erzählung von Ilma Rakusa ist dagegen in der ersten Person Singular gehalten, mit gelegentlicher Anrede in der zweiten Person und einigen Erinnerungen in der dritten Person Singular. Ein wichtiger Unterschied bei der Verwendung der dritten Person Singular ist nicht nur die Menge. Auffallend ist die unterschiedliche Auffassung der Autorinnen dieser Erzählform. Für Christa Wolf ist es vor allem eine Distanz und eine Unfähigkeit, in der ersten Person über ihre Kindheit zu sprechen. Mit dieser Form unterstreicht sie den Unterschied und die Entfernung, die sich im Laufe der Jahre zwischen der erwachsenen Christa und der kleinen Christa gebildet hat. Ilma Rakusa erlebt gegenteilige Gefühle. Sie verwendet die dritte Person in den Passagen, in denen sie besonders einfühlsam und mit denen sie besonders vorsichtig sein will.

Die Darstellung der Eltern und der Familie im Allgemeinen ist anders. Ilma Rakusa zeigt viel Empfinden. Fakten aus der Biografie ihrer Eltern sind mit ihren Gefühlen und Emotionen verwoben. Es ist nicht nur eine trockene Aneinanderreihung von Lebensereignissen. Christa Wolf stellt die Familie auf eine ganz andere Weise dar. Viele Details, Familiengeheimnisse, Schicksale, aber mit weniger Zuneigung. Der Schwerpunkt liegt nicht auf den Gefühlen, sondern auf dem Schicksal der Familienmitglieder und den Ereignissen, die sich in ihrem Leben zugetragen haben. Der Blickwinkel der Kindheitsgeschichte ist unterschiedlich. Wolf erzählt über das Leben ihres Landes aus der Perspektive ihrer Kindheit und ihrer Familie. Ilma Rakusa hingegen erzählt über ihre Kindheit und ihr Familienleben, wo Ereignisse um sie herum den Hintergrund bilden.

Die beiden Texte zeigen in ihrem Erzählprozess, dass ihre Kindheitsdarstellungen keinen Anspruch auf Faktizität beziehungsweise dokumentarische Natur aufweisen.

Die vorliegende Masterarbeit könnte als eine vorläufige Übersicht über autofiktionale Stilmittel in der Darstellung von der eigenen Kindheit und Jugend verstanden werden. Der Überblick über die Besonderheiten der Literatur mit einem autobiografischen Charakter verdeutlicht eine narrative Leistung der Autofiktion. Dies wird auch durch eine Beliebtheit dieser Schreibform deutlich, die von immer mehr Autor*innen genutzt wird. Es wäre ratsam, weitere Forschungen zu den Kindheitserinnerungen durchzuführen, um verschiedene stilistische Ansätze der Autofiktion an anderen Werken mit einer autobiografischen Auseinandersetzung mit der Kindheit zu analysieren, um eine feste theoretische Basis zu bilden.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Primäre Literatur

Müller, Herta: Niederungen. Prosa. München: Carl Hanser Verlag 2010

Müller, Herta: Der König verneigt sich und tötet. München: Carl Hanser Verlag 2003

Rakusa, Ilma. Mehr Meer. Erinnerungspassagen. Graz: Literaturverlag Droschl 2009

Wolf, Christa: Kindheitsmuster. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014

6.2. Sekundäre Literatur

Arnold, Sonja (Hg.) Sich selbst erzählen Autobiographie - Autofiktion - Autorschaft. Kiel: Ludwig 2018

Babka, Anna: Unterbrochen – „Gender“ und die Tropen der Autobiographie. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie eingereicht an der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien. Wien: 1998

Babka, Anna: Unterbrochen. Gender und die Tropen der Autobiographie. Wien: Passagen Verlag 2002.

Babka, Anna: Die (autobiographische) Provokation der Genres, Geschlecht und Gattung rhetorisch verfasst. In: Inszenierte Erfahrung, Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay. Hrsg. von Renate Hof. Stauffenburg Tübingen 2008

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

Becker, Eva Dorothea: Marie von Ebner-Eschenbach: Meine Kinderjahre. In: Heuser, Magdalene: Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996

Behnken, Imbke, Zinnecker, Jürgen (Hg.) Kinder. Kindheit. Lebensgeschichte. Ein Handbuch. Seelze-Velber: Kallmeyer 2001

Benjamin, Walter: Ausgraben und Erinnern. In: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. 4.1. Hrsg. von Tillmann Rexroth. Frankfurt/M. 1972

Benne, Christian: Was ist Autofiktion? Paul Nizons „Erinnerte Gegenwart“. In: Parry, Christoph, Platen, Edgar (Hg): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Iudicium 2007

Benstock, Shari: The private self-theory and practice of women's autobiographical writings. London: Chapel Hill. Univ. of North Carolina Press 1989

Bernstein, Charles: Stein's Identity. In: Modern Fiction Studies. Volume 42, Number 3. Johns Hopkins University Press 1996

- Bollacher, Martin, Gruber, Bettina: Das erinnerte Ich: Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Autobiographie der Gegenwart. Paderborn: Bonifatius 2000
- Brauneck, Manfred: Der deutsche Roman nach 1945. Bamberg: C.C.Buchners 1993
- Breuer, Ulrich, Sandberg, Beatrice: Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. 1, Grenzen der Identität und der Fiktionalität. München: Iudicium 2006
- Brettschneider, Werner: Kindheitsmuster. Kindheit als Thema autobiographischer Dichtung. Berlin: Erich Schmidt 1982
- Brodski, Bella: Mothers, Displacement, and language. In Smith, Sidonie, Watson, Julia (Hg.): Women, autobiography, theory: a reader. University of Wisconsin Press 1998
- Bürmann, Ilse: Zugleich anwesend und nicht dabeigewesen? : die Auseinandersetzung mit der Erfahrung von Nationalsozialismus und Krieg in den Autobiographien von Christa Wolf und Eva Zeller. In: BIOS - Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen 19 (2006), 2, pp. 175-204.
- Dobrovsky, Serge: „Nah am Text.“ Übersetzt von Claudia Gronemann. in: De Toro, Alfonso /Gronemann, Claudia (Hg.): Autobiographie revisited. Theorie und Praxis neuer autobiographischer Diskurse in der französischen, spanischen und lateinamerikanischen Literatur. Hildesheim [u.a.]: Georg Olms, 2004, S. 117
- Drescher, Angela: Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Studien, Dokumente, Bibliographie. Frankfurt am Main: Luchterhand 1990
- Dušek Pražáková, Jana: Die Grausamen Jahre? Das Fremd- und Frauwerden in der Schweiz bei Irena Brežná, Katja Fusek Und Ilma Rakusa, Oxford German Studies, 48:2, 285-302, DOI: 10.1080/00787191.2019.1611965
- Erl, Astrid. Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart: J.B. Metzler 2017
- Fässler, Simone: Von Wien her, auf Wien hin : Ilse Aichingers "Geographie der eigenen Existenz" Wien: Böhlau 2011
- Finck, Almut: Subjektivität und Geschichte in der Postmoderne. In: Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen. Hrsg. von Michaela Holdenried. Berlin: Erich Schmidt 1995
- Fischer-Kania, Sabine: Erinnerungskulturen im Spiegel der Kindheitsmuster und Jahrestage. In: Sprache und Literatur im Spannungsfeld von Politik und Ästhetik. Hrsg. von Sabine Fischer-Kania und Daniel Schäf. München: Iudicium 2011
- Folkenflik, Robert (Hg.): The culture of autobiography. Constructions of Self-Representation. Stanford: Stanford University Press 1993
- Ganglbauer, Petra: Ich habe mir ganz gute Nischen geschaffen. In: Schaub, Anita C.: FrauenSchreiben. Abenteuer, Privileg oder Existenzkampf? Gespräche mit 17 österreichischen Autorinnen. Wien: Edition Roesner 2004: S. 42.

- Goodman, Kay: Weibliche Autobiographien. In: Frauen. Literatur. Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrg. v. Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann. Stuttgart: Metzler 1985
- Greiner, Bernhard: Literatur der DDR in neuer Sicht. Studien und Interpretationen. Frankfurt am Main: Peter Lang 1986
- Grimm, Reinhold, Hermand, Jost: Vom Anderen und vom Selbst Beiträge zu Fragen der Biographie und Autobiographie Reinhold Grimm. Königstein/Ts.: Athenäum 1982
- Gronemann, Claudia. (2022). III.2.2 Autofiktion : Zur Entstehung und Fortschreibung eines Textmodells mit Autorbezug. In: M. Wetzel (Hg.), Grundthemen der Literaturwissenschaft : Autorschaft (S. 332–349). Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110297065-010>
- Gronemann, Claudia: Autofiktion. In: Handbook of Autobiography/Autofiction. Hrsg. von Martina Wagner-Egelhaaf. De Gruyter 2019
- Gronemann, Claudia: Autofiction‘ und das ich in der Signifikantenkette: Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky. In Poetica (München), 1999-08, Vol.31 (1-2), p.237-262
- Gusdorf, George: Conditions and Limits of Autobiography. In: Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Hrsg. von James Olney. Princeton University Press 2014
- Hahn, Barbara: Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991
- von Hammerstein, Katharina: Selbst – Geschichte(n) – Schreiben. Dokumente persönlicher Lebensführung und politischen Engagements einer Vormärzlerin: Louise Aston. In: Heuser, Magdalene: Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996
- Heinlein, Michael: Die Erfindung der Erinnerung: deutsche Kriegskindheiten im Gedächtnis der Gegenwart. Bielefeld: Transcript-Verl. 2010
- Heuser, Magdalene: Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996
- Hilmes, Carola, Nagelschmidt, Ilse, (Hg): Christa Wolf-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart : J.B. Metzler 2016
- Hildebrandt, Irma und Zeller, Eva: Das Kind, in dem ich stak. Gedichte und Geschichten über die Kindheit. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH 1991
- Hof, Renate, Rohr, Susanne: Inszenierte Erfahrung, Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay. Tübingen: Stauffenburg 2008
- Jelinek, Estelle. Women’s Autobiography. Essey in Criticism. Bloomington: Indiana Universsity Press 1980.
- Jessen, Jens: „Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur?“ in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Nr. 51 (2007)

- Jordan, Shirley: *Etat present autofiction in the feminine*. Queen Mary University of London. *Journal French Studies*, Vol. 67 LXVII, No. 1, 2013 S. 76 – 84
- Jurgensen, Manfred: *Deutsche Frauenautoren der Gegenwart*. Bern: Francke 1983
- Jüssen, Anne: *Frauensichten. Essays zur Zeitgeschichte*. Hamburg: Konkret Literatur Verlag 2000
- Kenneweg, Anne Cornelia: *Städte als Erinnerungsräume. Deutung gesellschaftlicher Umbrüche in der serbischen und bulgarischen Prosa im Sozialismus*. Berlin: Frank & Timme 2009
- Klika, Dorle: *Topographie der autobiographisch erinnerten Familienkindheit*. In: Behnken, Imbke, Zinnecker, Jürgen (Hg) *Kinder. Kindheit. Lebensgeschichte. Ein Handbuch*. Seelze-Velber: Kallmeyer 2001
- Kluwe, Cristian: „Phantomschmerzen“. Christa Wolfs „Kindheitsmuster“. In: Bollacher, Martin, Gruber, Bettina: *Das erinnerte Ich: Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Autobiographie der Gegenwart*. Paderborn: Bonifatius 2000
- Kohns, Oliver: *Gattung und Geschichte: Literatur- und medienwissenschaftliche Ansätze zu einer neuen Gattungstheorie*. Bielefeld: transcript 2015
- Kormann, Eva: *Gespiegelte Norn, gespeicherte Erfahrung. Autobiographik, Autonomie und Genus an der Schwelle der Neuzeit*. In Hof, Renate, Rohr, Susanne: *Inszenierte Erfahrung, Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay*. Tübingen: Stauffenburg 2008
- Krumrey, Brigitte: *Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen*. Göttingen: V&R unipress GmbH 2015 S.13-14
- Larsson, Lisbeth: *Truth and Cosequences. Women's Autobiographies. Theory and Practice*. In Parry, Christoph, Platen, Edgar (Hg): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. München: Iudicium 2007
- Lehnert, Gertrud: *Inszenierungen von Weiblichkeit, weiblicher Kindheit und Adoleszenz in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996
- Lörincz, Gudrun (Hg): *Zwischen autobiographischem Stil und Autofiktion: narrative Funktionen und Identitätskonstruktionen der Figur des Ich-Erzählers in der Gegenwartsliteratur*. Halle: Martin-Luther-Univ. Halle-Wittenberg, Promotionsstudiengang an der Internationalen Graduiertenakademie 2012
- Maffli, Stéphane: *Migrationsliteratur aus der Schweiz*. Bielefeld: transcript 2022
- Martinez Matias, Scheffel Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H.Beck 2019
- Mason, Mary G.: *Autobiographies of Women Writers*. In Olney, James: *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton: University Press 1980
- Melchert, Monika: *Kindheit als Quelle der schwierigen weiblichen Identität. Schriftstellerinnen und ihre Bücher der Erinnerung an Kindheit und Jugend*. In: *Der weibliche multikulturelle Blick*. Hrsg. von Hannelore Scholz. Berlin: Trafo 1995

- Melchert, Monika: Erzählte Kindheiten im Krieg und Nachkrieg in autobiographischen Romanen deutscher Autorinnen. GDR Bulletin: Vol. 19: Iss. 2. 1993
- Moser, Christian, Nelles, Jürgen (Hg.): AutoBioFiktion. Konstruierte Identitäten in Kunst, Literatur und Philosophie. Bielefeld: Aisthesis 2006
- Nieberle, Sigrid: Gender Studies und Literatur. Eine Einführung. Darmstadt: WBG Verlag 2013
- Niethammer, Ortrun: Formen und Inhalte von Autobiografien bürgerlicher Frauen in der Mitte des 19. Jahrhunderts. In: Heuser, Magdalene: Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996
- Niggel, Günter: Studien zur Autobiographie. Berlin: Duncker und Humblot GmbH 2012
- Neale, Steve: Questions of Genre. In: Barry K. Grant (Hg.): Film Genre Reader II. Austin/Tx 1995, S. 159–183, hier S. 170
- Nünning, Ansgar: Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktion. In: Parry, Christoph, Platen, Edgar (Hrsg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Iudicium 2007
- Nünning, Vera, Nünning, Ansgar, Neumann, Birgit: Cultural ways of worldmaking: media and narratives. Berlin/New York: De Gruyter 2010
- Nünning, Vera, Nünning, Ansgar (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Unter Mitarbeit von Nadyne Stritzke. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2004
- Pälimariu, Ana-Maria, Berger Elisabeth (Hg.) : Die fiktive Frau. Konstruktionen von Weiblichkeit in der deutschsprachigen Literatur. Konstanz: Hartung-Gorre Verlag 2009
- Paulsen, Wolfgang: Die Frau als Heldin und Autorin. München: Francke 1979
- Paulsen, Wolfgang: Das Ich im Spiegel der Sprache: autobiographisches Schreiben in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Tübingen: Niemeyer 1991
- Pailer, Gaby: Schreibe, die du bist. Die Gestaltung weiblicher „Autorschaft“ im erzählerischen Werk Hedwig Dohms. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1994.
- Petersen, Jürgen H.: Die Erzählformen Er, Ich, Du und andere Varianten. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2010
- Pickerodt, Gerhart: Literarische Kindheiten. In: Literatur der siebziger Jahre. Hrsg. von Gert Mattenklott und Gerhart Pickerodt. Berlin: Argument 1985
- Pohl, Rüdiger: Das autobiographische Gedächtnis. In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hrsg. Gudehus Christian, Eichenberg Ariane, Welzer Harald. Stuttgart, Weimar: Metzler 2010
- Ouellette-Michalska, Madeleine: Autofiction et dévoilement de soi. Montréal (Québec): XYZ éditeur, 2007

- Pascal, Roy. Die Autobiographie Gehalt und Gestalt. Stuttgart: Kohlhammer 1965
- Pottbeckers, Jörg. Der Autor als Held. Autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017
- Ramm, Elke: Warum existieren keine „klassischen“ Autobiografien von Frauen? In: Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen. Hrsg. von Michaela Holdenried. Berlin: Erich Schmidt 1995
- Rüggemeier, Anne: Der Autobiograph als Biograph? Relationale Selbstbeschreibungen in Theorie und Praxis. In: Sonja Arnold, Stephanie Catani, Anita Gröger u.a. (Hg.): Sich selbst erzählen. Autobiographie – Autofiktion – Autorschaft. Kiel: Ludwig 2018
- Sakova, Aija: Ingeborg-Bachmann-Rezeption im Werk Christa Wolfs. In: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Tartu: tartu University Press 2007
- Schaub, Anita C.: FrauenSchreiben. Abenteuer, Privileg oder Existenzkampf? Gespräche mit 17 österreichischen Autorinnen. Wien: Edition Roesner 2004
- Schaefer, Christina: Die Autofiktion zwischen Fakt und Fiktion. In: Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Irina O. Rajewsky und Ulrike Schneider. Stuttgart 2008.
- Seifert, Nicole: Frauen Literatur. Abgewertet, vergessen, wiederentdeckt. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2021
- Shirer, Robert K: Difficulties of Saying „I“. The Narrator as Protagonist in Christa Wolf's Kindheitsmuster and Uwe Johnson's Jahrestage. New York: Peter Lang 1988
- Smith, Sidonie (Hg): De-colonizing the subject: the politics of gender in women's autobiography. University of Minnesota 1992
- Smith, Sidonie, Watson, Julia (Hg): Women, autobiography, theory: a reader. University of Wisconsin Press 1998
- Tebben, Karin: Literarische Intimität. Subjektkonstitution und Erzählstruktur in autobiographischen Texten von Frauen. Tübingen: Francke 1997
- Todtenhaupt, Martin. Schreiben „gegen die durcheinander geratene Zeit“. Zur Funktion von Erinnerungs-Bildern und -Räumen im autobiographischen Schreiben von Peter Härtlings. In: Parry, Christoph, Platen, Edgar (Hg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München: Iudicium 2007
- Theisohn, Philipp / Weder, Christine: „Literatur als/statt Betrieb – Einleitung.“ in: (Hg.): Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft. München: Fink, 2013. S. 7
- Ursin, Marja: Autofiktion bei Herta Müller. In: Breuer, Ulrich, Sandberg, Beatrice: Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. 1, Grenzen der Identität und der Fiktionalität. München: Iudicium 2006

- Wagner-Egelhaaf, Martina: Autobiographie: 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 2005
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Auto(r)fiktion: literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld Aisthesis Verlag 2013
- Waldmann, Günter. Autobiographisches als literarisches Schreiben. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000
- Watson, Julia: Toward an Anti-Metaphysics of Autobiography. In: Folkenflik, Robert (Hg.): The culture of autobiography. Constructions of Self-Representation. Stanford: Stanford University Press 1993
- Weiser, Jutta, Ott, Christine (Hg.): Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2013
- Welzer, Harald: Das kommunikative Gedächtnis: Eine Theorie der Erinnerung. München: HC Beck 2017
- White, Hayden: Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung. Frankfurt: Fischer-Taschenbuch 1990
- Wilke, Sabine: Ausgraben und erinnern. zur Funktion von Geschichte, Subjekt und geschlechtlicher Identität in den Texten Christa Wolfs. Würzburg: Königshausen und Neumann 1993
- Wilke, Sabine: „Worüber man nicht sprechen kann, darüber muss man allmählich zu schweigen aufhören“: Vergangenheitsbeziehungen in Christa Wolfs Kindheitsmuster. In The Germanic Review 1991 Fall Vol.66(4)
- von Wilpert, Gero: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner 2013
- Wolf, Christa, Drescher, Angela: Die Dimension des Autors : Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959 – 1985. Darmstadt: Luchterhand 1987
- Zipfel, Frank: „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“ in: Winko, Simone / Jannidis, Fotis / Lauer, Gerhard (Hg.): Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin/Boston: De Gruyter, 2009, S. 285-314.
- Zymner, Rüdiger (Hg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart: Metzler 2010

6.3. Websites

- Anne Weber in Interview an Florian Balke, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.10.20
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2009/summary/>
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2022/summary/>
<https://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.pdf>
https://de.wikipedia.org/wiki/Christa_Wolf
<https://www.theguardian.com/books/2014/mar/09/siri-hustvedt-woman-hiding-behind-male-masks>

7. Anhang

Das Interview mit Ilma Rakusa vom 4. August 2020.

Meine Fragen an Ilma Rakusa:

1. Warum überhaupt Erinnerungen an die Kindheit?
2. Sie schreiben überwiegend in Ich-Form, es gibt aber manche Passagen in der dritten Form, "das Kind" und "sie". Warum wechseln Sie manchmal zur dritten Form?
3. Ihr Text ist wie eine Collage: ein Mix aus Prosa, Vers, Dialog u.a. Haben Sie so absichtlich gedacht? Oder was hat es beeinflusst?
4. Welche Erinnerungen sind schwieriger zu verfassen, über Kindheit oder über das erwachsene Leben?
5. Warum gibt es ein extra Kapitel über Ihren Vater, aber kein über Mutter?
6. Gab es Themen/Momente, an die Sie überhaupt nicht erinnern wollten bzw. schreiben? Falls ja, war es leicht, sie zu meiden?
7. Wie würden Sie Ihre Kindheit in drei Wörter beschreiben?
8. Was mögen Sie am Meisten im "Über-sich-schreiben"?

Die Antworten:

1. Es handelt sich nicht nur um Erinnerungen an meine Kindheit, sondern auch an meine Jugend und meine Universitätsjahre, mit einigen Abstechern in spätere Zeiten. Das Ganze gleicht einem Bildungsroman, der aufzeigt, wie ich zu der Person geworden bin, die ich heute bin. Solche Bücher schreibt man in der Regel in bereits fortgeschrittenem Alter, wenn der Blick oft zurück geht und bilanziert. Als ich mit "Mehr Meer" begonnen habe, war ich über fünfzig und hatte ein starkes Bedürfnis, mich mit meiner Vergangenheit auseinanderzusetzen. Die Idee kam nicht aus heiterem Himmel und hatte nichts mit irgendwelchen Trends zu tun. Schreiben muss einer inneren Notwendigkeit gehorchen.
2. Das Buch ist in Ich-Form geschrieben, mit nur ganz wenigen Ausnahmen, wo ich zur dritten Person ("das Kind") wechsele. Interessanterweise sind es für mich intime und schmerzliche Passagen, die ich anders nicht erzählen konnte. Wobei die scheinbar distanzierte dritte Person mir überhaupt nicht distanziert vorkommt. Es ist, als würde ich dieses Kind sowohl beobachten als auch zärtlich in die Arme nehmen: dieses Kind, das ich damals war, etwas verloren nach dem Umzug in die fremde Schweiz und überfordert durch die frühe Erkrankung des Bruders. Gerade diese Kind-Passagen sind mir sehr nahe, bei Lesungen lese ich sie oft vor.
3. Ich habe mir lange Gedanken über die Konstruktion und Faktur des Buches gemacht. Memoiren wollte ich auf gar keinen Fall schreiben, das ist ein völlig anderes Genre. Auch bin ich keine Romanautorin, die sich mit komplizierten Stoffen herumschlägt. Meine Stärke ist die Lyrik und die poetische Prosa. Also habe ich mir überlegt, wie ich mit diesen Mitteln erzählen kann, was mir vorschwebt. So kam ich auf einen Mix aus lyrischer und essayistischer Prosa, Gedichten und

dramolettartigen Passagen. Wichtig waren mir viele unterschiedliche Facetten, eine spannende Abfolge eher kurzer Kapitel. Zum Schluss sind es 69 geworden.

4. Das kann man so leicht nicht beantworten. Erinnerungen an die frühe Kindheit muss man oft rekonstruieren oder gar erfinden, die Grenzen zur Fiktion sind fließend. Beim Erwachsenenleben wählt man meist aus, was man für erzählenswert hält. In jedem Fall sind es literarische Entscheidungen, die den Ausschlag geben. Ich spreche ja nicht von Memoiren, die möglichst faktengetreu sein sollten. Dieses Genre interessiert mich überhaupt nicht. Die Erinnerungsliteratur, die ich schreibe, könnte man als autofiktional bezeichnen.

5. Als mein Vater starb, trug ich mich bereits intensiv mit dem Gedanken, ein Erinnerungsbuch zu schreiben. Und plötzlich stand fest, dass das erste Kapitel ihm gewidmet sein würde. Aber es gibt mehrere Kapitel, die mit der Mutter zu tun haben; In "Bis Wilna" schildere ich die mütterlichen Vorfahren, in "No Memory" den Geburtsort meiner Mutter, der auch meiner ist. Hier verbinde ich einen Besuch in Rimavská Sobota 2004 mit Rückblenden auf Mutters Kindheit und meine ersten anderthalb Lebensjahre. - Die Mutter spielt auch eine zentrale Rolle im Kapitel "Budapest, remixed" und in den Triest-Kapiteln. Sie war die grosse Erzählerin von Märchen und Geschichten, ihr verdanke ich die Liebe zur Literatur.

6. Es gab durchaus Ereignisse in meinem Leben, an die ich mich ungern zurückerinnerte. Aber ich wollte sie nicht ausblenden, sondern versuchte, Worte dafür zu finden. Manchmal habe ich (aus Rücksicht) Namen verändert oder auf einen Buchstaben reduziert. Über lebende Menschen zu schreiben, birgt Tücken, zumal wenn man Kritik einflieht. Da braucht es Fingerspitzengefühl und Takt. Ich glaube, ich habe mich in vielen heiklen Punkten ganz gut geschlagen.

7. Spannend, augenöffnend, geborgen im Ungeborgenen.

8. Die Frage klingt so, als würde es Spass machen, über sich zu schreiben. Aber ich befriedige nicht ein narzisstisches Bedürfnis, ich schreibe vielmehr, um etwas mitzuteilen und weiterzugeben, Etwas, das mir auf den Nägeln brennt und von dem ich annehme, dass es auch andere interessiert. Hierbei spielt eigene Erfahrung natürlich eine wichtige Rolle - Erlebtes, Gelesenes, Gedachtes usw. Das ist der Fundus, aus dem ich schöpfe. Und die künstlerische Aufgabe besteht darin, Erfahrungen in Gedichte, Geschichten usw. zu verwandeln, ihnen eine suggestive Form zu geben. Ohne Form und Gestaltung geht es nicht. (Beziehungsweise könnte man sich aufs Tagebuch-Schreiben beschränken.) In vielen Diskussionen über autobiographisches Schreiben wird zu sehr inhaltlich argumentiert. Aber da gibt es bitteschön auch den literarisch-künstlerischen Aspekt. An "Mehr Meer" habe ich rund sieben Jahre gearbeitet. Zu meiner Freude wurde das Buch dann sehr gut aufgenommen und in dreizehn Sprachen übersetzt, zuletzt sogar ins Japanische.

8. Abstract

Abstract in Deutsch

Diese Masterarbeit gibt Einblicke in die Kindheitserinnerungen von autofiktionalen Romanen zweier Autorinnen: „Kindheitsmuster“ von Christa Wolf und „Mehr Meer“ von Ilma Rakusa. Die Romane von Wolf und Rakusa werden anhand gemeinsamer Motive, die ihren Werken zugrunde liegen, analysiert. Die Motive sind die Erinnerungsarbeit, die Beschreibung der Familie und die Reise in die Gegend, wo sie ihre Kindheit verbracht haben. Besondere Aufmerksamkeit wird den Erzählstrategien und Erzählformen gewidmet, mit der die Autorinnen ihre eigene Kindheit schildern. Der Fokus liegt auf dem autofiktionalen Charakter beider Romane. Sowohl in „Kindheitsmuster“ als auch in „Mehr Meer“ rückt das faktenbasierte Schreiben in den Hintergrund, dabei werden Reflexion und Erinnerungsarbeit hervorgehoben. Anhand der Untersuchungen verschiedener Literaturwissenschaftler*innen wird auch das Verhältnis zwischen Gender und autobiografischen Schriften dargestellt.

Abstract in Englisch

This master's thesis explores childhood memories in the autofictional novels of two authors: Christa Wolf's *Patterns of Childhood* and Ilma Rakusa's *Mehr Meer*. The analysis of these novels is grounded in common motifs that underpin their works, including memory work, family depictions, and the journey back to the regions where they spent their childhoods. Significant attention is devoted to the narrative strategies and forms employed by the authors to convey their childhood experiences. The emphasis is placed on the autofictional nature of both novels. In works by both Wolf and Rakusa, factuality takes a back seat while reflection and memory work come to the forefront. The relationship between gender and autobiographical writing is also examined through the insights of various literary scholars.