



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Das Paradox des Erzählens transgenerativer Traumata in Kim de l'Horizons "Blutbuch" und Hanns-Josef Ortheils "Die Erfindung des Lebens"

verfasst von | submitted by
Judit Gebetsberger BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

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:

ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Abstracts

In der vorliegenden Masterarbeit wird dem Problem der Darstellung von transgenerationalen Trauma in zwei ausgewählten Romanen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – Kim de l’Horizons *Blutbuch* und Hanns-Josef Ortheils *Die Erfindung des Lebens* – nachgegangen. Da Trauma in der Forschung häufig als ein Phänomen beschrieben wird, das sprachlich nicht oder nur schwer fassbar ist, wurde aufbauend auf Anne Whiteheads Werk *Trauma Fiction* die These aufgestellt, dass in beiden Romanen Mittel wie die Intertextualität (bzw. weiter gefasst auch die Intermedialität), das Verfahren der Wiederholung und eine zerstreute bzw. fragmentierte Erzählstimme zum Einsatz kommen, um der Schwierigkeit der Repräsentation literarischen Ausdruck zu verleihen. Zudem wird – da die Protagonist*innen in beiden Werken innerfiktionale Autor*innen des vorliegenden Textes sind – der Frage nachgegangen, inwiefern das Schreiben für diese einen distanzierenden und heilsamen Prozess darstellt, da das Erzählen traumatischer Erfahrungen in der Forschung oft in diesem Sinne beschrieben wird, und welche Rolle die Fiktion in diesem Zusammenhang spielt. Die Analyse führte zu dem Ergebnis, dass tatsächlich jeweils alle drei Untersuchungskategorien dazu genutzt wurden, Probleme des Ausdruckfindens auf formaler Ebene darzustellen, auch wenn dies zum Teil auf unterschiedliche Weise geschieht. Ebenso wurde beobachtet, dass das Schreiben – im Gegensatz zum Sprechen – für beide Figuren eine Möglichkeit darstellt, sich auf eine paradoxe Art, die Distanz und Nähe vereint, ihrer Vergangenheit sprachlich anzunähern, wobei Ortheils Roman stark auf Ordnung und Sinnstiftung setzt, während gerade die Bruchstückhaftigkeit des Textes das *Blutbuch* ausmacht. Diese Abweichungen wurden interpretativ nicht nur auf individuelle Gründe, sondern auch auf die unterschiedliche Natur der traumatischen Erfahrungen der Protagonist*innen zurückgeführt.

This master’s thesis examines the issue of representing transgenerational trauma in two selected novels of contemporary German-language literature – Kim de l’Horizon’s *Blutbuch* and Hanns-Josef Ortheil’s *Die Erfindung des Lebens*. Since trauma is often described as a phenomenon that is linguistically elusive or difficult to grasp, the hypothesis – based on Anne Whitehead’s *Trauma Fiction* – posits that both novels employ techniques such as intertextuality (and more broadly: intermediality), repetition and a scattered or fragmented narrative voice to address the challenge of representing trauma literarily. Furthermore, as the protagonists in both novels are fictional authors within the text, the thesis explores if or how writing serves as a distancing and healing process for them, given that in scholarly literature narrating traumatic experiences is often described in this manner. The role of fiction is also examined in this context. The thesis revealed that all three categories of analysis were indeed utilized to address issues of expression

on a formal level, albeit in varying ways. It was also observed that, unlike speaking, writing provides both characters with a paradoxical means to approach their past by combining distance and closeness, with Ortheil's novel emphasizing order and endowment of meaning, while *Blutbuch* is characterized by a more fragmented style. These differences were explained interpretively not only due to individual reasons, but also due to the different nature of the protagonists' traumatic experiences.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
2.	Theoretische Hintergründe	4
2.1.	„Trauma“ – Definition, Symptome und das Konzept der Nachträglichkeit.....	4
2.2.	„narrative memory“ vs. „traumatic memory“ – Pierre Janet.....	5
2.3.	Historischer Hintergrund der Diagnose.....	6
2.4.	Transgenerative Weitergabe	7
2.5.	Verbindung: Literatur-/Kulturwissenschaft und Trauma.....	8
3.	Blutbuch	9
3.1.	Intertextualität/Intermedialität.....	11
3.1.1.	Es war einmal... ..	11
3.1.2.	Close-ups und Schnitte.....	14
3.1.3.	Kanonisierte Texte und Theorien	15
3.1.4.	Zitate und die endlose Rose	20
3.2.	Wiederholung	21
3.2.1.	Symbole und das Wiederaufgreifen von Geschichten.....	21
3.2.2.	„to carry the Truckli of your parents“ – das Ineinanderfließen von Figuren 27	
3.2.3.	Wasser, Eis und Schwemmgut – wiederkehrende Metaphern und Bilder....	30
3.3.	Inkonsistente Erzählstimme	31
3.3.1.	Worüber nicht geredet wird – Erzählen des Nicht-Erzählens	32
3.3.2.	Das stimmlose Kind	33
3.3.3.	„Was sind das für Stimmen, die sich da manifestieren?“ - Stimmenvielfalt	36
3.3.4.	Abbrüche und Sprachenwechsel	40
3.4.	Die Rolle des Schreibens.....	42
3.4.1.	Distanz, Fiktion und das Nähern auf Umwegen	42
3.4.2.	Schreiben als Prozess des Erinnerns und Loslassens	46
3.4.3.	Die/(das) Geschichte(te) – Schreiben als Heilung/Vernarbung.....	47
4.	Die Erfindung des Lebens	51
4.1.	Intertextualität/Intermedialität.....	51

4.1.1.	Das Leben als Schauspiel – Theater und Film	51
4.1.2.	Musik als Ausdruck und Assoziation	55
4.1.3.	„Nur war Nick Adams jetzt ein Junge, der sich danach sehnte [...] Klavier spielen zu dürfen“	61
4.2.	Wiederholung	63
4.2.1.	Routinen und Rituale.....	64
4.2.2.	Funktional wiederkehrende Orte	65
4.2.3.	Parallelen in der Handlungsentwicklung.....	70
4.3.	Erzählstimme.....	72
4.3.1.	Abbrüche in der Erzählung	72
4.3.2.	Das stumme Kind – der junge Mann – Ich.....	74
4.3.3.	Emotional bedingt wechselndes Tempus	77
4.4.	Die Rolle des Schreibens.....	79
4.4.1.	Schreiben als Schaffung von Ordnung und Distanz.....	79
4.4.2.	Fiktion als Ästhetisierung und Veränderung	82
4.4.3.	Nähe und Distanz – zur Frage der Autofiktion	84
5.	Vergleich.....	87
6.	Conclusio.....	94
7.	Literaturverzeichnis.....	97
7.1.	Primärliteratur	97
7.2.	Sekundärquellen	97

1. Einleitung

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit der Fragestellung, wie Traumata in zwei ausgewählten Texten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – Kim de l’Horizons *Blutbuch* und Hanns-Josef Ortheils *Die Erfindung des Lebens* – dargestellt werden bzw. genauer, wie mit dem Problem ebenjener Repräsentation umgegangen wird. Wie einführend erörtert wird, handelt es sich bei ‚Trauma‘ um ein Phänomen, das die betroffenen Personen mental/emotional überfordert und dementsprechend dazu führt, dass die auslösenden Ereignisse nicht auf dieselbe Weise verarbeitet und erzählt werden können wie nicht-traumatisierende Erlebnisse. Die These, die in dieser Arbeit argumentiert werden soll, stützt sich auf literaturwissenschaftliche Untersuchungen zu diesem Thema, die zu dem Schluss kommen, dass Texte, die sich auf künstlerische Weise mit Trauma auseinandersetzen, das Problem der Repräsentation häufig nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern auch durch Einsatz verschiedener narrativer Mittel verhandeln.¹ Als solche „key stylistic features“², die zwar weder ausschließlich noch in allen literarischen Werken zu Trauma vorkommen, in diesen aber häufig zu diesem Zweck eingesetzt werden, nennt Whitehead die folgenden drei Aspekte, die besonders dazu geeignet wären, die Effekte von Trauma formal in Texte einzubinden: Intertextualität, Wiederholung und zerstreute/aufgelöste („dispersed“) bzw. fragmentierte Erzählstimme.³ Bei der Intertextualität handelt es sich um einen in erster Linie von Julia Kristeva geprägten Begriff, der unterschiedlich gestaltete Bezugnahmen eines Textes auf einen anderen bzw. dessen Inklusion und Veränderung beschreibt.⁴ Die Theorie der Intertextualität wurde zum Teil noch weiter diskutiert und um den Intermedialitätsbegriff erweitert – der Fokus liegt hier folglich mehr auf der Bezugnahme verschiedener Medien aufeinander, ist also explizit nicht mehr nur auf (schriftliche) Texte beschränkt.⁵ Whitehead beschreibt die Bedeutung intertextueller Verweise für literarische Texte, die sich mit Traumata beschäftigen, in ihren Untersuchungen besonders auf zweierlei Arten – einerseits könnten diese Bezugnahmen auf bekannte Texte den Leser*innen Inhalte in Erinnerung rufen, die gewisse Parallelen mit der im Zentrum stehenden Handlung aufweisen und somit das Gefühl vermitteln, die Figuren im Roman könnten ihrem bereits vorherbestimmtem Schicksal nicht entkommen, andererseits sei es insbesondere bei postkolonialer Fiktion üblich,

¹ Vgl. z.B. Anne Whitehead: *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2004, S. 83–84 und Alexander Kratochvil: *Posttraumatisches Erzählen*. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2019, S. 34–35.

² Whitehead (2004), S. 84.

³ Vgl. Ebd., S. 84.

⁴ Vgl. Irina O. Rajewsky: *Intermedialität und Transmedialität*. In: Bauer, Matthias, Keppler, Stefan (Hg.): *Handbuch. Literatur & Film*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2023. S. 164–201, S. 179.

⁵ Vgl. Ebd., S. 164–165.

ältere kanonische Texte aufzugreifen und anhand dieser Unterdrückung aufzuzeigen oder diese zugunsten der Geschichte der Romanfiguren – auch auf emanzipatorische Weise – umzudeuten.⁶ Das Stilmittel der Wiederholung sieht Whitehead sowohl in Bezug auf Sprache, Symbolik und Metapher sowie den Plot vertreten und wird von ihr in einen Zusammenhang mit der wiederkehrenden Eigenschaft von Trauma gestellt, da dieses für die Betroffenen häufig nicht als ein abgeschlossenes, in der Vergangenheit liegendes Ereignis wahrgenommen werde, sondern die Personen vielmehr auch in der Gegenwart noch heimzusuchen scheine.⁷ Zugleich könne Wiederholung aber auch zu einer nachträglichen Verarbeitung führen, sei somit also immer schon ambivalent.⁸ Dazu passt auch Freuds Theorie des Wiederholungszwangs, der sich, so Freud, im Verhalten bzw. in Träumen von Traumatisierten manifestieren könne.⁹ In der vorliegenden Masterarbeit werden diese drei Aspekte in der Analyse herangezogen, um zu veranschaulichen, auf welche Weise diese narrativen Mittel auch in de l'Horizons *Blutbuch* und Ortheils *Die Erfindung des Lebens* in Bezug auf das Schreiben über Trauma eingesetzt werden. Dabei wird davon ausgegangen, dass alle diese Mittel in einem gewissen Ausmaß vertreten sind, jedoch zum Teil auf unterschiedliche Art zur Geltung kommen. Da die beiden ausgewählten Romane zudem beide autobiographisch inspirierte Protagonist*innen im Zentrum haben, die innerfiktional ebenfalls einen Text verfassen und somit im Roman den Schreibprozess mitreflektieren, soll die Rolle des Schreibens als vierter Punkt in die Analyse der Masterarbeit miteinbezogen werden. Interessant ist hierbei, dass das Erzählen von traumatischen Erlebnissen, wie bereits angesprochen, einerseits eine große Schwierigkeit darstellt, andererseits in der Forschung das Erzählen und Schreiben in diesem Zusammenhang häufig als ein inhärent heilsamer Prozess verstanden wird, da dadurch eine gewisse Distanz zum Erlebten hergestellt werde, die zu einer Neusortierung des Geschehenen führen könne.¹⁰ Es soll also untersucht werden, inwiefern das Schreiben für die Protagonist*innen für den Umgang mit ihren Traumata relevant ist und inwiefern dieses für eine Annäherung an ihre Vergangenheit sowie Erzeugung von Distanz sorgt.

Die zwei im Zentrum der Masterarbeit stehenden Romane wurden u.a. deshalb ausgewählt, weil sie einige Parallelen aufweisen, die es ermöglichen, einen Vergleich zu ziehen – beide Protagonist*innen beschäftigen sich mit dem Phänomen des transgenerationalen Traumas (d.h.

⁶ Vgl. Whitehead (2004), S. 84–85.

⁷ Vgl. Ebd., S. 86–87.

⁸ Vgl. Ebd., S. 86–87.

⁹ Vgl. Roger Luckhurst: *The Trauma Question*. London [u.a.]: Routledge 2008, S. 9.

¹⁰ Vgl. z.B. Kratochvil (2019), S. 97 und Cathy Caruth: *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore: John Hopkins University Press 1995, S. 153.

Trauma, das über Generationengrenzen hinweg Einfluss auf das Individuum nimmt¹¹), sind autobiographisch inspiriert und sind dabei, den Text zu schreiben, den die Leser*innen rezipieren, wodurch eine weitere Ebene des Erzählens hinzukommt. Zugleich arbeiten die Romane auf sehr unterschiedliche Weise mit den oben genannten Stilmitteln, wodurch zum einen Anne Whiteheads und Cathy Caruths Aussage bestätigt wird, für Werke über Traumata könne es keinen allgemein gültigen Zugang in Bezug auf stilistische und narrative Eigenschaften geben, da jedem Trauma und zugehörigem Werk auch eine gewisse Individualität zugestanden werden müsse¹², sich zum anderen aber auch die Frage ergibt, inwiefern sich die Art der unterschiedlichen Traumata und der Umgang der Protagonist*innen mit diesen auf die gewählte Darstellung niederschlägt. Während in *Die Erfindung des Lebens* nämlich insbesondere die physische Stummheit der Hauptfigur Johannes in dessen Kindheit im Mittelpunkt steht, die dieser als Folge der Traumatisierung seiner Eltern bzw. insbesondere der Mutter entwickelt, da vor seiner Geburt bereits vier ältere Brüder im Kleinkindalter ums Leben gekommen sind, handelt es sich im *Blutbuch* um ein komplexes Zusammenspiel verschiedener Geschehnisse, die im Roman häufig in einen größeren strukturellen Zusammenhang gestellt werden. Die nicht-binäre Hauptfigur Kim setzt sich mit patriarchaler Unterdrückung, Benachteiligung, (sexuellen) Übergriffen sowie Armutserfahrungen der vorigen – und zum Teil auch eigenen – Generation(en) auseinander und versucht zudem eine Form des Ausdrucks für sich selbst und den eigenen, nicht der Heteronormativität entsprechenden Körper zu finden. Beide mittlerweile erwachsene Figuren greifen auf die Form der Schrift zurück, um sich mit ihrer Kindheit und ihrem momentanen Leben zu beschäftigen – Johannes als renommierter Schriftsteller in Romanform und Kim zwar einerseits ebenfalls als Autor*in, andererseits auch häufig an die Großmutter adressiert, die gegenwärtig dementer wird und zu der Kim in einem starken Spannungsverhältnis von Liebe und Furcht steht.

Der Aufbau der Masterarbeit sieht folgendermaßen aus: Einleitend werden in Kürze einige theoretische Hintergründe zu ‚Trauma‘ sowie dessen Rolle in der literarischen Darstellung gegeben, die für die weiteren Überlegungen und Argumentationen relevant sind. Anschließend findet eine Zweiteilung des Hauptteils statt, die sich nach den ausgewählten Romanen richtet und die eigenen Analysen enthält. So wird zuerst Kim de l’Horizons *Blutbuch* in vier großen, den bereits besprochenen Untersuchungskategorien entsprechenden Kapiteln analysiert, wobei diese wiederum in Unterpunkte gegliedert sind, um für bessere Übersichtlichkeit zu sorgen. Im direkten Anschluss erfolgt gleiches Prozedere anhand Hanns-Josef Ortheils *Die Erfindung des*

¹¹ Für weitere Informationen siehe Kapitel 2.4.

¹² Vgl. Whitehead (2004), S. 84.

Lebens. Da die Masterarbeit einen Vergleich zwischen den beiden Romanen anstrebt, werden im letzten großen Kapitel alle bis dahin angestellten Analysen und Überlegungen zu den Texten zusammengetragen und miteinander in Verbindung gesetzt. Abschließend erfolgt die Conclusio, in der die zentralen Eckpunkte und Aussagen der Masterarbeit zusammengefasst präsentiert werden.

2. Theoretische Hintergründe

Nachdem in der Einleitung soeben die Fragestellungen und Thesen der vorliegenden Masterarbeit vorgestellt wurden, sollen nun im Folgenden die theoretischen Hintergründe, vor denen diese entwickelt wurden und die für das Verständnis der weiteren Argumentation relevant sind, näher erklärt werden. Dabei geht es einerseits darum, Begrifflichkeiten abzustecken sowie Informationen zu historischen und Trauma-theoretischen Entwicklungen und Ansätzen zu geben und andererseits darum, dem Zusammenhang zwischen Trauma und Literatur(-wissenschaft) nachzugehen.

2.1. ‚Trauma‘ – Definition, Symptome und das Konzept der Nachträglichkeit

Der Begriff ‚Trauma‘ stammt ursprünglich aus dem Altgriechischen und steht dort laut Leys für „Verwundung, Verletzung, Durchbohren, Kränkung“¹³. ‚Trauma‘ wurde damit ursprünglich in erster Linie für Beschreibungen des Zustands des Körpers benutzt, ein Umstand, der sich, so Luckhurst, im Laufe des späten 19. Jahrhunderts änderte: Nun habe die Bedeutung eine Verschiebung hin zur Beschreibung der psychischen Ebene erfahren¹⁴ (auch wenn ‚Trauma‘ im medizinischen Kontext weiterhin ebenso für körperliche Schäden, etwa als Folge von Unfällen, verwendet werden kann¹⁵). Die Psychologie sieht Trauma aktuell als „seelische Verletzung, die auf ein traumatisierendes Ereignis (oder deren mehrere) zurückgeht, bei dem im Zustand von extremer Angst und Hilflosigkeit die Verarbeitungsmöglichkeiten des Individuums überfordert waren“¹⁶. Wie Caruth betont, gehe es bei Trauma somit zwar einerseits um das Geschehnis selbst, gleichzeitig sei allerdings besonders die Reaktion der betroffenen Person auf dieses zentral: So sei es möglich, dass ein bestimmtes Ereignis für jemanden traumatisch sei, während dies

¹³ Lars Koch (Hg.): *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 157. Bezieht sich auf: Ruth Leys: *Trauma. A Genealogy*. Chicago: University of Chicago Press 2000.

¹⁴ Vgl. Roger Luckhurst: *The Trauma Question*. London [u.a.]: Routledge 2008.

¹⁵ Vgl. Carina Glitzner: *Trauma, Erinnerung und Identität im österreichischen Familienroman. Eine Analyse von Melitta Brezniks *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* und Anna Mitgutschs *Die Annäherung**. Wien: Universität Wien 2017, S. 15–16.

¹⁶ Günter Seidler: *Psychotraumatologie. Das Lehrbuch*. Stuttgart 2012: Kohlhammer, S. 28.

für jemand anderen nicht der Fall sei¹⁷ – ein Umstand, der zum Teil auch durch die Unterscheidung in ‚Ereigniskonstellation‘ und ‚Erlebniskonstellation‘ beschrieben wird¹⁸. Die Überforderung, die mit dem Erfahren eines traumatischen Ereignisses einhergehe, führe dazu, dass Betroffene Symptome wie emotionale Taubheit, körperliche Überregung, Wiederholungszwang, Vermeidungsverhalten sowie wiederkehrende Flashbacks oder Alpträume entwickeln würden.¹⁹ Menschen empfänden ihre Umwelt als unsicher und gefährlich und hätten häufig Probleme mit Selbstwert und Beziehungen.²⁰ Als andere mögliche Symptome zählen laut Atkinson etwa Depressionen und Angststörungen, verstärktes Suchtrisiko, Suizidalität und die Schwierigkeit, die Vergangenheit klar von der Gegenwart zu trennen.²¹ Die hier bereits angesprochene Problematik der Zeitlichkeit ist eine weitere Komponente, die in Hinblick auf Trauma interessant ist. So beschreibt Caruth – mit Bezugnahme auf Freuds Konzept der ‚Nachträglichkeit‘ – Trauma als eine emotionale Erschütterung, die die betroffenen Personen heimsuche, als etwas, das erst im Nachhinein richtig wahrgenommen werden könne und sich dann umso stärker bemerkbar mache: „To be traumatized is precisely to be possessed by an image or an event.“²² Zwischen dem Ereignis selbst und dem Auftauchen der Symptome könne zudem eine Phase der Latenz liegen, wodurch die traumatische Auswirkung des Erlebnisses auf die Person nicht sofort augenscheinlich sei bzw. sein müsse.²³

2.2. ‚narrative memory‘ vs. ‚traumatic memory‘ – Pierre Janet

‚Trauma‘ beschreibt also die Auswirkung eines Ereignisses, das von der*dem Betroffenen im Gegensatz zu normalen Erlebnissen nicht angemessen verarbeitet werden kann, was Köhne folgendermaßen formuliert: „Eine Integration der traumatisierenden (Gewalt-)Szenerie, der ‚Intrusion‘ in das kontinuierliche sinnerzeugende Erinnerungsnarrativ scheint verstellt.“²⁴ Hier wird bereits von der Erinnerung und dem ‚Narrativ‘ gesprochen – was direkt zum nächsten relevanten Punkt führt: Pierre Janet spricht in sehr frühen Ausführungen zum Charakter von Trauma schon von der sogenannten ‚traumatic memory‘, womit gemeint ist, dass die Erinnerung an ein traumatisches Ereignis sehr starr ist und im Gegensatz zu üblichen Erinnerungen, die Janet ‚narrative memory‘ nennt, nicht freiwillig aufgerufen, erzählt und verändert werden

¹⁷ Vgl. Cathy Caruth: Trauma. Explorations in Memory. Baltimore: John Hopkins University Press 1995, S. 4.

¹⁸ Vgl. z.B. Anna Kaufmann: Zur Narratologie des Schweigens. Erzählte Erinnerungslücken und Identitätsbrüche in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Göttingen: V&R Unipress 2023, S. 64.

¹⁹ Vgl. Ebd., S. 63–68.

²⁰ Vgl. Glitzner, Carina (2017), S. 16–17.

²¹ Vgl. Meera Atkinson: The poetics of transgenerational trauma. New York: Bloomsbury Academic 2017, S. 5.

²² Caruth (1995), S. 4.

²³ Vgl. Ebd., S. 7.

²⁴ Koch (2000), S. 157.

kann, sondern sich unkontrolliert in Form von Symptomen (wie etwa Flashbacks und dergleichen) bei den Betroffenen manifestiert.²⁵ „Die Erinnerungen an die Trauma-Szenen scheinen ‚gefroren‘ [...] zu sein. Statt der herkömmlichen Erinnerung wird ein ‚traumatisches Erinnern‘ aktiviert, das weniger narrativ-logisch und semantisch, denn sensorisch-somatisch oder ikonisch organisiert ist. Bei [dem*der] Traumatisierten wird statt des mental-kognitiv-sinngenerierenden Gedächtnisses ein Körpergedächtnis aktiviert.“²⁶ [Anmerkung durch J.G.] Dieses Körpergedächtnis bezeichnet Wuttig – die nebenbei bemerkt auf die häufig bestehende Problematik hinweist, körperlose Debatten über Trauma zu führen – auch als implizites Gedächtnis, das den Gegenpart zum expliziten (bewussten, kognitiven) Gedächtnis darstellt.²⁷ Diese abweichende Form der Erinnerung sei damit laut Kaufmann problematisch für die eigene Identitätswahrnehmung, da die autobiographische Erinnerung, sozusagen die Geschichte, die Menschen sich selbst über das eigene Leben erzählen, identitätsstiftend sei.²⁸ Damit ist einerseits die Darstellungsproblematik von Trauma angesprochen, die im Zentrum der Fragestellung dieser Masterarbeit steht – wie kann etwas, das sich dagegen sträubt erzählt zu werden, literarisch Ausdruck finden? – und andererseits die Notwendigkeit, dennoch Wege zu finden, traumatische Erlebnisse und damit verbundene Empfindungen narrativ zu übersetzen. Oder, wie Caruth es treffend formuliert: „Traumatic memories are the unassimilated scraps of overwhelming experiences, which need to be integrated with existing mental schemes, and be transformed into narrative language.“²⁹ Dieser Ansatz werde, so Kaufmann, einerseits in manchen Formen der Therapie verfolgt³⁰, andererseits stelle er auch eine Herausforderung bzw. Möglichkeit für Werke der Literatur bzw. allgemein Kunstformen, die sich mit dem Thema ‚Trauma‘ auseinandersetzen, dar – worauf in Kürze noch detaillierter eingegangen werden soll.

2.3. Historischer Hintergrund der Diagnose

Historisch gesehen ist die Beschäftigung mit dem Phänomen des Traumas eng mit der offiziellen Diagnose der Posttraumatischen Belastungsstörung (PTBS bzw. englisch PTSD für Post-traumatic Stress Disorder) verbunden. Davor gab es den Begriff der ‚traumatischen Neurose‘ bei Freud, der laut Kratochvil im Kontext von Eisenbahnunglücken oder als Folge von Kriegserfahrungen für Männer gebräuchlich war und sich von der Diagnose der ‚Hysterie‘ unterschied, die ausschließlich bei Frauen ausgestellt wurde und zur Beschreibung für die

²⁵ Vgl. Caruth (1995), S. 153.

²⁶ Koch (2000), S. 157–158.

²⁷ Vgl. Bettina Wuttig: Das traumatisierte Subjekt. Geschlecht – Körper – Soziale Praxis. Eine gendertheoretische Begründung der Soma Studies. Bielefeld: transcript Verlag 2016, S. 204–211.

²⁸ Vgl. Kaufmann (2023), S. 24–27.

²⁹ Caruth (1995), S. 176.

³⁰ Vgl. Kaufmann (2023), S. 83.

Symptomatik verwendet wurde, die diese häufig als Folge sexueller Gewalt entwickelten.³¹ Intensiver mit den Symptomen von Trauma und dessen möglichen Behandlungsmethoden beschäftigt wurde sich – nachdem ‚Kriegsneurosen‘ im Zuge des Ersten Weltkriegs und direkt nach dem Zweiten Weltkrieg nur kurz Thema waren – schließlich wieder nach dem Vietnamkrieg.³² Bereits im Zuge der Frauenbewegung in den 1970er Jahren wurde das Thema des Traumas als Folge von sexueller Gewalt wieder aufgegriffen, die offizielle Entstehung der Diagnose PTBS entstand jedoch schließlich erst 1980 aufgrund von politischen Protesten traumatisierter Soldaten, die gemeinsam mit der Antikriegsbewegung dafür kämpften, in ihrer Symptomatik ernstgenommen zu werden und psychologische Unterstützung zu bekommen.³³ Dieser Traumbegriff sei, so Brown und Kopf, zu Beginn jedoch noch relativ eng gehalten worden – die Ausweitung auf traumatische Ereignisse, die häufiger Kinder, Frauen, PoCs und andere sozial benachteiligte/gefährdete Gruppen betreffen, fände erst seit den 1990er Jahren vermehrt statt, da dafür auch Rassismus, sexuelle Übergriffe usw. als Formen der Gewalt angesehen und reflektiert werden müssten.³⁴

2.4. Transgenerative Weitergabe

In den beiden Romanen, die im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit analysiert werden sollen, ist – wie bereits einleitend erwähnt – insbesondere das Phänomen der transgenerativen oder auch transgenerationellen bzw. transgenerationalen Weitergabe von Trauma relevant. Diese drei Begriffe werden in der Forschungsliteratur synonym gebraucht³⁵ und beschreiben den Umstand, dass nicht nur das Individuum, das selbst direkt von einem traumatischen Ereignis betroffen war, als Folge die Symptome einer Traumatisierung entwickeln kann, sondern dass auch eine „Weitergabe von Traumata über Generationengrenzen hinweg“³⁶ möglich ist. Dies wurde in erster Linie aufgrund der therapeutischen Auseinandersetzung mit Personen entdeckt, deren Vorfahr*innen Opfer oder auch Täter*innen im Kontext der Shoah waren und die daraufhin später selbst Symptome einer Traumatisierung aufwiesen.³⁷ In diesem Zusammenhang sind die Namen Maria Torok und Nicolas Abraham zu nennen und es ist darauf hinzuweisen, dass diese

³¹ Vgl. Kratochvil (2019), S. 13.

³² Vgl. Martina Kopf: Trauma und Literatur. Das Nicht-Erzählbare erzählen – Assia Djebar und Yvonne Vera. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag 2005, S. 19–20.

³³ Ebd., S. 19–20.

³⁴ Vgl. Caruth (1995), S. 100. Und Kopf (2005), S. 23–25.

³⁵ Siehe z.B. ‚transgenerational‘ bei Kaufmann (2023), S. 296; ‚transgenerationell‘ bei Kratochvil (2019), S. 41; ‚transgenerativ‘ bei Marianne Leuzinger-Bohleber: Chronische Depression, Trauma und Embodiment: eine transgenerative Perspektive in psychoanalytischen Behandlungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2018, S. 60.

³⁶ Kratochvil (2019), S. 41.

³⁷ Vgl. Ebd., S. 21.

Weitergabe erstens über mehrere Generationengrenzen hinweg stattfinden kann und zweitens auch nicht zwingendermaßen ein Verwandtschaftsverhältnis bestehen muss („nahestehende[] oder verwandte[] Personen“³⁸).³⁹ Zentral für die transgenerative Übertragung sei die nicht vollständige Verarbeitung des traumatischen Ereignisses, die sich etwa in übermäßigem Schutzverhalten gegenüber den Kindern/Enkelkindern etc. äußern könne⁴⁰ und/oder darin, nicht oder nur kryptisch über die Geschehnisse der Vergangenheit zu sprechen, weshalb Kaufmann – mit Verweis auf psychosoziale Studien – vom Schweigen als einem „Medium der Transgression verstörender Erfahrungen“ spricht.⁴¹

2.5. Verbindung: Literatur-/Kulturwissenschaft und Trauma

An dieser Stelle wurde nun bereits ausgeführt, dass das Phänomen des Traumas inhärent mit einer Problematik des Erzählens verbunden ist. Diese besteht einerseits in der Überforderung, die das Ereignis bei den direkt betroffenen Personen auslöst und die mit einer veränderten Form der Erinnerung einhergeht, die sich der üblichen Narration entzieht (Stichwörter: ‚traumatic memory‘ vs. ‚narrative memory‘) und andererseits im Schweigen über Generationengrenzen hinweg, wodurch die Nachkommen häufig zwar selbst Symptome entwickeln, zugleich jedoch – quasi in doppelter Hinsicht – keinen Zugriff auf das/die verursachende(n) Ereignis(se) haben, da ihnen oft zusätzlich das (vollständige) Wissen darüber fehlt. Wobei natürlich hinzuzufügen ist, dass auch Personen, denen direkt traumatische Ereignisse widerfahren sind, an damit verbundener Amnesie leiden können und somit ebenfalls kein Wissen darüber haben – im Gegensatz zu nachfolgenden Generationen ist es bei diesen jedoch eventuell möglich, die Erinnerungen wieder freizusetzen.⁴² Somit ist die Frage nach der Möglichkeit der Darstellung von Trauma in der Literatur bzw. Kunst eine spannende, mit der sich auch die Kulturwissenschaft befasst. Kratochvil beschreibt diese Herausforderung wie folgt:

Die Narrative und Strategien des Erzählens stehen dabei vor der an sich widersprüchlichen Aufgabe, 1.) durch sprachliche Formen den Begriff und jene mit ihm gemeinten Ereignisse sowie deren psychische und soziokulturelle Folgen – möglichst authentisch – erzählend einzukreisen, also zu erzählen, was „nicht erzählbar“ ist, und 2.) gleichzeitig die Schwierigkeit zu meistern, auch den immanenten Aspekt der Nichterzählbarkeit des Traumas zu thematisieren.⁴³ [Kursivsetzung im Original]

Dori Laub, selbst ein jüdischer Überlebender der Shoah, spricht in Caruths berühmtem Sammelband von seiner Beobachtung, viele Traumatisierte hätten nicht nur – wie diese häufig meinten – nur deshalb überlebt, um später diese Geschichte zu erzählen, sondern die Umkehrung der

³⁸ Vgl. Koch (2000), S. 159.

³⁹ Vgl. Ebd., S. 159.

⁴⁰ Vgl. Kaufmann (2023), S. 72.

⁴¹ Kaufmann (2023), S. 22.

⁴² Vgl. Luckhurst (2008), S. 1.

⁴³ Kratochvil (2019), S. 35.

Aussage sei ebenfalls der Fall: Das Erzählen sei notwendig, um zu überleben bzw. um einen Umgang mit der Vergangenheit zu finden.⁴⁴ Insofern stellt das Erzählen von Trauma – so unmöglich diese Prämisse scheint – eine Notwendigkeit dar, die sowohl die Literaturwissenschaft als auch die Psychologie und die „[t]rauma theory“⁴⁵ (eine in den 1990er-Jahren in den USA entstandene Disziplin, die sich mit kulturellen und ethischen Fragestellungen von Trauma auseinandersetzt und deren wichtigste Theoretiker*innen wie Caruth, Felman und Hartman aus der Literaturwissenschaft kommen⁴⁶) beschäftigt. Interessant ist zudem, dass die Auseinandersetzung mit Trauma und die Literatur(-wissenschaft) allgemein eng miteinander verbunden sind. So seien etwa psychoanalytische Ansätze von Adler, Jung und Freud auch in der Literaturwissenschaft schon früh gelesen und in deren theoretische Auseinandersetzungen miteinbezogen worden.⁴⁷ Zugleich sei diese Beeinflussung nicht als unidirektional zu sehen: Literatur bzw. Kunst allgemein bilde die Realität nicht einfach ab, sondern sei maßgeblich an der Entstehung von sozialen Konzepten und Wissen beteiligt: Im Fall der Beschreibung traumatischer Symptomatik etwa sei die Nichtlinearität von literarischen Erzählungen maßgeblich gewesen – der Begriff des ‚Flashbacks‘ sei dem Kino entliehen und die Diagnose bzw. Benennung der multiplen Persönlichkeitsstörung sei vom Doppelgänger-Motiv geprägt.⁴⁸ Dies ist also mitzudenken, wenn in den folgenden Analysen von den in der Einleitung vorgestellten Aspekten gesprochen wird, die in der Literatur häufig eingesetzt werden, um Trauma darzustellen: Es handelt sich nicht um eine simple Umlegung/Übersetzung psychologischer Beschreibungen von Trauma auf literaturwissenschaftliche Pendanten, sondern vielmehr um eine Untersuchung der Texte hin auf Aspekte, die an der Schnittstelle zwischen Literatur und Psychologie stehen.

3. Blutbuch

Die folgenden Unterkapitel befassen sich mit dem 2022 erschienenen Roman *Blutbuch* von Kim de l’Horizon. Vorab sei darauf hingewiesen, dass die Hauptfigur ebenfalls ‚Kim‘ heißt, was allerdings nicht zu Verwechslungen führen soll: Wird in dieser Masterarbeit von ‚Kim‘ gesprochen, ist damit stets die Romanfigur gemeint – die*der reale Autor*in wird immer entweder mit ganzem Namen oder lediglich mit dem Nachnamen bezeichnet.

Ein weiterer Punkt, der an dieser Stelle vorausgeschickt werden soll, um die folgenden Auseinandersetzungen mit de l’Horizons Roman besser verständlich zu machen, ist die Tatsache,

⁴⁴ Vgl. Caruth (1995), S. 63.

⁴⁵ Whitehead (2004), S. 4.

⁴⁶ Vgl. Whitehead (2004), S. 4.

⁴⁷ Vgl. Kratochvil (2019), S. 14.

⁴⁸ Vgl. Luckhurst (2008), S. 80.

dass die*der Protagonist*in die traumatischen Geschehnisse, die im Buch thematisiert werden, nicht nur als Einzelschicksale sieht, sondern in einen größeren Zusammenhang mit patriarchalen und heteronormativen Machtstrukturen setzt.⁴⁹ Laura Brown schreibt in ihrem Beitrag in Cathy Caruths Sammelband mit Erwähnung ihrer Kollegin Maria Root über das Konzept des „insidious trauma“⁵⁰. In der Forschung und Therapie werde häufig übersehen, dass strukturelle Diskriminierung und gesellschaftliche Machtgefälle häufig nicht nur konkrete, tatsächlich eintretende traumatische Erlebnisse begünstigen bzw. überhaupt erst ermöglichen würden, sondern deren Existenz führe in vielen Fällen auch dazu, dass Angehörige unterdrückter Gruppen zum Teil ähnliche Symptome und Verhaltensweisen entwickeln würden wie traumatisierte Personen, selbst wenn sie noch von keiner solchen Situation betroffen gewesen wären.⁵¹ Als ausführlicheres Beispiel nennt sie Frauen in Gesellschaften, in denen sexuelle Übergriffe häufig passieren und normalisiert werden, die hypersensibel auf Anzeichen möglicher Gefahren reagieren oder in eigentlich ungefährlichen Situationen emotionale Taubheit empfinden, da sie ständig mit der Möglichkeit einer solchen Traumatisierung rechnen müssen. Ebenso wären etwa nicht-weiße Personen, Menschen mit queerer Identität/Sexualität oder mit Behinderung von ähnlichen Mechanismen betroffen.⁵² Für die folgenden Analysen des *Blutbuchs* ist diese Erweiterung des Begriffs ‚Trauma‘ im Sinne des „insidious trauma“⁵³ nicht unbedingt nötig, da die Hauptfigur sehr konkrete Gewalt aufgrund ihrer Identität erfährt. Allerdings lassen sich einige Passagen, die besprochen werden sollen, so in einen größeren Zusammenhang rücken und besser verstehen – etwa, wenn es darum geht, dass das Sprechen/Erzählen/Schreiben für Kim auf zweifache Weise zur Herausforderung wird: Einerseits, weil die traumatischen Geschehnisse selbst sich schwer in Worte fassen lassen bzw. schon von den vorigen Generationen verschwiegen oder nur in Bruchstücken erzählt werden und andererseits, weil die*der Protagonist*in die Sprache selbst als ein einengendes, in zwei Geschlechter differenzierendes System wahrnimmt, dem bereits Bilder und Vorstellungen eingeschrieben sind. Somit ist auch die queere Identität bzw. die Diskriminierung, die damit einhergeht, in diesem Fall in den Bereich des Traumatischen zu rücken und finden in diese Arbeit Eingang, wo dies relevant erscheint.

In der Sprache, die ich von dir geerbt habe, in meiner Meersprache also, gibt es nur zwei Möglichkeiten, ein Körper zu sein. Das Aufwachsen im Gaumen der deutschen Sprache zwang mich stets in diese Kindergartenzweierreihe hinein. In der Sprache, die ich von dir gelernt habe, in meiner MOTHER TONGUE, weiss ich nicht, wie ich von mir schreiben kann. Da sind Mutters Zungen drin und deine Augen und ich –

⁴⁹Vgl. Kim de l’Horizon: *Blutbuch* (2022). Köln: DuMont 2022. Anmerkung: Im Folgenden wird bei Bezugnahme auf diesen Roman direkt im Fließtext mit Klammern und Titel gearbeitet.

⁵⁰ Cathy Caruth: *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore: John Hopkins University Press 1995, S. 107.

⁵¹ Vgl. Ebd., S. 107.

⁵² Vgl. Ebd., S. 103–108.

⁵³ Ebd., S. 107.

meine – ich meine – mein Körper, meine Körper, meine Körperlichkeit? (Blutbuch, S. 17) [Block-schrift im Original]

Die folgenden Unterkapitel setzen sich mit unterschiedlichen Ebenen von Kim de l'Horizons *Blutbuch* auseinander, bei denen argumentiert wird, dass diese eine Rolle bei der Thematisierung des Problems der Versprachlichung von (transgenerativen) Traumata spielen. Da einige der angesprochenen Aspekte mehrere Ebenen miteinander verbindet, werden zum Teil Verweise zu anderen Unterkapiteln gemacht, wo diese für notwendig erachtet werden. Diese Entscheidung wurde getroffen, um die Arbeit möglichst übersichtlich zu gestalten, ohne dabei zu verabsäumen, Überschneidungen und Zusammenhänge aufzuzeigen.

3.1. Intertextualität/Intermedialität

In ihrem Text *Trauma Fiction* beschreibt Anne Whitehead u.a. die Beobachtung, dass Texte, die sich auf kreative Weise mit der Thematik des Traumas auseinandersetzen, häufig intertextuelle Bezüge verwenden.⁵⁴ Whitehead nennt dafür folgende Gründe: „In returning to canonical texts, novelists evoke the Freudian notion of the repetition-compulsion, for their characters are subject to the ‘plot’ of another(‘s) story. Novelists can also revise providing a new perspective on familiar texts.”⁵⁵ In den von Whitehead analysierten Werken werden Verweise auf andere Texte also einerseits dazu verwendet, dem Schicksal der Figuren eine Art Wiederholungscharakter zu geben – indem ihre Geschichte bereits scheinbar durch andere, bekannte Erzählungen vorweggenommen wird – und andererseits, um kanonische Texte aufzugreifen und diese (kritisch) zu verändern und neue Leseweisen zu eröffnen. In Kim de l'Horizons Roman *Blutbuch* finden sich – wie im Folgenden gezeigt wird – ebenfalls zahlreiche intertextuelle Bezugnahmen, die zum Teil mit Whiteheads Beobachtung übereinstimmen, sich meines Erachtens damit aber nur unzulänglich zusammenfassen lassen, da es sich um eine extreme Bandbreite an unterschiedlichen Texten handelt, die in den Roman einfließen und auf verschiedene Arten gebraucht werden.

3.1.1. Es war einmal...

Die erste Art von Texten, die an dieser Stelle angesprochen werden soll, sind Märchen. So bindet die Erzählfigur des Romans insbesondere die Großmutter und sich selbst wiederholt in Märchen ein oder stellt Vergleiche mit diesen an. Eine von Kims Erinnerungen besteht darin, als Kind im Fernsehen die Hände einer Dame mit Handschuhen gesehen und dabei den Kontrast zu den Händen der Großmutter schlagartig wahrgenommen zu haben: „Die arthritisch verdickten Gelenke erinnerten mich immer an die verzauberte Dornenhecke im Disneyfilm

⁵⁴ Vgl. Anne Whitehead: *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2004, S. 84.

⁵⁵ Ebd., S. 85.

Dornröschen. Diese knorrigen Verdickungen. Hundert Jahre Erstarrung.“ (Blutbuch, S. 20) [Kursivsetzung im Original] Ein wenig später folgt die Erzählung einer anderen Kindheitserinnerung, als Kim die Großmutter beim Essen von Himbeeren beobachtet, wobei das Essen als ein unheimliches, unappetitliches Unterfangen dargestellt wird. Da die Großmutter aus ärmlichen Verhältnissen stammt und als Kind oft mit Hunger zu kämpfen hatte, isst sie selbst als alte Frau bei der Himbeerernte nur die schimmlichen Früchte, um die guten für den Winter einkochen zu können und macht auf ihr Enkelkind dabei einen schauerlichen Eindruck, der durch folgende Passage zum Ausdruck gebracht wird: „Ihre Augen sind rot von den vielen Himbeeren, die sie mit dem Blick gegessen hat, aus Angst, dass sie eine Beere übersieht. Grossmeer, warum hast du so ein grosses Maul?“ (Blutbuch, S. 33) Sowohl die *Rotkäppchen*-Referenz an dieser Stelle als auch der Vergleich mit der Dornenhecke in *Dornröschen* setzt die Großmutter in Verbindung mit Gefahren oder Hindernissen (wobei diese die Großmutter selbst darstellt) und zugleich in einen Zusammenhang mit einer unheimlichen, fantastischen Welt, die Kindern besonders nahe ist. Weiters werden an beiden Stellen Erlebnisse angesprochen, die als traumatisch eingeordnet werden können: Die Armutserfahrungen in der Kindheit der Großmutter, die sich in ihrem Verhalten wiederholen und sich auf unterschiedliche Weise auch in der Gegenwart der Erzählung bzw. in Kims Kindheit bemerkbar machen⁵⁶ und das als stark übergriffig wahrgenommene Verhalten der Großmutter ihrem Enkelkind gegenüber, auf das auch im Untertitel des darauffolgenden Kapitels mit einer weiteren *Rotkäppchen*-Referenz angespielt wird: „Grossmeer, iss mich nicht.“ (Blutbuch, S. 19) Denn direkt nach der Assoziation der Großmutterhände mit der Dornenhecke folgt die Schilderung, sich ihr als Kind körperlich ausgeliefert gefühlt zu haben:

Ich erinnere mich daran, dass Grossmeers Hände in mich hineinfassten. In meiner Erinnerung sind Grossmeers Hände so allein mit sich; die eine greift ständig nach der anderen [...] sie suchen ununterbrochen, suchen etwas zum Halten, packen meine Kinderbeine und Kinderarme und streicheln sie unbarmherzig. Ich erinnere mich nicht an meine Kinderbeine und Kinderarme, ich erinnere mich nur an das Gefühl einer grossen Rauheit und an das Wissen, dass ich hinhalten muss, dass Grossmeer das braucht. (Blutbuch, S. 20–21)

Es werden allerdings nicht nur konkrete Märchen aufgegriffen, sondern auch das Märchen als Genre bzw. als Form zitiert, um das eigene Empfinden in Bezug auf schwierige Erfahrungen zu erzählen. Eine dieser Geschichten trägt den Titel „Die Geschichte von der Frau, die jemand werden wollte, oder die Geschichte, die das Kind der Blutbuche erzählt hätte, um eine Blutbuche zu werden, **wenn es denn die Worte dafür gehabt hätte**“ (Blutbuch, S. 100) [Hervorhebung durch J.G.]. Die Erzählung beginnt mit der typischen Märcheneingangsformel „Es war einmal“ und handelt von Kims Mutter (die zwar nicht explizit als diese bezeichnet wird, für die

⁵⁶ Diese Punkte werden in Unterkapitel 3.2.2. genauer ausgeführt.

Lesenden an dieser Stelle allerdings klar erkennbar ist), die ungewollt schwanger wird. Sie bringt ihr Kind auf die Welt, muss ihre Ausbildung dafür jedoch abbrechen und das Kind, dem das Sprechen (im übertragenen Sinne) schwerfällt, schämt sich schreibend seiner Existenz: „Seine Sprache war eine Entschuldigungssprache. [...] die Meeraugen [Augen der Mutter] sahen nicht das Kind. Sondern den Grund, warum die Frau eine Frau wurde. Und nicht jemand.“ (Blutbuch, S. 100) [Anmerkung durch J.G.]. Das Schema des Märchens wird dabei nicht vollständig übernommen – die Frau im Märchen möchte die Matura machen, es gibt keine typische Endformel – allerdings werden abgesehen von der Eingangsformel auch fantastische Elemente übernommen: Ritterrüstungen werden geschmiedet, der Vater erscheint in der Erzählung in Form eines Maulwurfs und die nicht-Binarität des Kindes wird als eine Mischung aus Frau und Maulwurf beschrieben. Somit kann das Schema des Märchens einerseits als eine Art Hilfsmittel gesehen werden, das es erlaubt, die Geschichte, die das Kind damals nicht erzählen konnte („wenn es denn die Worte dafür gehabt hätte“ (Blutbuch, S. 100)) doch noch zu erzählen und es zugleich klar in Zusammenhang mit der*dem erwachsenen Protagonist*in zu bringen, ohne die kindliche Erlebniswelt aus dem Fokus zu lassen. Denn es ist nicht die Sprache oder Stimme eines Kindes, mit der das Märchen erzählt wird, und es handelt sich auch nicht um ein Märchen im engeren Sinne, aber es bindet Erzählweisen, die dem Kind gut bekannt waren, mit ein. Ähnlich geschieht dies auch in einem weiteren kurzen Abschnitt des Romans, der mit „Ein Märchen“ (Blutbuch, S. 106) betitelt ist. Diese Erzählung entspricht in Wortwahl und Setting (ein Waisenkind allein im Wald) noch mehr dem Märchenschema und beschreibt, wie das Kind alles – und das inkludiert den eigenen Körper, den es einem armen kleinen Gespenst schenkt – anderen überlässt, bis es letztendlich nur noch ein kleiner „unsichtbarer Tropf im Meer“ (Blutbuch, S. 107) ist, wobei ‚Meer‘ in de l’Horizons Roman stets mit ‚Mutter‘ bzw. ‚Großmutter‘ in Verbindung zu bringen ist, da Kim diese nicht nur ‚Meer‘ und ‚Grossmeer‘ nennt, sondern auch von ‚Meersprache‘ als ‚Muttersprache‘ usw. spricht (für alle diese Ausdrücke: siehe Blutbuch). Wieder werden jedoch auch hier Abweichungen vom typischen Märchenschema gemacht – so wird die Eingangsformel auf „**Ich** war einmal ein kleines Kind“ (Blutbuch, S. 106) [Hervorhebung durch J.G.] geändert, auch wenn im weiteren Verlauf der Geschichte in der dritten Person von diesem Kind gesprochen wird. Die Abschlussformel wird zwar ebenfalls aufgegriffen, ihr fehlt aber der positive Charakter, der ihr üblicherweise inne ist: „Und wenn es nicht gestorben ist, so ist es noch heute Teil davon, ein unsichtbarer Tropf im Meer.“ (Blutbuch, S. 107)

Gerade diese leichten Abweichungen von den üblichen Erzählweisen des Märchens sind insbesondere in Hinblick auf Kims eigene, erst an späterer Stelle fallende Bemerkung zu diesem

Genre spannend: „Grossmeer, ach Grossmeerchen, du bist ein grosses Märchen geworden, wiederholst dich, bewegst dich in Formeln, bist ein Stück Vergangenheit, das uns heimsucht“ (Blutbuch, S. 183). Das Märchen wird hier (ebenso wie die demenzkranke Großmutter) als etwas Unflexibles, in Formeln Ablaufendes geschildert, das Geschichten immer wieder auf die gleiche Art wiederholt. Insofern kann das Erzählen Kims im Märchenschema auch als Anknüpfung an die eigene Großmutter interpretiert werden, als ein Erzählen, das ihrem Sprechen und Charakter in gewisser Weise ähnlich ist, sich zugleich allerdings genau gegen diesen Aspekt des Fixierten, Festgefahrenen sträubt. Wie an anderen Stellen des Romans thematisiert wird, ist das Sprechen in Formeln und die Wiederholung von Geschichten, ohne daran leichte Änderungen vorzunehmen, oft auch mit traumatischen Erfahrungen in Verbindung zu bringen.⁵⁷

3.1.2. Close-ups und Schnitte

Fasst man den Begriff des Intertextuellen etwas weiter und inkludiert auch intermediale Bezüge, so wird sichtbar, dass Kim de l'Horizon nicht nur Eigenschaften des Märchens übernimmt, um die eigene Geschichte bzw. Empfindungen darzustellen, sondern auch Schreibweisen nutzt, die die Erzählweise von Fernsehserien oder Filmen imitieren. Beispielsweise hadert die Hauptfigur damit, Dinge der Reihe nach aufzuschreiben (womit nicht unbedingt die Chronologie gemeint ist, sondern eine Reihenfolge, die für Kim selbst sinnvoll erscheint) und stellt verschiedene Versuche an, dieses Problem zu lösen: „Aber sorry, alles der Reihe nach. Natürlich nicht der straighten, sondern der Ringel Ringel Reihe nach. Vielleicht so: **Previously on blood-book**“ (Blutbuch, S. 119) [Fettdruck im Original], woraufhin eine Auflistung verschiedener Teile mit kurzen Zusammenfassungen der Geschehnisse folgt und auch eine gewisse Gleichzeitigkeit stattfindet, die dem Wechsel von einer Filmszene zur nächsten ähnelt. So wird etwa kurz beschrieben, was Kim zu einer bestimmten Zeit macht und dann mit der kurzen Anmerkung „**Derweil Grossmeer:**“ (Blutbuch, S. 120), die auch durchs Layout vom restlichen Text abgehoben wird, direkt zum Zustand der Großmutter gewechselt. Ebenfalls vom Fließtext abgesetzte Einschübe, wie Bemerkungen zur Jahreszeit, lassen den Eindruck eines Drehbuchs/einer Filmszene entstehen (Vgl. Blutbuch, S. 119–121). Noch eindrücklicher zeigt sich dieser Versuch des Erzählens durch das etwas spätere Einsetzen von Regieanweisungen in der Zeitspanne, in der Kim zur Geschichte der Blutbuche recherchiert, um sich über diesen Diskurs quasi auf Umwegen der eigenen Familiengeschichte anzunähern⁵⁸: „Schnitt, mein suchender Blick, Schnitt, gelbe Straßenlaternen, Schnitt [...] ich bleibe stehen, meine Stimme sagt im

⁵⁷ Für weitere Ausführungen siehe Kapitel 3.4.3.

⁵⁸ Genauere Ausführungen folgen in Kapitel 3.4.1.

Voiceover [...] Ich stehe vor einem Haus. Close-up.“ (Blutbuch, S. 128–129). Der Rechercheprozess zum Ursprung der Bäume im Garten der Großmutter, die deren Vater für seine Kinder pflanzte, wird jedoch immer wieder durch andere Szenen aus Kims Leben unterbrochen, die „Blutbuchensuche“ (Blutbuch, S. 133), wie Kim selbst diese Beschäftigung nennt, reicht offensichtlich tiefer als es auf den ersten Blick scheint. Ein theoretischer Absatz über Trauma wird dazwischengeschoben: „*Trauma* – so gut hab ich damals der leitenden Psychiaterin zugehört – nennt die Altgriechin ihre *Wunde*. Eine Wunde kann vieles sein, eine Beschädigung, aber auch zerrissenes Gewebe, etwas Entzweigerissenes. [...] Ein Trauma zu vererben, bedeutet also, ein Auseinandergerissensein, ein Nichtverbundensein weiterzugeben, ein Fehlen von Gewebe. Cut“ (Blutbuch, S. 132–133), kurz darauf scheitert das Erzählen aber trotz des Rückgriffs auf filmische Mittel: „[...] und da steht, die Blutbuche stamme – cut. Die Beliebtheit von Blutbuchen im 19. – cut. Cut. Cut! Scheisse! Diese Film-Masche klappt nicht mehr.“ (Blutbuch, S. 133) An dieser Stelle wird Intermedialität also genutzt, um vom konventionellen Romanstil abzuweichen und durch diese neue Erzählweise eine Art des Schreibens zu finden, die dort ansetzen kann, wo die bisherigen Mittel nicht ausreichen. Schlussendlich ist es allerdings genau das Wiederholte „cut“ (Blutbuch, S. 133), das den erneuten Abbruch und damit die Schwierigkeit der Versprachlichung besonders deutlich markiert.

3.1.3. Kanonisierte Texte und Theorien

Ähnlich Whiteheads Beobachtung, kanonisierte Texte würden in literarischen Werken zu Trauma oft aufgegriffen werden, um diese abzuwandeln und eine neue Perspektive zu eröffnen, finden auch in de l’Horizons Roman Rückgriffe auf ältere, bekannte Geschichten statt, die zwar nicht unbedingt eine Neuerzählung erfahren, jedoch kommentiert und in die Erzählung eingebunden werden. Einer dieser aufgegriffenen Texte ist die *Odyssee*. Kim schreibt, dass das Gefühl, einmal die Geschichte der Großmutter zu ‚erben‘ bereits als Kind ausgeprägt war: „Lange Zeit habe ich dieses Erbe ausgeschlagen. Aber mensch kann nicht heimkehren, wenn mensch sich seinem Erbe verweigert. Und das Schreiben ist in der westlichen Kultur, schon seit Odysseus, immer der Versuch, ein Zuhause zu finden, das es vielleicht schon nicht mehr gibt, das es vielleicht noch zu erzählen gilt“ (Blutbuch, S. 62–63). An dieser Stelle wird nur kurz zusammengefasst, wie Odysseus durch den Gott des Meeres verflucht wird (wobei auch hier womöglich ein Zusammenhang zwischen dem Wort ‚Meer‘ und der Bedeutung ‚Mutter‘ hergestellt werden kann) und nach seiner lang ersehnten Heimkehr noch einmal alles erzählen muss, was ihm geschehen ist. Mit dieser Überleitung kommt die Hauptfigur zu dem Schluss, selbst den Versuch wagen zu wollen, weiter nach Erinnerungen zu suchen und diese aufzuschreiben: „Weil, was ich nicht erzähle, isst mich“ (Blutbuch, S. 63). Erst gegen Ende des Romans wird

die Figur des Odysseus noch einmal aufgegriffen. Hier schreibt Kim (diesmal auf Englisch, worauf später noch eingegangen wird⁵⁹):

I wanted this to be an homage to you. Because to me you are not the second Rosmarie, you are the Rosmarie that lived. I thought again of Ulysses, who isn't able to return home, not really. To me, the Odyssey was never the story of a hero, but the story of someone who survived the war of men, the Iliad, but being so traumatized, that the way home wasn't possible. He is someone else, when he gets home, and his home has changed, too. The circle I wanted to draw is more of a spiral. The ending line misses the starting line. (Blutbuch, S. 297) [Kursivsetzung im Original]

Die Rolle des Odysseus wird von Kim also neu bewertet – statt dem Abenteuerhelden steht nun ein traumatisierter Mensch im Mittelpunkt der Geschichte und selbst wenn ihm die Rückkehr geglückt ist, ist es doch keine Rückkehr zum Ausgangspunkt. Ebenso ist Kims Schreiben offenbar anders verlaufen als ursprünglich geplant – das Nachzeichnen der eigenen Geschichte und die der Vorfahr*innen hat nicht zu einem richtigen Abschluss geführt. Auf ähnliche Art wird Shakespeares *Hamlet* eingebunden: „*I think this is our whole culture, this is patriarchy, it is Hamlet: to carry the tasks of your parents. [...] Because you [Kims Großmutter] endured your whole life to be a replacement, and you were silent about it. I was meant to be Rosmarie number four [...]. But I cannot be the next one, I cannot continue the silence*” (Blutbuch, S. 290) [Kursivsetzung im Original] [Anmerkung durch J.G.]. In diesem Fall wird *Hamlet* als eine Geschichte über transgenerative Weitergabe von Aufgaben bzw. Trauma verstanden. Während Hamlet alles versucht, um seinen Vater zu rächen, möchte Kim das Muster der eigenen Familie, dem generationenlangen Schweigen über traumatische Begebenheiten (in diesem Fall konkret über die Vergewaltigung Kims Großtante Irma und ihre darauffolgende Einweisung ins Frauengefängnis Hindelbank (Vgl. Blutbuch, S. 288–291)) durch das Schreiben durchbrechen.

Nicht umgedeutet, sondern in den Roman eingewebt, um mit den Worten anderer einen Ausdruck dafür zu finden, was die*der Protagonist*in selbst in gewissen Situationen empfunden hat oder um das Problem des Schreibens eingängiger darzustellen, sind auch Texte, die als theoretische philosophische Auseinandersetzungen zusammengefasst werden können. Dies geschieht zum Teil explizit, indem die Hauptfigur über Theorieansätze nachdenkt und diese Überlegungen ausführt, zum Teil jedoch auch weniger auffällig implizit. Ein Beispiel für einen Verweis, der nur vollständig verstanden werden kann, wenn der*dem Leser*in der einbezogene Text bekannt ist, ist die Stelle, an der Kim über eine schambehaftete Situation aus der Kindheit schreibt. Die Hauptfigur meint, bis zu diesem Zeitpunkt habe sie in der Wohnung der Großmutter ein großes Freiheitsgefühl empfunden, weil die Großmutter dem Kind – dem bei der Geburt das männliche Geschlecht zugewiesen wurde – erlaubte, alte Kleider anzuprobieren (Vgl.

⁵⁹ Siehe Kapitel 3.3.4.

Blutbuch, S. 39–40). Als die Großmutter es eines Tages plötzlich nicht mehr in Ordnung findet, dass Kim „Mädchenkleider“ (Blutbuch, S. 40) trägt, empfindet die*der Protagonist*in extreme Scham und beschreibt dieses Einstürzen der Gefühle wie folgt: „[...] eine Welle aus Scham klatschte an seine Glieder, eine Scham, die es schon von Weitem gespürt hatte, die es nur so lange von sich hatte fernhalten können, weil dies alles in der Wohnung der Großmutter geschehen war: ein Raum ohne festen Aufenthaltsort, ein Schiff. Das Kind begann da seinen Hass auf die Grossmeer“ (Blutbuch, S. 40). Mit der Beschreibung der Wohnung als ein ‚Schiff‘ verweist Kim auf Foucaults Text zur Heterotopie – ein Begriff, den Foucault ursprünglich als einen Diskurstyp beschreibt, der „der Ordnung der herrschenden Klassifikationen eine Ordnung entgegenstellt, die zwar als Ordnung erkennbar ist, mit den Mitteln der herrschenden Diskurse aber nicht begriffen werden kann.“⁶⁰ Im weiteren Verlauf der Auseinandersetzung mit dem Konzept bezeichnet Foucault als Heterotopien Räume, die den nicht-Heterotopien (also sozusagen den ‚normalen‘ Räumen) insofern konträr gegenüberstehen, als sie eine Form der „Andersartigkeit“⁶¹ abbilden oder verschiedene Räume in Verbindung miteinander bringen, dabei aber kein Teil von ihnen sind, sich also in gewisser Weise außerhalb dieser befinden, wobei gerade das Schiff als Foucaults Paradebeispiel dafür gilt: „das Schiff, ein schaukelndes Stück Raum [...], ein Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert ist [...]. Das Schiff, das ist die Heterotopie schlechthin.“⁶² Die Wohnung der Großmutter stellt also – und zwar offenbar im Gegensatz zu den meisten anderen Räumen, in denen sich Kim als Kind im Alltag aufhält – bis zu diesem Zeitpunkt einen Ort dar, der aus der strengen Ordnung der Zweigeschlechtlichkeit herausfällt und damit die Möglichkeit der freien Auslebung der eigenen Identität (zumindest in Hinblick auf die Kategorie ‚gender‘) eröffnet. Die „Welle aus Scham“ (Blutbuch, S. 40), von der hier gesprochen wird, bringt dieses außerhalb der üblichen Normen stehende ‚Schiff‘ metaphorisch ins Wanken, die Worte der Großmutter zerstören das Sicherheitsgefühl des Kindes, das mit der bisher als Ausnahme-Ort bzw. Heterotopie wahrgenommenen Wohnung verbunden war. Auf ähnliche Weise bindet Kim Virginia Woolfs 1929 erschienenen Essay *A room of one's own* ein, in dem die Autorin aus feministischer Sicht darüber reflektiert, wer gesellschaftlich gesehen überhaupt mit den nötigen Mitteln ausgestattet ist, Texte zu schreiben und zu publizieren.⁶³ Die Hauptfigur in *Blutbuch* schreibt in einem weiteren Brief an die Großmutter: „*I'm writing these letters in the*

⁶⁰ Tobias Nikolaus Klass: Heterotopie. In: Kammler, Clemens u.a. (Hg.): Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler 2020, S. 306.

⁶¹ Ebd., S. 306.

⁶² Michel Foucault: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays. Leipzig: Reclam 1992, S. 34–46, S. 46.

⁶³ Vgl. Virginia Woolf: *A room of one's own*. London: Hogarth Press 1929.

valley of Blenio, in [...] a room of my own. I share it with spiders, though, and the wind that carries the river in, a pidgeon and some moldy fungi [...]. I guess I should say: It is a room of our own, but none of us owns it” (Blutbuch, S. 268) [Kursivsetzung im Original]. Zieht man für die Interpretation dieser Passage Woolfs Essay als Hintergrundwissen mit ein und legt zudem ein besonderes Augenmerk auf wiederkehrende Bilder und Motive in de l’Horizons Roman, so lässt sich diese Stelle in Hinblick auf das Problem des Schreibens so deuten, dass die Hauptfigur zwar sieht, dass sie – auch im Gegensatz zu den eigenen Vorfahr*innen wie der Mutter und Großmutter, deren Zugang zu Bildung sehr begrenzt war (Vgl. Blutbuch, S. 284) – die Möglichkeit hat, zu schreiben und Geschehnisse und Gedanken dazu in durchdachter Form zum Ausdruck zu bringen, da ihr im übertragenen Sinne dieser ‚room of one’s own‘ zur Verfügung steht, zugleich wird jedoch insbesondere mit der Erwähnung der Spinne und dem abschließenden *„none of us owns it“* (Blutbuch, S. 268) klar, dass Kim sich auch im Schreiben noch von der Anwesenheit der Großmutter und ihrer Geschichte verfolgt fühlt. Im Roman wird das Motiv der Spinne nämlich wiederholt verwendet, um auf die Hände der Großmutter und die Großmutter selbst zu referieren, wenn es darum geht, dass diese die körperlichen und emotionalen Grenzen ihrer Tochter und ihres Enkelkinds nicht respektiert (Vgl. Blutbuch, S. 45, 46, 52). Das Verfassen des Romans – oder in diesem Fall der Briefe – ist somit ein Prozess, der in Hinblick auf äußerliche Faktoren wie finanzielle Mittel und Bildung möglich ist, unter Miteinbezug der emotionalen Ebene jedoch ein schwieriges Unterfangen darstellt, da dieser ‚Raum‘, von dem die Hauptfigur spricht, nicht wirklich von ihr eingenommen werden kann bzw. ihr nicht gehört, da Kim sich immer noch mit der Anwesenheit fremder und eher unangenehmer Kreaturen abfinden bzw. sich den Raum metaphorisch mit ihnen teilen muss.

Konkret auf das Schreiben bezogen bzw. die Schwierigkeit des Schreibens betreffend verweist Kim explizit auf Theorien von Jacques Derrida und Ursula K. Le Guin:

Derrida sagt, dass Sprache nur über Abwesenheit funktioniere. Das Wort „Buche“ bedeutet nur Buche, weil andere Bedeutungen abwesend sind, weil es nicht Birke, nicht Buch, nicht Bauch, nicht Blut, nicht nichts und nicht alles bedeutet. Schreiben bedeutet demgemäss, das Fehlende neu zu arrangieren. Und Schrift bedeutet sowieso auch immer die Abwesenheit der Schreibenden. Wenn ich wirklich da wäre, wenn ich bei dir sein könnte, müsste ich dir [der Großmutter] ja keinen Brief schreiben. Aber auch diese Derrida’sche Gewissheit löst sich auf im Tosen der Sprachmeer, im Gewitter der Zungen, denn das schweizerdeutsche Wort *Buch* bedeutet „Bauch“, aber auch „Buche“, wie die „Buch am Irchel“. Im Bauch der Sprache wird alles verdaut, und mensch muss, wenn mensch Füsse benutzen will, Hände haben, die nicht Ich heissen. (Blutbuch, S. 247) [Anmerkung durch J.G.]

Durch den Verweis auf Derrida erklärt die Hauptfigur somit noch einmal auf theoretischer Ebene, dass Kim sich der eigenen Großmutter nicht anders anzunähern weiß als auf dem Weg der Schrift – einer Art der Annäherung, der unweigerlich die Distanz eingeschrieben ist⁶⁴

⁶⁴ Dazu mehr in Kapitel 3.4.1.

(einerseits aufgrund der fortschreitenden Demenzerkrankung der Großmutter, andererseits wegen der emotionalen Distanz, die zwischen ihr und ihrem Enkelkind vorhanden ist und in Zusammenhang mit traumatischen Erlebnissen steht). Zugleich ist jedoch auch das Problem des eigenen Verbalisierens angesprochen, weil Kim sich in der ‚Muttersprache‘⁶⁵ nicht unmissverständlich ausdrücken kann, da sprachlich gesehen ständig andere Bedeutungen bzw. auf einer emotionalen Ebene gelesen auch ständig andere Themen und Geschichten der vorigen Generationen unkontrollierbar in den Text mit einfließen. In diesem Zusammenhang lässt sich auch die Phrase „das Fehlende neu zu arrangieren“ (Blutbuch, S. 247) in der oben zitierten Passage deuten, insbesondere wenn es auf der Seite davor heißt: „Was ich sagen möchte, Grossmeier: Da ist eine Leere, und ich weiss nicht, ob es die meine ist. Vielleicht ist diese Leere ein Erbstück“ (Blutbuch, S. 246). Le Guins Theorie „The Carrier Bag Theory of Fiction“⁶⁶ wird in den Roman eingeführt, indem Dina, eine Freundin, die ebenfalls schreibt, Kim gegen Ende der Handlung von diesem Text erzählt (Vgl. Blutbuch, S. 286–287). Um Kims Zusammenfassung an dieser Stelle noch kürzer wiederzugeben: Le Guin geht davon aus, dass eine der ersten Erfindungen der Menschheit keine Waffe für die Jagd war, sondern eine Art Beutel/Behältnis, um Nahrungsmittel zu sammeln und darin aufzubewahren bzw. zu transportieren. Anschließend bringt Le Guin diesen Gegenstand mit der Art, Geschichten zu erzählen/zu schreiben in Verbindung: Es gebe nicht nur die Möglichkeit, Erzählungen linear, mit einem klaren Erzählstrang und einer zentralen Figur im Fokus zu gestalten, sondern auch eine Art, die der ‚Carrier Bag‘ entspricht und die Le Guin insbesondere Romanen zuschreibt.⁶⁷ „*A story in this manner doesn't have a one-way direction, a clear goal, one central conflict, a hero. Rather it holds things. [...] They don't have one clear order. [...] And the carrier bag way of narrating, I would say, is to put static things into flowing relations, in no specific hierarchy*“ (Blutbuch, S. 287) [Kursivsetzung im Original], formuliert Kim schließlich. Auf den Aspekt des Fließens („flowing“ (Blutbuch, S. 287)) wird an späterer Stelle dieser Arbeit noch eingegangen⁶⁸, bereits hier ist jedoch sichtbar, dass der intertextuelle Verweis an dieser Stelle sehr treffend Kims eigene Schreibweise abbildet und wenn schon keine ‚Lösung‘ des Ausdrucksproblems darstellt, so doch zumindest eine Art des Erzählens vorstellt, mit der die Hauptfigur dem für sie nicht

⁶⁵ In diesem Fall als Variation des Deutschen – Schweizerdeutsch – verstanden und absichtlich nicht als ‚Erstsprache‘ bezeichnet, da es explizit um die Verbindung zu Mutter und Großmutter etc. geht und diese Konnotation ansonsten verloren ginge.

⁶⁶ Siehe Ursula K. Le Guin: *The carrier bag theory of fiction*. London: Ignota 2019.

⁶⁷ Vgl. Le Guin (2019), S. 25–37.

⁶⁸ Siehe Kapitel 3.2.3. und 3.4.3.

umsetzbaren Bild des kontinuierlichen, linearen, zusammenhängenden Erzählens mit klarem Ausgangspunkt und Ziel entkommen kann.

3.1.4. Zitate und die endlose Rose

Sowohl dem Prolog als auch jedem der fünf darauffolgenden Teile, aus denen sich de l'Horizons Roman zusammensetzt, sind jeweils einige direkte Zitate vorangestellt. Diese stammen von Schriftsteller*innen, Kunstschaffenden verschiedener Sparten sowie Philosoph*innen und sind zum Teil sehr unterschiedlich einzuordnen – so werden Virginia Woolf und Paul B. Preciado ebenso zitiert wie Harry Styles oder RuPaul – auffällig viele von diesen Personen sind jedoch selbst queer und/oder befassen sich mit Gender Studies bzw. Feminismus. Thematisch greift de l'Horizon mit diesen Zitaten bereits Inhalte voraus, mit denen die Hauptfigur Kim sich auseinandersetzt: queere Sexualität und Geschlechtsidentität, individuelle und gesellschaftliche Körperwahrnehmung, Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, Gewalt bzw. Verletzung, Schreiben und Scham (Vgl. *Blutbuch*, S. 8, 19, 67, 117, 177, 265). Insofern wären diese intertextuellen Verweise als eine Art thematische Vordeutung, zugleich aber auch als eine Einschreibung in einen gewissen feministischen/queeren und künstlerischen Diskurs zu lesen. Zudem kommt noch, dass einzelne Motive wie Wasser, Pflanzen und Magie – insbesondere Hexerei – in einzelnen Zitaten vorkommen, die sich als sich wiederholende Elemente durch de l'Horizons *Blutbuch* ziehen.⁶⁹

Der letzte intertextuelle Verweis, der an dieser Stelle angesprochen werden soll – auch wenn es durchaus noch mehr gäbe – ist genaugenommen keiner. Als die Hauptfigur nämlich versucht, möglichst knapp von einigen ihrer Beweggründe für den Versuch des Schreibens des *Blutbuchs* zu erzählen, folgt nach der Bemerkung: „Das war, was bisher geschah und zum *Blutbuch* führte. Ungefähr“ (*Blutbuch*, S. 127) die Fußnote: „Für weiterführende Details empfiehlt sich „Die endlose Rose“ von Kim de l'Horizon, Teil 4 des roman fleuve: „Die Suche nach der Empfindsamkeit“, in dem Kim tiefe, sehr tiefe Einblicke in Kims junges Erwachsenenalter gibt“ (*Blutbuch*, S. 127). Der Text, auf den hier bezuggenommen wird, existiert in Wirklichkeit nicht – vielmehr ist das ironisch anklingende „Teil 4 des roman fleuve“ (*Blutbuch*, S. 127) hier offenbar ein Zeichen für eine Auslassung, eine Lücke, die nur im Rahmen einer großangelegten Romanerzählung in mehreren Bänden adäquat behandelt werden könnte. Alternativ könnte natürlich auch für eine abweichende innerfiktionale Realität argumentiert werden, in der diese Bücher sehr wohl existieren, wobei die Fußnote selbst in diesem Fall eine Leerstelle im

⁶⁹ Genauere Ausführungen dazu sind in den Kapiteln 3.2.1. und 3.2.3. nachzulesen.

vorliegenden Text kennzeichnen würde, die nur mit Hilfe eines weiteren, umfassenden Werks gefüllt werden kann.

Zusammenfassen lassen sich die Funktionen der vielfach verwendeten und extrem unterschiedlichen intertextuellen bzw. weiter gefasst zum Teil auch intermediale Verweise in Kim de l'Horizons *Blutbuch* wie folgt: Das Märchen eröffnet einerseits die Möglichkeit, Erlebnisse und Empfindungen, die für Kim besonders früher nicht erzählbar waren, in einer Form darzustellen, die einen gewissen Rahmen vorgibt und die die kindliche Erlebenswelt auf kreative Weise mit einfließen lässt, wird gleichzeitig als Genre jedoch flexibel verwendet, um der Starrheit der Erzählweise der vorigen Generationen – insbesondere der Großmutter – zu entkommen. Die filmische bzw. serielle Erzählweise wird als Versuch eingesetzt, der Unmöglichkeit der Kontinuität der Geschichte entgegenzuwirken, zeigt zugleich aber das Scheitern daran auf. Texte wie die *Odyssee* und *Hamlet* werden ähnlich Whiteheads Beobachtung zu kanonischen Werken umgedeutet bzw. wird der Fokus verschoben und zudem in Bezug zum Umgang mit (transgenerativem) Trauma gesetzt. Foucaults Konzept der Heterotopie wird für die Beschreibung der eigenen Empfindungen benutzt, während die meisten anderen theoretischen Verweise der Auseinandersetzung der Hauptfigur mit dem Problem des Schreibens und Ausdruckfindens dienen. Der Einschub der direkten Zitate vor den einzelnen Teilen des Romans wurde als Vorwegnahme oder Betonung von Themen, die auch für die Hauptfigur von großer Relevanz sind, sowie als Einbindung gewisser sich wiederholender Motive und als Einschreibung der eigenen Person in einen bestimmten Diskurs gelesen, während der Hinweis auf einen weiteren Text von Kim als Markierung einer Leerstelle gedeutet wurde.

3.2. Wiederholung

Das *Blutbuch* besteht in seiner Gesamtheit aus sehr vielen Wiederholungen, insbesondere Bilder und Symbole betreffend. Häufig werden Geschichten oder Erinnerungen erzählt und wieder fallengelassen, um sie später erneut – und zum Teil verändert – aufzugreifen und fortzuspinnen. Diese Erzählweise macht eine strukturierte Untersuchung einzelner Symbole und Wiederholungsmuster schwierig, da scheinbar alles miteinander in Verbindung steht. In den folgenden Unterkapiteln wird versucht, eine gewisse Übersichtlichkeit über die unterschiedlichen Formen der Wiederholung im Roman herzustellen, ohne dabei den Charakter des *Blutbuchs* in der Analyse außer Acht zu lassen.

3.2.1. Symbole und das Wiederaufgreifen von Geschichten

Um das feine Zusammenspiel und die enge Verwobenheit unterschiedlicher Symbole und Geschichten im *Blutbuch* möglichst treffend zu veranschaulichen, soll mit dem folgenden

Textausschnitt, der bereits mehrere erwähnenswerte Elemente enthält, in dieses Kapitel eingestiegen werden:

Du hältst meinen Arm, dein Daumen zuckt nervös darüber, wie er über meine Beine zuckte, wenn ich als Kind auf deinem Schoss sass. „Grossmeer, ich kann mich ja so schlecht an meine Kindheit erinnern. Ich habe nachgelesen; wenn etwas Schlimmes passiert, dann weigert sich manchmal das Gehirn, sich an irgendwas aus dieser Zeit zu erinnern. Ich frage mich, ob in meiner Kindheit etwas Schlimmes passiert ist. Weisst du. Ich träume immer vom Hühnerstall. Ich bin zu klein, um die Türklinke.“ Du lachst, ungläubig, fast mitleidig. „Kindli. Du hattest doch eine so behütete Kindheit wie nur irgend möglich.“ Du redest von den Geranien. Ich versuche, an nichts zu denken. Ich stelle mir einen vollkommen leeren See vor. Schwimmen. Treiben. Trinken. Meers Ohrring, der alle Farben, die es gibt, in Wellen an die Wand wirft. Blutbuche. Meine Zehen in der Erde des Gartens. (Blutbuch, S. 233)

Der auffälligste Punkt in dieser Passage ist wohl Kims wiederkehrender Traum, im Hühnerstall eingesperrt zu sein, der gemeinsam mit den fehlenden Erinnerungen dazu führt, dass sich die Hauptfigur fragt, ob in der Vergangenheit ein traumatisches Ereignis vorgefallen ist. Der Hühnerstall wird schon davor – und auch danach noch einige Male – am Rande erwähnt, wobei er meist im Zusammenhang mit männlichen Vorfahren (Kims Großvater und Urgroßvater) steht, die die Hühner gernhaben und traurig sind, wenn diese sterben oder sie schlachten müssen (Vgl. Blutbuch, S. 73, 74, 112). Bereits in der Geschichte über den Urgroßvater, der über den Tod seiner Liebingshenne weint und von seiner Frau dafür verspottet wird, verändert sich jedoch das Bild, das die*der Leser*in bis dahin von diesem Mann hatte: „‘Und dann?‘, fragt das Kind. ‚Dann hat er sie [seine Frau, Kims Urgroßmutter] so vermöbelt, dass sie in die Kur gemusst hat‘“ (Blutbuch, S. 112) [Anmerkung durch J.G.]. Wie das Motiv des Hühnerstalls wird auch die Geschichte von Kims Großtante Irma wiederholt aufgegriffen – so z.B. gleich im Prolog als eines der Dinge, über die in der Familie nicht geredet wird: „wir haben nie über das Mädchen gesprochen, das bis zu einem gewissen Alter durch die Fotoalben geistert, meistens an deiner Hand, manchmal an einer der Hände deiner fünf Brüder, nein, wir haben nie darüber gesprochen, wohin diese jüngste Schwester namens Irma verschwunden ist“ (Blutbuch, S. 10). Dem Rätsel um Irma wird sich im Laufe des Romans immer weiter angenähert, mehr Details kommen hinzu. Die Leser*innen erfahren, dass Irma das Lieblingskind ihres Vaters war und dass die Trauerbuche – der Baum, den er bei ihrer Geburt für sie gepflanzt hat – gefällt wird, als sie minderjährig und unverheiratet schwanger wird (Vgl. Blutbuch, S. 116). Vollständig erzählt wird die Geschichte allerdings erst am Ende des Romans, wobei die bisher unvollständigen Informationen mit dem lange Zeit als unwichtig erscheinenden Hühnerstall verbunden werden:

the last phone call with Mum ran through my head, the phone call, where she finally said, what I had suspected: that Irma was probably impregnated by her own father, Urgrosspeer, that Mum suspects the chicken hut, that she knows that your mother had called the police, that Urgrossmeer gave her own daughter to the Frauenstrafanstalt Hindelbank, that Urgrossmeer had told Mum, because Mum asked her straight

up, because Mum had felt it, and that Urgrossmutter told her to never tell anyone. (Blutbuch, S. 297)
[Kursivsetzung im Original]

Die Vergewaltigung der Großtante Irma durch ihren Vater wird also in Form einer Wiederholung erzählt, wobei dies immer nur Stück für Stück und durch Andeutungen – wie Kims wiederkehrende Albträume – geschieht. In eben angeführtem Zitat wird zudem angesprochen, dass Kims Mutter ebenfalls bereits intuitiv von diesem traumatischen Ereignis wusste und ihre Großmutter daher danach fragte – was direkt zu dem nächsten Punkt führt: Die traumatischen Ereignisse der vorigen Generationen werden im *Blutbuch* wiederholt durch die Erwähnung von Geistern eingebracht, womit Geschehnisse bereits gefühlt werden, bevor sie gewusst sind. Das wiederum ist ein in der literaturwissenschaftlichen Forschung bereits bekanntes Phänomen. So schreibt etwa Whitehead mit Bezugnahme auf Caruth, Trauma sei eine Form von „possession or haunting“⁷⁰ und fände in Texten daher häufig in Form von Gespenstern seine Verkörperung: „The ghost represents an appropriate embodiment of the disjunction of temporality, the surfacing of the past in the present.“⁷¹ Kratochvil beschreibt das Vorkommen von Geistern mit derselben Funktion etwa in Isabel Allendes *Das Geisterhaus* sowie in Oksana Sabuschkos *Museum der vergessenen Geheimnisse*: „Die Phantome verweisen [...] auf die Spuren resp. Symptome der Traumatisierung und des Verlusts. Als Fiktion ragen sie im posttraumatischen Erzählen als Störung in eine durch Zeichen- und Symbolsysteme geordnete Gegenwart hinein.“⁷² In de l’Horizons Roman werden sowohl Kim als auch deren*dessen Mutter mit Geistern in Verbindung gebracht, wobei die Geister stets als etwas Unangenehmes, Heimsuchendes dargestellt werden. Der Vater erzählt Kim bereits als Kind: „Zudem hat deine Mutter eine Gabe. [...] Die Toten suchen sie auf. Sie ist ihnen nah. Sie versteht sie. Die Toten, die noch da sind, wollen nämlich reden. [...] Deine Mutter versteht sie [...] Und sie sieht sie. [...] Aber deine Mutter will ihre Gabe nicht. So eine Gabe ist immer auch eine Verantwortung“ (Blutbuch, S. 94). An anderer Stelle erzählt Kims Mutter selbst, sie habe beim Einzug in das alte Haus der Familie noch den Geist ihres Großvaters wahrgenommen: „Als wir frisch eingezogen sind, hat es manchmal an der Haustür geklopft. Man hat geöffnet, aber man hat niemanden gesehen. Ich habe gewusst, das ist er. Er hat so eine Bestimmtheit gehabt. Ein Gefühl wie ein alter Schürhaken in der Hand. Kalt und schwer und schnell gefährlich“ (Blutbuch, S. 114). Ebenso meint Kim als sich fürchtendes Kind, die Präsenz der älteren, früh verstorbenen Schwester der Großmutter – der ‚ersten Rosmarie‘ – in ihrer Wohnung wahrgenommen zu haben (Vgl. Blutbuch, S. 270) und bekommt

⁷⁰ Whitehead (2004), S. 6.

⁷¹ Ebd., S. 6.

⁷² Alexander Kratochvil: Posttraumatisches Erzählen. Trauma – Literatur – Erinnerung. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2019, S. 42.

später von einem Schamanen gesagt, von mehreren Geistern (und einem ganz besonders hartnäckigen) besessen oder heimgesucht zu werden: „*He said he saw my ghosts, that I am carrying quite a load of ancestors that want something from me. All of them didn't get to live in some way, by death or trauma. [...] It surprised me, that it didn't surprise me*“ (Blutbuch, S. 285) [Kursivsetzung im Original]. Die Großmutter wird, wie gleich gezeigt wird, offensichtlich ebenfalls von ihrer Vergangenheit heimgesucht, zugleich scheint sie diese ‚Gespenster‘ allerdings auf ihre Nachkommen abzuwälzen bzw. zu übertragen, was u.a. in symbolischer Weise zum Ausdruck gebracht wird: „Das Haus ist vollgestellt mit Orchideen. [...] Sie stehen dem Haus zum Hals hinauf. Bei jedem Besuch bringt die Grossmeier eine. [...] Meer giesst die Orchideen nicht. Sie stellt sie in die Ecken. [...] Trotzdem leben sie. Trotzdem überleben die. Sind das eigentlich Geister.“ (Blutbuch, S. 69)

Abgesehen von dem erneuten Auftreten der Geistermetapher ist hier die Verbindung von bestimmten Blumen bzw. Pflanzen mit Personen oder Gefühlen interessant, da es sich hierbei um ein weiteres, sich im Roman wiederholendes Motiv handelt. Die Orchideen sind Kims Mutter verhasst, lassen sich aber nicht vernichten, werden von der Großmutter „hämisch“ (Blutbuch, S. 82) gegossen, wann immer diese zu Besuch kommt, und scheinen Kim als Kind ständig zu beobachten: „Ihre Köpfe tun schön und weiss und unschuldig. Aber sie sehen alles. Jeden Misstritt. Das wird noch Folgen haben, Kind. Das wird schwere, unmerkliche Folgen haben“ (Blutbuch, S. 82). In ganz zu Beginn des Kapitels zitiertem Romanausschnitt werden als weitere Blume der Großmutter die Geranien kurz angesprochen – in diesem Fall als Gesprächsthema, das von ihr gewählt wird, um von einer unangenehmen Frage abzulenken. Umgekehrt verwendet auch Kim diese Strategie, um die Großmutter zu beschäftigen, als sie bereits sehr dement ist, Kim nicht mehr erkennt und sich nach einem schwierigen Gespräch unwohl fühlt (Vgl. Blutbuch, S. 261). Die Leidenschaft, die die Großmutter für diese Pflanzen hegt, wird im Roman allerdings nicht lediglich als positives Interesse oder Hobby o.ä. beschrieben, sondern hat einen bitteren Beigeschmack, da sie eine gewisse Leere und Einsamkeit zu verdecken scheint sowie in der Beschreibung durch die Hauptfigur metaphorisch mit einer gestörten Körperwahrnehmung der Großmutter in Zusammenhang gebracht wird. Kim beschreibt, wie die Großmutter sich beim Karottenreiben regelmäßig in die eigene Haut schneidet, ohne es sofort zu bemerken, da sie selbst nicht merkt, wo ihr eigener Körper aufhört: „Diese feinen Scheiben ihrer Haut, ihres Inneren waren genau wie die Geranienblüten: blutrote, rüschenhaft zusammengebundene Bündel. Grossmeier schaute täglich mehrmals nach ihren Geranien. Ihr Fleisch, ihr wucherndes Fleisch. [...] Grossmeiers ins Sichtbare gehängtes Fleisch, das wuchs, jedes Jahr üppiger. *Hier mein Körper*. Ihre ganze Einsamkeit goss sie in diese Blumen hinein“ (Blutbuch, S.

42–43) [Kursivsetzung im Original]. Die wichtigste Pflanze im *Blutbuch* ist allerdings die Blutbuche im Garten, der zu dem Haus gehört, in dem bereits Kims Großmutter ihre Kindheit verbringt und später auch Kim selbst aufwächst. Die Blutbuche stellt dabei einen der Bäume dar, die der Urgroßvater für jedes seiner Kinder pflanzt, wobei dieser Baum im Speziellen für Kims Großmutter Rosmarie gesetzt wird. Kim selbst empfindet als Kind eine starke Verbundenheit mit dieser Buche, sucht sie in schwierigen Momenten auf, etwa um Schutz vor den Wutausbrüchen der Großmutter und Mutter zu finden, bei Problemen mit dem eigenen Körper/Geschlecht oder wenn sich Kim von der Großmutter eingenommen fühlt. In der Erzählung beginnt das Kind mit der Blutbuche zu sprechen und den Wunsch zu entwickeln, sich selbst in einen so starken, unverletzlichen Baum zu verwandeln:

Großmeer braucht mehr Ohren, sagt das Kind. Kannst du ihr nicht zuhören? [Antwort der Blutbuche] Wenn ich ihr zu lange zuhöre. Dann schwappt Grossmeer über. Dann bewohnt sie mich. Ihre Stimmen, sagt das Kind. Irgendwo müssen die doch wohnen [Antwort der Blutbuche]. Aber doch nicht in mir, Blutbuche. Ich bin noch so klein. Wenn ich groß wäre wie du. Blutbuche. Du kannst einfach wachsen. Niemand bestimmt deine Form. Ich möchte sein wie du. (Blutbuch, S. 76) [Anmerkungen durch J.G.]

Der Wunsch nach der Verwandlung in einen Baum, um einer Gefahr zu entkommen, ist bereits ein altes Motiv in der Mythologie – in Ovids *Metamorphosen* gibt es die Figur der Daphne, die vor Apollo flüchtet, der sich durch einen Pfeil Amors in sie verliebt hat und sich sexuell an ihr vergehen will. Daphne fleht daraufhin in ihrer Not ihren Vater, den Gott Peneios, an, ihr zu helfen, woraufhin dieser sie in einen Lorbeerbaum verwandelt, um sie vor Apollos Begierde zu schützen.⁷³ Dass diese Parallele nicht zufällig besteht, zeigt sich besonders am Design des Romanumschlags, auf dem die Skulptur *Apollo und Daphne* von Giovanni Lorenzo Bernini abgebildet ist. Die Blutbuche stellt also einerseits den Wunsch nach Schutz dar, gleichzeitig ist sie jedoch nicht Kims Baum, sondern steht in engem Zusammenhang mit der Großmutter – die zum Teil selbst den Grund für das Bedürfnis darstellt, sich zu verwandeln – mit dem problematischen Charakter des Urgroßvaters, der diesen Baum gepflanzt hat, sowie mit den vorigen Generationen im Allgemeinen. Denn wie die Namensähnlichkeit des Romantitels und der Baumsorte schon zeigt, geht es auch um die Auseinandersetzung mit der eigenen ‚Blutlinie‘, die nicht in einem biologischen/nationalistischen Sinne zu sehen ist, sondern als die Geschichte der Vorfahr*innen allgemein, bzw. könnten diese Begriffe auch im Kontext mit (nicht unbedingt nur körperlichen) Verletzungen gelesen werden, die sich symbolisch in diesem Baum manifestieren und die Generationen überdauern. Das wiederholte Auftauchen der Blutbuche ließe sich somit als eine Wiederkehr oder Fortbestand alten Ballasts der vorigen Generationen lesen, gleichzeitig wendet sich Kim jedoch nicht dagegen, sondern sucht als Kind genau an diesem Ort – unter

⁷³ Vgl. z.B. Ovid: *Metamorphoses*. Humphries, Rolfe [translator]. Bloomington: Indiana University Press 2018.

den Blättern der Blutbuche – nach Schutz und Stärke bzw. bittet diesen Baum darum, der menschlichen Gestalt und dem damit zusammenhängenden Empfinden entkommen zu können (Vgl. z.B. Blutbuch, S. 70). Diese Widersprüchlichkeit bzw. Ironie wird auch im Roman selbst angesprochen, wenn Kim im Nachhinein über die Kindheit schreibt und meint: „ich dachte, wenn ich zur Blutbuche würde, wäre ich sicher, könntest du [die Großmutter] mich nicht sehen. Ich wusste noch nicht, wessen Baum die Blutbuche ist“ (Blutbuch, S. 51–52) [Anmerkung durch J.G.]. Die Blutbuche bleibt aber bis zum Schluss ein nicht ganz klar zuordenbares, sehr vielseitiges Motiv im Text. So antwortet die Großmutter als die Demenz bereits ein wenig weiter fortgeschritten ist auf Kims Aussage: „Ja, die Blutbuche, dein Baum, den sie zu deiner Geburt gepflanzt haben“ (Blutbuch, S. 183) plötzlich: „Aber nein, das war nicht mein Baum, das war Rosmaries Baum“ (Blutbuch, S. 294), womit sie offenbar ihre ältere, vor ihrer Geburt gestorbene Schwester meint. Dieser Wandel der Geschehnisse bzw. die Unklarheit über die genauen Umstände werden im Roman nicht weiter kommentiert. Interessant ist dieses Detail aber insbesondere deshalb, weil an dieser Stelle gemacht wird, was auch in zahlreichen anderen Passagen geschieht: Personen scheinen ineinander zu verschwimmen, wiederholen einander praktisch. So besteht erstens eine Namensgleichheit zwischen Kims Großmutter und ihrer älteren verstorbenen Schwester, der ‚ersten Rosmarie‘, und zweitens wird Kims Mutter nach der jüngeren Schwester der Großmutter ‚Irma‘ benannt. Kims Mutter Irma steht wiederum auch mit der ‚ersten Rosmarie‘ in Verbindung, als Kim gegen Ende des Romans erstmals alte Fotos von ihr gezeigt bekommt und erkennt: „*She really looks like Mum, especially the eyes. I understood then and there, why you never liked Mum, why you always preferred Nico, because she reminds you so much of the first Rosmarie. I thought: Now your anger must come. The eighty year old anger with this Überschwester supersister goddess*“ (Blutbuch, S. 294) [Kursivsetzung im Original]. Ebenso bestehen Parallelen in den Biographien der Figuren, so etwa ungeplante Schwangerschaften und das Nachdenken über bzw. z.T. auch aktiv der Versuch der Abtreibung. Als Kim durch einen Krankenpfleger namens Ardan, den die Großmutter für ihren verstorbenen Sohn Nico hält, nach Details zu Irma und ihrem Kind fragen lässt, begreift die Hauptfigur: „Du hast etwas verwirrt in die Linde geschaut [...] und erst in dem Moment habe ich erkannt, dass die Frage, die ich Ardan gegeben habe, unklar ist. Irma, das könnte deine Schwester sein oder Meer, deine Tochter. Beides Irmas, bei beiden diese Sache mit Kindern, die schwierig war“ (Blutbuch, S. 260).

3.2.2. „to carry the Truckli of your parents” – das Ineinanderfließen von Figuren

Eines der auffälligsten Wiederholungsverfahren im Roman, das auch explizit angesprochen wird, ist das Erzählen der Großmutter über ihre Schwester Rosmarie. Zu Beginn der Handlung möchte Kim mehr über das Leben der Großmutter erfahren und fragt nach ihrer Kindheit, an die sie sich jedoch kaum noch zu erinnern scheint:

Das einzige Thema, zu dem wir immer wieder zurückzirkelten, war die erste Rosmarie, deine älteste Schwester, die vor deiner Geburt gestorben war. Aber auch hier hast du dich ohne Ende wiederholt. Wie schön die erste Rosmarie gewesen sei. Du hast (unbewusst?) für deine Meer gesprochen: Wie schlimm es sei, ein Kind zu verlieren. Die Betonung, dass du nicht nur den gleichen Namen trägst wie die erste Rosmarie, sondern dass du auch am gleichen Tag zur Welt gekommen bist, einfach einige Jahre später. (Blutbuch, S. 47)

Die Sätze, die die Großmutter wiederholt, kommen auch tatsächlich wiederholt im Roman vor bzw. wird wiederholt von der Wiederholung dieses Erzählens gesprochen (Vgl. Blutbuch, S. 52, 62, 89, 294). Kim nimmt dieses ständige Wiedererzählen der Großmutter folgendermaßen wahr: „du hast mir wieder von der ersten Rosmarie erzählt, dasselbe wie immer. Wie schön sie gewesen sei, wie schlimm das für deine Meer, dass du am selben Tag geboren – ich glaube es ist nicht übertrieben, zu sagen, dass du dich um die erste Rosmarie herumgebaut hast wie eine Wendeltreppe um einen Brunnenschacht. Eine leere Mitte“ (Blutbuch, S. 52). Das Fehlen der älteren Schwester bzw. die Trauer der Familie, insbesondere von Kims Urgroßmutter, wird von Kim also als eine Manifestation einer Lücke im Leben der Großmutter beschrieben, die sie selbst immer wieder umkreist. Ganz am Ende des *Blutbuchs* erinnert sich die Hauptfigur daran, dass die Großmutter einmal ein wenig von der Geschichte abgewichen war und hinzugefügt hatte: „*I remember Mum at Christmases. She would talk of nothing else. Always the first Rosmarie. The heaviness. Everything. It was as if all the objects had doubled their weight. I wished that I could empty all the objects in our apartment, so that they weren't so heavy*“ (Blutbuch, S. 294). Dieses wiederholte Erzählen über die ältere Schwester Rosmarie in formelhafter Weise stammt also bereits von Kims Urgroßmutter – die Großmutter stellt somit nicht nur die ‚zweite Version‘ ihrer Schwester dar, sondern wiederholt auch den Ausdruck des Schmerzes der eigenen Mutter.

Die Erwähnung der empfundenen Schwere an dieser Stelle, die in der Großmutter den Wunsch auslöst, alle Gegenstände im Raum zu leeren, liefert zudem eine mögliche Erklärung für die von Kim an mehreren Stellen des Romans beschriebene Angewohnheit der Großmutter, ihre Wohnung mit vollkommen leeren Kästchen vollzustellen:

Ich erinnere mich an Grossmeers Kästchen: ihre TRUCKLI. Seit Grosspeer tot war, reiste meine Grossmeer um die Welt und sammelte kleine Kästchen [...]. Die Kästchen standen überall in ihrer Wohnung auf den

Tüchern, und sie waren allesamt leer und geschlossen. Ihre Leere beunruhigte mich. [...] Als Kind war ich besessen von der Idee, heimlich Dinge in diese Truckli zu legen, egal was [...]. Aber ich wusste, dass das absolut verboten war [...]. Ich spürte Dinge, ohne sie zu verstehen. Ich spürte, dass die Truckli innere Räume der Grossmutter waren, die sie ausgelagert hatte. [...] ‚Eines Tages wirst du alles erben‘, sagte sie, und das war stets eine Drohung. (Blutbuch, S. 22–23)

Diese ‚Truckli‘ werden an mehreren Stellen im Roman erwähnt (Vgl. z.B. Blutbuch, S. 22, 23, 76, 77, 270, 290) und stellen in Kims Beschreibungen stets etwas Beunruhigendes dar – eine Leere, die gefüllt werden will, die für eine weiterbestehende Vergangenheit zu stehen scheint, auch wenn sie für die Großmutter selbst offenbar eine Art Leichtigkeit symbolisieren und von Kim später auch als Statussymbol erkannt werden (als Souvenirs von Reisen in ferne Länder, die der Großmutter als Kind aus finanziellen Gründen nie möglich gewesen waren) (Vgl. Blutbuch, S. 135). Spannenderweise beschreibt die Hauptfigur auch sich selbst und Familienmitglieder als solche Kästchen bzw. leere Möbelstücke, die von anderen ausgefüllt werden. Als Kim etwa das Wesen der eigenen Mutter als deren ‚Häute‘ beschreibt, taucht das ‚Truckli‘ wieder auf: „Meers dritte Haut ist aus zähem Vergessen. Darunter trägt sie ein Truckli“ (Blutbuch, S. 77). Ebenso schreibt Kim an die Großmutter, sie hätte bereits ihre Schwester Rosmarie ersetzen müssen, sie wiederum hätte sich daraufhin in ihre Tochter (Kims Mutter) ‚gefüllt‘ („*filled yourself into her*“ (Blutbuch, S. 290)) und diese sich in Kim. Die Figuren werden von der*dem Protagonist*in als leere Gegenstände beschrieben, die die Probleme und Geschichten der vorigen Familienmitglieder in sich aufnehmen müssen: „*To be loyal is to carry the Truckli of the parents, to empty oneself and put oneself into one’s child*“ (Blutbuch, S. 290) [Kursivsetzung im Original]. Diese Empfindung des eigenen Selbst als ein leeres Kästchen, das andere als Ablageraum benutzen, manifestiert sich auch physisch – so beschreibt die Hauptfigur, sie habe bereits als Kind das Gefühl gehabt, der eigene Körper existiere ausschließlich für andere: „Ich war immer so ein Möbel [...]. Ich weiss nicht, wie, aber die Erwachsenen haben ihre Dinge, Themen, Probleme in mir deponiert [...]. Kann sein, dass diese Dinge auch einfach herr*innenlos rumlagen, dass ich sie eingesammelt habe [...]. Ich vermute, Meer war als Kind ein ähnliches Möbel wie ich“ (Blutbuch, S. 49–50). Bei der Mutter manifestiert sich diese Leere, die von anderen aufgefüllt wird, laut Kim darin, dass diese Figur sich intensiv mit der Geschichte der Hexenverfolgung auseinandersetzt und diese u.a. – wie im Roman erst später ausgeführt wird – in die Niederschrift eines ausführlichen Stammbaums einbaut, in der sie die weibliche Linie ihrer Familie nachzuverfolgen versucht, die in den existierenden Stammbäumen nicht aufgezeichnet wird.⁷⁴ Kim formuliert diesen Sachverhalt bereits an dieser frühen Stelle wie folgt: „Ich vermute, dass Meer sich schon ziemlich früh umgebaut hat, dass sie sich zu einem

⁷⁴ Dazu mehr in den Kapiteln 3.3.3. und 3.4.1.

Archiv gezimmert hat für alle Frauen, die Gewalt erfuhren. Sie hat die Geschichten und Gefühle gesammelt und in sich aufbewahrt, so viele, dass ihre eigene Geschichte keinen Platz mehr in ihr hatte“ (Blutbuch, S. 50). Im Verhalten der Hauptfigur zeigt sich diese Empfindung insbesondere in ihrer Sexualität, die zum Teil sehr graphisch beschrieben wird und von Kim selbst auch mit diesem Gefühl der Leere und der fehlenden Wahrnehmung des eigenen Körpers in Verbindung gebracht wird. Zwar streitet die*der Protagonist*in an mehreren Zeitpunkten im Gespräch mit anderen ab, dass das Sexualverhalten ein Problem darstellt (z.B. „*It's not an addiction, it's not pathological, I just have a high libido*“ (Blutbuch, S. 291) [Kursivsetzung im Original]), zugleich merkt Kim außerhalb von Gesprächen sehr wohl an, dass Sex zum Teil selbst-destruktive Ausmaße annimmt (Vgl. Blutbuch, S. 123) und meint: „Auch heute noch spüre ich meinen Körper nicht richtig. [...] Ich weiss nicht, wo ich anfangе und wo ich aufhöre. [...] Ich spüre meinen Körper nur, wenn ich ihn fortgebe, wenn ich ihn anderen anbiete, jemand in mich eindringt [...]. Ich habe nicht primär das Bedürfnis, Schwänze in mir zu spüren, ich habe das Bedürfnis *mich* zu spüren“ (Blutbuch, S. 30) [Kursivsetzung im Original]. Kim bringt dieses Bedürfnis auch selbst mit der Kindheit in Verbindung, meint, daran gewöhnt zu sein, als „Abladestation“ (Blutbuch, S. 50) für andere benutzt zu werden und womöglich deshalb Erniedrigung im sexuellen Kontext zu genießen (Vgl. Blutbuch, S. 50). Diese Empfindungen der Leere – sowohl bei Kim selbst als auch bei der Mutter und Großmutter – und der unterschiedliche Umgang damit, kommt somit auch nicht nur als wiederholtes Verhaltensmuster vor, sondern wird auch als narratives Verfahren an mehreren Stellen des Romans wiederholend beschrieben. Ähnlich könnte das Motiv des Essens interpretiert werden: Von Zeit zu Zeit wird darauf eingegangen, wie die Großmutter, die als Kind häufig unter Hunger leiden musste, auf eine Weise isst, die Kim beunruhigt oder sogar anekelt, ohne dass die Hauptfigur sich davon jedoch abwenden kann (Vgl. Blutbuch, S. 28). Kim selbst wiederum entwickelt eine Essstörung, die nur am Rande immer wieder erwähnt wird und deren Grund in der Interpretation dieser Arbeit nicht auf den Umgang der Großmutter mit Essen festgelegt werden soll – allerdings taucht hier zum Teil erneut das Essen der Großmutter in der Schilderung des eigenen Essverhaltens auf, wenn Kim die sogenannten ‚Fotzelschnitten‘ erwähnt, die sie in Kims Kindheit häufig für sie beide macht und die das Kind damals bereits anekeln, ohne dass es sich traut, sie abzulehnen: „Ich wollte dir schon lange sagen, dass ich damals [...] in einer Klinik war, weil ich aufgehört hatte zu essen. [...] Manchmal bin ich nachts aufgewacht und hatte den eiigen, süßen Geschmack von Fotzelschnitten im Mund. Dieser Geschmack schmeckte wie Trauer, wie etwas, das mensch für immer verloren hat, und er schmeckte wie ein Zuhause“ (Blutbuch, S. 185).

3.2.3. Wasser, Eis und Schwemmgut – wiederkehrende Metaphern und Bilder

Die letzten beiden großen Punkte, die in diesem Kapitel noch angesprochen werden sollen (und die auch miteinander in Verbindung stehen), sind die Rolle des Wassers sowie die Darstellung der eigenen Mutter und Großmutter als ‚Monster‘. Bereits im zu Eingang des 3. Kapitels zitierten Textausschnitt kommt das Wasser als ein befreiendes Moment vor, das Kim als gedankliche Ablenkung dient. Bei genauerer Betrachtung des Romans ist erkennbar, dass fließendes, sich in Bewegung befindendes Wasser in den meisten Fällen als positiv und befreiend geschildert (Vgl. z.B. Blutbuch, S. 57, 71, 115, 287) und insbesondere in Metaphern häufig verwendet wird, auch wenn es eine gewisse Ambivalenz gibt, etwa wenn das Sprechen der Großmutter über Kim „schwappt“ (Blutbuch, S. 76) oder Verdrängtes aus der Vergangenheit als „Schwemmgut“ (z.B. Blutbuch, S. 19) beschrieben werden: „Was ertrunken ist, wird immer irgendwo angeschwemmt. Und was angeschwemmt wird, ist immer [...] IMMER [...] unschön“ (Blutbuch, S. 151). Das eigene Schreiben hingegen wird jedoch als „Wellenlinie“ (Blutbuch, S. 57) beschrieben, als etwas Flexibles, Weitergehendes, das in Bewegung bleibt und das die Hauptfigur auch mit ihrer Geschlechtsidentität in Verbindung bringt, die ebenfalls etwas fluides ist und sich zwischen den weniger dynamischen Polen des Mann- und Frauseins bewegt (Vgl. Blutbuch, S. 57). Im Gegensatz zu diesem Fließenden, Flüssigen steht das Eis, das fest und kalt ist und das häufig vorkommt, wenn Kim über die Mutter in der Kindheit schreibt. In diesen Schilderungen verwandelt sich die Mutter in eine „Eishexe“ (Blutbuch, S. 78), das Kind versucht sich vor ihren Wutausbrüchen und ihrer Kälte zu verstecken, wobei diese Erzählungen wieder an die Märchenerzählungen erinnern, die an früherer Stelle bereits ausführlicher behandelt wurden. Die ‚Verwandlung‘ in dieses Monster, in die ‚Eishexe‘, wird an anderer Stelle wiederum als eine Gegenreaktion auf die ‚Verwandlung‘ der Großmutter in einen feuerspeienden Drachen beschrieben: „In ihrer Stimme [Stimme der Großmutter] lodert Feuer. Plötzlich versteht das Kind die Eishexe. Wie sonst kommt man gegen einen Drachen an. Wenn man sich nicht aus Eis macht“ (Blutbuch, S. 98) [Anmerkung durch J.G.]. Es besteht also eine Wiederholung des Elements ‚Wasser‘, wobei sich dieses in negativ konnotiertes, hart gefrorenes Eis und fließendes, meist positiv konnotiertes Wasser unterteilt, wobei das Moment des metaphorischen Einfrierens als Schutz der Mutter gegen deren Mutter beschrieben wird und das ‚Flüssigbleiben‘ des Kindes eine Herausforderung darstellt, die allerdings notwendig ist, um nicht selbst dem ‚Einfrieren‘ zum Opfer zu fallen (Vgl. Blutbuch, S. 78, 114, 115). Nicht zwingend absichtlich, aber bei genauerer Betrachtung doch interessant, ist die Tatsache, dass im Mythos um Daphne und

Apollo, der bereits angesprochen wurde⁷⁵, Daphnes Vater, der ihr durch die Verwandlung in einen Baum hilft, den Übergriffen Apollos zu entkommen, ebenfalls mit fließendem Wasser in Verbindung steht, da er Peneios ist – der Gott des Flusses.⁷⁶

Zusammengefasst lässt sich also zum Verfahren der Wiederholung im *Blutbuch* sagen, dass eine Vielzahl unterschiedlicher Symbole und Geschichten auf diese Weise verarbeitet werden. Traumatische Geschehnisse aus der Vergangenheit – wie die Vergewaltigung und Verstoßung von Großmutter Schwester Irma oder der Tod der ‚ersten Rosmarie‘ werden nur Stück für Stück erzählt und kehren somit fragmentarisch wieder bzw. werden Sätze von der Großmutter unverändert wiederholt und tauchen auch im Roman auf diese Weise auf. Ebenso finden Geistererscheinungen bzw. Metaphern über Gespenster, die die lebenden Familienmitglieder heimsuchen, statt. Ein weiteres wichtiges Motiv ist das der Pflanzen, wobei insbesondere die Blutbuche ambivalent konnotiert ist und sowohl für (problematische) Familiendynamiken steht als auch ein Symbol für Kraft und Schutz für die Hauptfigur darstellt, die sich danach sehnt, sich in eine Blutbuche verwandeln zu können, um dem menschlichen Körper dadurch zu entkommen – eine Handlungslinie, die implizit intertextuell auf Ovids Mythos über Daphne und Apollo anspielt. Ebenso wiederholen sich Namen und Teile von Biographien generationenübergreifend, sodass Personen bzw. deren Erfahrungen zum Teil nicht vollkommen klar voneinander abgegrenzt werden können, was wiederum zum Leeregefühl Kims und der sich wiederholenden Schilderung der sogenannten ‚Truckli‘ passt, die u.a. eine Weitergabe der eigenen Probleme an die nächste Generation symbolisieren. Die Leere manifestiert sich zudem auch körperlich und wird durch wiederholtes, zum Teil pathologisches Verhalten in Bezug auf Sex und Essen thematisiert. Das Wasser und dessen Aggregatzustände wiederum wurden als unterschiedliche Formen des Umgangs mit transgenerativem Trauma interpretiert, wobei das Wasser in Bewegung – das Fließen, das auch eng mit dem Schreiben in Verbindung steht – als meist positiver konnotiert gelesen wurde.

3.3. Inkonsistente Erzählstimme

Die Erzählstimme ist, wie bereits einleitend ausgeführt, bei Whitehead einer der Aspekte des literarischen Erzählens traumatischer Erlebnisse, die häufig dazu eingesetzt werden, das Problem des Ausdrucks auf formaler Ebene zu verdeutlichen – in diesem Fall als „dispersed or fragmented“⁷⁷ d.h. aufgelöst/zerstreut bzw. fragmentiert. In Kim de l’Horizons *Blutbuch* zeigt sich dies besonders durch die Aufteilung des Romans in einen Prolog sowie fünf Teile, die sich

⁷⁵ Siehe Kapitel 3.2.1.

⁷⁶ Vgl. Ovid (2018).

⁷⁷ Whitehead (2004), S. 84.

den Schreibstil betreffend stark voneinander unterscheiden. Diese sind in Bezug auf die Handlung gesehen nur unzureichend in eine chronologische Reihenfolge zu bringen, da sich zwar grob sagen lässt, dass im Prolog die Großmutter adressiert und kurz umrissen wird, wovon die darauffolgenden Teile handeln werden bzw. was die Gründe für dieses von der Hauptfigur angestrebte Schreiben sind, während die weiteren Teile mit der Darstellung der Kindheit beginnen und die Handlung anschließend stärker im Erwachsenenleben von Kim angesiedelt ist. Allerdings werden Kims Kindheit sowie die Vergangenheit der vorigen Generationen in den späteren Teilen des Romans immer wieder aufgegriffen bzw. von diesen durchdrungen. Zudem finden auch Gedanken und Erlebnisse der Erzählgegenwart Eingang in die ersten Teile des Romans. Dieses Durcheinanderrutschen bzw. Ineinandergreifen der verschiedenen Zeiten zeigt sich schon gegen Anfang des *Blutbuchs*, als Kim meint: „Ich wollte in der Vergangenheit schreiben, aber die Bruchstücke rutschen mir in die Gegenwart und wieder zurück, verschwimmen“ (Blutbuch, S. 23). Voneinander abgrenzbar sind die Teile somit klarer durch den unterschiedlichen Einsatz der Erzählstimme, deren Eigenschaften im Folgenden ausgeführt werden sollen.

3.3.1. Worüber nicht geredet wird – Erzählen des Nicht-Erzählens

Der Prolog beginnt direkt mit dem Satz „Beispielsweise habe ich ‚es‘ dir nie offiziell gesagt“ (Blutbuch, S. 9), wobei mit ‚es‘ offenbar die nicht-binäre Geschlechtsidentität gemeint ist, die im ganzen Absatz jedoch weiterhin durch dieses ‚Es‘ ersetzt wird. Somit startet der Roman mit einem Satz, der so klingt, als hätte es davor schon eine Art Gespräch oder Brief gegeben, wobei genau das offenbar nicht der Fall ist. Diese fehlende Kommunikation über Dinge, die Kim beschäftigen, durchzieht den gesamten Prolog: Mit „Andere Dinge, über die wir nie sprachen:“ (Blutbuch, S. 9), wird beispielsweise der nächste Absatz eingeleitet, „Wir sprachen nie darüber“ (Blutbuch, S. 13), „Ich möchte dir sagen können, dass ich mich vor dir fürchtete“ (Blutbuch, S. 14) und „Liebe Grossmutter. Wenn ich an dich denke, denke ich an all die Dinge, die wir uns nie sagen konnten und nie sagen können“ (Blutbuch, S. 14) lauten die ersten Worte einiger der darauffolgenden Passagen. Die Erzählstimme im Prolog spricht insofern bereits viele schwierige Themen und Situationen – u.a. das Verschwinden Großmutter's Schwester Irma, Kims Geschlechtsidentität, die Demenz der Großmutter, das Problem der Sprache sowie Sexismus – an, zugleich tut sie das, indem sie genau das Schweigen, das mit diesen Themen einhergeht, beschreibt. Sie zählt nicht auf, worüber sie erzählen wird, sondern, worüber bisher nicht geredet wurde – worüber immer noch nicht geredet wird, nicht geredet werden kann. Selbst wenn die Furcht vor der Großmutter angesprochen wird, wird doch dieses „Ich **möchte** dir sagen können“ (Blutbuch, S. 14) [Hervorhebung durch J.G.] vorangestellt, wodurch den Leser*innen klar wird, dass das, was darauffolgt, in Wirklichkeit nicht kommuniziert wird. In gewisser Weise handelt

es sich beim Prolog um ein Erzählen der Nicht-Erzählbarkeit, um das Aufzeigen einer Leerstelle in der Kommunikation. Genau diese Sprachlosigkeit bzw. die Lücken im Prozess des Erzählens, die nicht überwunden werden können, sind, wie einführend erörtert, typisch für traumatische Erfahrungen.

3.3.2. Das stimmlose Kind

Der erste Teil, der auf den Prolog folgt, verwendet im Prinzip immer noch die intern-fokalierte, homodiegetische⁷⁸ Perspektive, erzählt also aus der Ich-Perspektive. Kim schreibt hier allerdings überwiegend über die eigene Kindheit und die Rolle, die die Großmutter darin einnimmt, und beginnt erzähltechnisch eine Aufspaltung in das ‚Ich‘ der Erzählgegenwart und das Kind von damals, dessen Gefühle und Gedanken zwar dargestellt und den Leser*innen somit zugänglich gemacht werden, das durch diese unterschiedliche Bezeichnung jedoch nicht völlig mit dem erwachsenen ‚Ich‘ – der erzählenden Hauptfigur – zusammenfällt. Das wird von Kim auch selbst kommentiert:

Weil ich diese Dinge erinnere, weiss ich, dass da mal ein Kind war, aber dieses Kind fühlt sich nicht an wie ich. Ich weiss nicht, ob die genannten meine Kindheitserinnerungen sind oder ob mir die jemensch erzählt hat und ich nicht mehr weiss, wer, oder ob ich die gelesen habe und nicht mehr weiss, wo. Ich versuche, über diese Zeit zu schreiben, die in mir fehlt, die in diesem Kind stecken geblieben ist. Vielleicht ist Heimat kein Ort, sondern eine Zeit. (Blutbuch, S. 29)

Die Verbindung zwischen der erwachsenen Hauptfigur zu diesem kindlichen Selbst besteht also über die Erinnerung, die jedoch nicht als wirklich zuverlässig wahrgenommen wird. Noch weniger ist der Körper ein zuverlässiger Bezugspunkt zum damaligen Selbst: „Ich erinnere mich kaum an mich als Kind. Oder vielleicht meine ich: Ich erinnere mich kaum an den Körper des Kindes. In der Zeit, über die ich schreibe, habe ich noch keinen Körper. Viel eher als an einen Körper erinnere ich mich daran, eine Wahrnehmung zu sein“ (Blutbuch, S. 23). Die erwachsene Figur Kim ist also in der eigenen Auffassung von dem Kind, das sie damals war, getrennt zu sehen und eine Beziehung besteht nur dürftig bzw. auf verquere Art über die Erinnerung. Diese Wahrnehmung schlägt sich auch in der Erzählstimme nieder. So werden nicht nur einige Passagen plötzlich in der dritten Person wiedergegeben (z.B. „Was das Kind umgab, war nie ausserhalb von ihm, es hatte keine Haut; die Welt ging in ihm aus und ein.“ (Blutbuch, S. 28)), sondern die beiden Instanzen – die Ich-Erzählstimme und das Kind, in dessen Innenleben gleichzeitig Einblick gewährt wird – werden auch direkt miteinander in Bezug gesetzt, indem das erwachsene ‚Ich‘ erinnert, was ‚das Kind‘ erlebt: „**Ich erinnere mich**, dass **das Kind** wegsehen musste. **Ich erinnere mich**, dass **das Kind** die Fotzelschnitten anstarrte“ (Blutbuch,

⁷⁸ Vgl. Gérard Genette: Die Erzählung. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink; Stuttgart: UTB 2010, S. 121–124 und 158–164.

S. 27) [Hervorhebungen durch J.G.]. Die Erinnerung an Empfindungen von damals sind noch vorhanden, aber es wird sprachlich nicht als eine Erfahrung dargestellt, die das ‚Ich‘ gemacht hat, sondern als die des Kindes. Auf formaler Ebene findet somit eine Aufspaltung der Erzählfigur in zwei Instanzen statt, die miteinander in Verbindung stehen, aber narrativ nicht als ein und dieselbe Figur zu lesen sind.

Im zweiten Teil, betitelt mit „Die Suche nach der Kindheit“ (Blutbuch, S. 67), vollzieht die Erzählstimme eine Verschiebung hin zu dieser Figur des Kindes. In diesem Romanabschnitt wird allerdings nicht die homodiegetische, erwachsene Erzählstimme durch die des Kindes ersetzt, vielmehr verschwindet das ‚Ich‘ vollständig – es existiert nur mehr eine Darstellung der Figur des Kindes durch die grammatikalische dritte Person. Hier wechselt auch die Schreibweise – während im Prolog und im ersten Teil klar die Stimme der erwachsenen Hauptfigur spricht, fließt nun verstärkt die fantastische, magische Sichtweise des Kindes mit ein, Märchen und Geschichten der Mutter, der Großmutter und des Vaters werden zum Teil aufgeschrieben, so wie sie dem Kind erzählt werden, und die Satzlänge beläuft sich nur an wenigen Stellen auf mehr als sieben Wörter. Ein Beispiel für die fantastischere Sichtweise des Kindes ist die scheinbare Belebtheit der Welt um es herum und die metaphorische Darstellung, die zum Teil wieder ins Märchenhafte rückt: „Das Kind geht von der Schule nach Hause. Es nimmt Umwege. Damit es länger unterwegs ist. Die Umwege kennen das Kind. Die Stelle, wo der Beton ein Mund ist. [...] Das Kind sieht das Haus von Weitem. Es steht in Flammen. Die Grossmeerstimme. Feuerfauchen“ (Blutbuch, S. 70). Ebenso beginnt das Kind mit unbelebten Objekten und Pflanzen zu sprechen, die auch antworten – so etwa die Blutbuche, deren Wichtigkeit bereits behandelt wurde.⁷⁹ Ebendieser Blutbuche gibt das Kind, das das Gefühl hat, durch die seltsame Dynamik mit der eigenen Mutter und Großmutter sowie aufgrund emotionaler Herausforderungen durch die nicht-binäre Geschlechtsidentität nicht frei sprechen zu können, in einer Passage auch die Stimme:

Das Kind rennt zur Blutbuche. Seine Stimme hängt ihm weit zum Mund heraus. Viel zu laut. Es zückt das Sackmesser und schneidet sich die Stimme ab. Sie windet sich im Blutbuchenlaub. [...] Fürchte dich nicht, kleines Tierlein, sagt das Blutbuchenlaub. Lass deine Stimme hier. Wir werden sie verwahren. Wenn du groß genug bist, kannst du hierherkommen. Und deine Stimme zurückholen. In einer schwierigen Situation muss man sich manchmal aufteilen. (Blutbuch, S. 93)

Auf fantastische Weise wird also beschrieben, wie das Kind – zumindest in der rückwirkenden Darstellung – wahrnimmt, dass es die eigene Stimme nicht benutzen kann. Das zeigt sich auch in der abgehackten Schreibweise der Sätze. So finden häufig innerhalb eines Satzes Interpunktionen statt, die zum Teil eine Betonung erzeugen (z.B. „Und sie [Großmutter] darf immer noch

⁷⁹ Siehe Kapitel 3.2.1.

keine. Einzige. Himbeere. Essen.“ (Blutbuch, S. 84) [Anmerkung durch J.G.]), an anderen Stellen aber auch scheinbar willkürlich den Redefluss unterbrechen (z.B. „Wenn Meer die Eishexe überkommt. Und der Peer schnell genug ist. Packt er das Kind. Und flieht mit ihm in den Hühnerstall.“ (Blutbuch, S. 91)). Diese empfundene Stimmlosigkeit, die u.a. durch die abgehackten, unvollständigen Sätze dargestellt wird, wird gegen Ende dieses Romanteils nochmal in einem Gespräch zwischen dem Kind und der Großmutter thematisiert: „‘Warum machst du immer so kurze Sätze? [...] Das ist doch nicht gesund, das.‘ [...] Das Kind nimmt seinen ganzen Mut zusammen. ‚Ich bin verzaubert. Die Eishexe hat mich verflucht. Ich darf nicht mehr als sieben Wörter. Auf einmal sagen.‘ Die Grossmeer stösst das Kind zu Boden. ‚Du solltest dankbar sein. Meine Meer hat mich nie umarmt‘“ (Blutbuch, S. 103). Diese Grenze der sieben Wörter wird zum Teil schon überschritten. Allerdings nur, wenn das Kind Gespräche mit unbelebten Dingen führt – etwa mit der Abbildung einer Schwalbe an einer Mauer (Vgl. Blutbuch z.B., S. 90) – womit die Gespräche praktisch dem Bereich der Fiktion zuzuordnen sind, also nur in der Vorstellung des Kindes stattfinden, oder bei der Wiedergabe von Aussagen anderer Figuren (Vgl. Blutbuch z.B., S. 91). Das Kind hat in dem Sinne also nur eine sehr begrenzte Art zu sprechen und seine Erzählstimme wird nicht auf dieselbe Art hörbar, wie es die des erwachsenen ‚Ichs‘ in den anderen Teilen ist. Auch Sprachspiele, die im ersten Moment womöglich dem Kind zugeordnet werden könnten, sind im Grunde doch eher die eines erwachsenen ‚Ichs‘, das sich nur nicht klar zu erkennen gibt. So gibt es etwa eine Stelle, an der auf mehr als einer Seite eine Auflistung von Synonymen des Worts ‚verstecken‘ abgedruckt ist, die am Ende mit „O du grosses Wort, VERBERGEN. Du bedeutest so viele Dinge. Du versteckst sogar Berge in dir. Kannst du auch mich in dir verstecken?“ (Blutbuch, S. 79) kommentiert ist. Dieses ‚Ich‘, das an dieser Stelle spricht, scheint inhaltlich zu dem Kind zu gehören – die Szene davor handelt davon, dass es sich vor dem Wutausbruch der Mutter verstecken möchte. Die genaue Betrachtung des Worts ‚Verbergen‘ und der Umgang damit ist jedoch vielmehr eine Denkweise, die mit dem erwachsenen ‚Ich‘ der anderen Romanteile in Einklang steht als mit der des Kindes, weswegen ich argumentiere, dass an dieser Stelle eigentlich das spätere ‚Ich‘ für das stimmlose Kind schreibt. Weiters spannend in der Betrachtung der Erzählstimme in diesem zweiten Teil nach dem Prolog ist, dass das Kind nicht ausschließlich als ‚das Kind‘ oder mit dem Pronomen ‚es‘ bezeichnet wird, sondern ganz am Ende des Abschnitts zu ‚der Junge‘ und ‚er‘ (Blutbuch, S. 116) wird bzw. davor mehrere Male von anderen Figuren mit Spitznamen angesprochen wird, die von Tieren abgeleitet sind und auf die das Kind zwar reagiert, die ihm aber unangenehm sind (Vgl. Blutbuch z.B. S. 70). Dieser Wechsel vom geschlechtsneutralen ‚Kind‘ zur gegenderten Bezeichnung ‚der Junge‘ sowie den dazugehörigen Pronomen findet zudem nicht einfach aus dem

Nichts heraus statt, sondern folgt auf den kurzen Dialog zwischen dem Kind und der Mutter: „‘Ich möchte jetzt erwachsen sein‘, sagt **das Kind**. ‚Aber **du bist ein Junge**‘, sagt Meer. [...] **Der Junge** geht in den Garten. **Er** spürt die Blutbuche in sich“ (Blutbuch, S. 116) [Hervorhebungen durch J.G.]. Damit wird eine Auffassung von Geschlechtskonstruktion dargestellt, die der Judith Butlers entsprechen dürfte: Bei Butler ist die Geschlechtsidentität von Personen nicht als etwas natürlich Gegebenes zu verstehen, sondern wird vielmehr als eine Folge wiederholter performativer Akte – zu denen auch sprachliche Aussagen gehören – erzeugt.⁸⁰ Insofern werde, kurz ausgedrückt, die Geschlechtszugehörigkeit einer Person durch die Anreden anderer Personen, durch die gesellschaftlich als geschlechtlich konnotierte Körpersprache und sonstige Inszenierung wie Kleidung usw. und damit einhergehende diskursive ‚Sanktionen‘ wie etwa Gewalt gegen Personen, die sich für andere nicht klar in binäre heteronormative Muster einordnen lassen, erst hergestellt. Zugleich werde diese Inszenierung gesellschaftlich nicht als solche wahrgenommen, wodurch der performative Charakter nur schwer zu erkennen sei.⁸¹ Für diese Stelle im Roman ist das nun deswegen von Bedeutung, weil durch dieses narrative Verfahren der unterschiedlichen Anrede durch die Erzählstimme aufgezeigt wird, dass die Art der Bezeichnung der Figur nicht einfach eine frei gewählte ist, sondern vielmehr durch die Sichtweise und Aussagen der anderen Figuren festgelegt und somit weitgehend fremdbestimmt ist.

3.3.3. „Was sind das für Stimmen, die sich da manifestieren?“ - Stimmenvielfalt

Der dritte Teil des Romans stellt einen krassen Kontrast zum vorigen dar. Es findet nicht nur ein abrupter Wechsel zurück zur homodiegetischen, intern fokalisierten Erzählstimme statt, sondern auch der Stil ändert sich auffallend. Nachdem im zweiten Romanabschnitt wie besprochen (abgesehen von wenigen Ausnahmen) mit sehr kurzen und zum Teil abgehackten Sätzen gearbeitet wurde, folgt nun direkt eine ganze Seite, die aus einem einzigen, langen Satz besteht (Vgl. Blutbuch, S. 118). Es wird in einer Mischung aus Deutsch und Englisch, die auch zahlreiches, beiläufiges Fluchen enthält, ein Schwall von Gedanken niedergeschrieben. Dieser Erzählstil, der vergleichsweise informell ist, kommt dem Mündlichen viel näher als dem Schreibstil des vorigen Teils und auch die Selbstbezeichnungen sind nun wieder genderneutral (z.B. „ICH BIN DEIN GROSSKIND REMEMBER WE SPENT MY CHILDHOOD SUSÄMMN“ (Blutbuch, S. 118) oder „ich bin ein*e Zeug*in für diese Zeit“ (Blutbuch, S. 126)). Wird im Teil

⁸⁰ Vgl. Judith Butler: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2002, S. 301–320, S. 316.

⁸¹ Vgl. Ebd., S. 301–320.

davor vom Kind gesprochen, das sich die Stimme abschneidet und sie der Blutbuche zur Aufbewahrung gibt, scheinen die Stimmen – im Plural – jetzt nur so aus der Hauptfigur herauszusprudeln:

Ich bezahlte und liess mich durch die Schluchten der Agglomerationsmännlichkeit spülen, ich trank die Brustmuskeln, rund wie Milchbrüste, hart wie das Leben, so männlich, dass sie weiblich sind, oh yes dad-dies, gebt mir eure Zitzen, Testo-Mamas (was spricht denn da für ein Ich, was sind das für Stimmen, die sich da manifestieren? Und was tun die da mit mir, wieso ist es so schrecklich verlockend, mich zwischen diesen verschiedenen Ichs aufreiben zu lassen wie eine Muskatnuss, mich wegraffeln zu lassen zwischen meinem Homo-Macho-Ich, meinem protestantischen Ich, meinem wässrigen Ich, meinem Eiskunstlauf-Ich, meinem Geschichtsstudiums-Ich [...], meinem inneren Kind, meinen geschriebenen Ichs (Blutbuch, S. 146)

In gewisser Weise kann hier also von verschiedenen ‚Ichs‘ gesprochen werden, die sich in unterschiedlichen Stimmen manifestieren und aus der Erzählfigur herausbrechen oder zumindest von einer Reflexion der eigenen vielseitigen Persönlichkeit, die sich in voneinander abweichenden Sprech- bzw. Schreibstilen ausdrückt. Spannend ist an dieser Stelle auch, dass die „geschriebenen Ichs“ (Blutbuch, S. 146) angesprochen werden, die damit einerseits als Konstruktionen (im Plural) ausgewiesen werden, dadurch andererseits aber nicht unbedingt als weniger oder mehr ‚real‘ als die anderen ‚Ichs‘ zu verstehen sind. Dieser Teil des Romans verbindet auch wissenschaftliche Auseinandersetzung von Texten mit informellem Schreibstil, da Kim zu diesem Zeitpunkt der Handlung intensive Recherchen zur Gattung der Blutbuche betreibt. So werden zum Teil in Fußnoten Namen und Jahreszahlen von Publikationen angeführt, in denen die Herkunft der Blutbuche diskutiert wird und deren Grundaussagen von Kim zusammengefasst werden (Vgl. Blutbuch z.B. S. 152), gleichzeitig werden diese zum Teil aufs Schärfste kritisiert (etwa, wenn die Hauptfigur feststellt, dass es sich beim Autor einer dieser Texte um einen begeisterten Nationalsozialisten handelt und dieser die Geschichte der Garten- und Parkkultur vor dem Hintergrund nationalistischer Absichten darstellt (Vgl. Blutbuch, S. 155–157). Solche Kritik findet häufig auf ironische und umgangssprachliche Weise statt. So zum Beispiel in diesen aufeinanderfolgenden Fußnoten einen Autor namens Wimmer betreffend:

10 Ja, auch das immer noch dieser aufgeschlossene, antielitäre Mann: Schlimmer geht's nimmer.
11 Auch dies ist nicht von mir erfunden, sondern nachzulesen in diesem tollen Aufsatz.
12 Na? Von wem, denken Sie, ist dieses Inklusion hochhaltende Zitätchen? Richtig: Von Schlimmer. Ich meine: Schimmel, äh, Pimmler. Entschuldigung, nein, sein Name war doch Schamhaartimmer? Anti-Frauen-Zimmer? Mit-Armen-Sprech-Ich-Nimmer? Nein, nein, Sie wissen natürlich, wie er hiess. Empathie-Und-Gehirn-Dimmer. (Blutbuch, S. 137)

Ebenso wird eine Auflistung unterschiedlicher Blutbuchenzuchtformen und dazugehörigen Informationen genauso aufgelistet wie die Liste der Sexualpartner*innen, die Kim in dieser Zeitspanne hat (ebenfalls mit kurzen Ausführungen (Vgl. Blutbuch, S. 140–141)), wodurch die eher faktische Erzählweise über wissenschaftliche Recherche und der obszönere Schreibstil über Sexualität direkt aufeinandertreffen.

Der vierte Teil des *Blutbuchs* mit dem Titel „Die Suche nach Rosmarie“ (Blutbuch, S. 177) handelt von der Phase, in der Kims Großmutter in ein Altersheim kommt⁸² und Kims Mutter über das Verfassen eines Nachrufs für ihre Mutter nachdenkt bzw. Kim darum bittet, diesen an ihrer Stelle zu schreiben, da sie sich emotional dazu nicht in der Lage fühlt (Vgl. Blutbuch, S. 185). Als die Hauptfigur sich daran versuchen will, stößt sie in den Unterlagen der Mutter auf einen Ordner, der einen etwa zweihundert Seiten umfassenden Stammbaum enthält, in dem die Mutter die mögliche weibliche Linie ihrer Familie nachzeichnet, über die bisher – im Gegensatz zur männlichen Linie – kein solches Dokument existiert (Vgl. Blutbuch, S. 191–193). Was an diesem Stammbaum für die Erzählstimme von besonderer Bedeutung ist, ist, dass nicht einfach dessen Fund beschrieben wird bzw. einzelne interessante Informationen daraus von der Hauptfigur zusammengefasst werden. Vielmehr besteht dieser vierte Abschnitt des Romans zu großen Teilen aus direkten (häufig mehrere Seiten füllenden und offenbar immer unveränderten) Zitaten dieser Lebensläufe, die von Kims Mutter verfasst wurden (Vgl. Blutbuch, S. 201–206). Damit wechselt die Erzählstimme der Hauptfigur passagenweise zu der der Mutter und deren Ausdrucksweise, wie sich schnell zeigt, da sie sich von den (unterschiedlichen) Ausdrucksweisen Kims stark unterscheidet: „Jakobine Elsener, geborene Zürcher, 1374–1394 Eine Art von Ronja Räubertochter, eine hemdsärmelige Natur. Der Jakobine ihr Leben war kurz und selbstbestimmt. Als sie zuschaute, wie der Vater Hans die Mutter Barbara anpöbelte und diese wiederum ihm an den Karren fuhr, schwor sie sich, niemals zu heiraten. Jakobine war eine Grobe und holzte gern rein“ (Blutbuch, S. 196) [Unterstreichungen im Original]. Darüber hinaus ist es allerdings nicht ausschließlich die Hauptfigur, die sozusagen ihrer Mutter die Erzählstimme überlässt – dieses Phänomen lässt sich noch auf einer weiteren Ebene argumentieren. Kims Mutter schreibt die Lebensläufe, aus denen sich der Stammbaum zusammensetzt, nämlich nicht ausschließlich in dritter Person, sondern schreibt den (möglichen) Vorfahrinnen auch direkte Reden zu, die zum Teil mehrere Seiten füllen, ohne dazwischen von einer außenstehenden Erzählstimme unterbrochen zu werden: „Sofia Ferrari, 1666-unklar ,Ich bin die Sofia Ferrari, meine Mutter hiess Elvira“ (Blutbuch, S. 235) [Unterstreichungen im Original], beginnt etwa ein mehrere Seiten langer von Kim zitierter Lebenslauf. Dabei ändert sich nicht nur die Perspektive, sondern die Hauptfigur stellt auch fest, dass die Mutter zum Teil anders schreibt, als sie sich üblicherweise ausdrücken würde, da sie versucht, die Sprechweise der Personen im

⁸² Um Verwirrungen zu vermeiden: Wie sich an späterer Stelle des Romans herausstellt, entspricht dieser Umstand nicht den Tatsachen – was die Leser*innen im vierten Teil allerdings noch nicht wissen, weshalb die Handlung an dieser Stelle dennoch auf diese Weise zusammengefasst wird. Auf die Frage der Fiktion und des unzuverlässigen Erzählens wird in Kapitel 3.4.1. ausführlich eingegangen.

Stammbaum zu imitieren bzw. ihnen eine bestimmte Form der Sprache zuzuordnen, auch wenn sie das – wie Kim bemerkt – nicht immer schafft und mit ihrer eigenen Ausdrucksweise mischt:

Ich stelle mir vor, wie Meer diese Seiten in ihre Schreibmaschine hackt, wie sie manchmal Wörter oder Synonyme in ihrem abgegriffenen Duden nachschlägt. Sie lässt Barbara hin und wieder auch hochdeutschisierte französische Wörter sagen, wie ‚sie nahm den Parapluï‘ (Regenschirm) oder ‚Barbara war echoffiert‘, was mich rührt. Es scheint, als hätte Meer Barbara eine gehobene Sprache in den Mund gelegt, als diese sprechen konnte. Gleichzeitig schimmert aber auch durch, dass Meer als Schreibende zeigen möchte, dass sie die Sprache der ‚Mehrbeseren‘ (Schweizerdeutsch für ‚Blaublütige‘) beherrscht. Nur ist das ja eben nicht die Sprache der Aristokratie aus Deutschland, sondern der Patrizier*innen von Bern. Ich weiss nicht, ob Meer das weiss. (Blutbuch, S. 200)

Insofern könnte u.a. bzw. insbesondere in diesem Teil des Romans von einer Stimmenvielfalt gesprochen werden – einer Erzählstimme, die stellenweise einer anderen (nämlich der der Mutter) Raum gibt, die wiederum versucht, Stimmen der Frauen vor ihr (deren Existenzen bisher nicht aufgezeichnet wurden und die auf dem Papier damit verschwinden) durch sie sprechen zu lassen. Das Phänomen des Stimmen-Imitierens bzw. des – wenn man meiner Argumentation folgen möchte – damit einhergehenden Anderen-Stimmen-Raum-Gebens findet allerdings nicht ausschließlich in diesem Abschnitt des *Blutbuchs* statt. In Liedern, oft gemachten Aussagen oder Geschichten, die Kim von anderen Verwandten hört, wird stets beim Lesen sichtbar, dass es nicht die Hauptfigur ist, die diese einfach wiedergibt: Die Stimmen der anderen Figuren klingen durch (Vgl. Blutbuch z.B. S. 26, 61, 64, 65, 82, 96, 99). Als Beispiel etwa folgende Stelle, bei der Kim eine Geschichte von Kims Vater („Peer“) wiedergibt, die vom tödlichen Bergungsglück zwei seiner Freunde handelt:

Es ist das erste Mal, dass ich seine Geschichte aufschreibe, und wie ich sie aufschreibe, merke ich, dass er die einen Stellen immer genau gleich erzählt. Die zentralen Stellen: Bruno und Hans stehen in seiner Tür, die Seile über der Schulter: Kommst du auf den Finger? Die Eltern von Bruno und Hans in der Tür: Sie sind nicht nach Hause gekommen. Das neu gefallene Geröllfeld unter dem Finger. Dem Bruno die Kleider, die sein Körper sind. Dem Hans seine scheinbare Unversehrtheit. (Blutbuch, S. 61)

Die Leser*innen erkennen nicht einfach nur, dass die Erzählstimme an dieser Stelle von der kurz davor und kurz danach abweicht, Kim geht davor auch darauf ein, dass die Familie des Vaters keinen Genitiv benutzt: „Dieses Bergvolk sagt nicht: HANSENS VATER, sondern: DEM HANS DER VATER. Als Kind hatte ich das nie verstanden“ (Blutbuch, S. 59), wodurch noch eindeutiger wird, dass die Sprechweise des Vaters imitiert wird, um seine Geschichte zu erzählen bzw. dass die Stimme des Vaters Einfluss auf die Erzählstimme nimmt/die Erzählstimme hier der Stimme des Vaters Raum gibt. Umgekehrt wird mit einem ähnlichen, zitierenden Verfahren auch die Stimmlosigkeit von anderen Personen dargestellt. So beschäftigt sich Kim – nachdem die Mutter sich schon immer intensiv mit der Geschichte der Hexenverfolgung auseinandersetzt und dieses Wissen bereits mit ihrem jungen Kind teilt – beispielsweise mit der ‚Lieblingshexe‘ der Mutter: „Was von Catherine Repond geblieben ist, habe ich im

Gerichtsschreiben nachgelesen:“ (Blutbuch, S. 54), woraufhin eine detaillierte Liste ihrer wenigen Habseligkeiten folgt (Vgl. Blutbuch, S. 54–56). Hier bekommt diese Figur keine Erzählstimme, sondern das Fehlen ihrer Stimme wird kommentiert, indem Kim am Ende dieser Aufzeichnung schreibt: „Alles, was von Catherine Repond geblieben ist, sind die Dinge, die sich die ‚Leidtragenden‘ unter den Nagel gerissen haben, das Inventar ihrer Gier – und die leere Stelle: das Fehlen von Catherine Reponds Geschichte, wie sie selbst sich erzählt hätte. Das Ich, zu dem wir keinen Zugang mehr haben. Wir haben nur noch dieses ‚SIE‘“ (Blutbuch, S. 56) [Blockschrift im Original]. Ein ganz ähnliches Verfahren wird im Zuge der Erzählung um Kims Großtante Irma verwendet. Gegen Ende des Romans, als durch das hartnäckige Fragen und Forschen der Hauptfigur endlich klar wird, dass Irma vermutlich von ihrem eigenen Vater geschwängert und daraufhin von ihrer Mutter in eine Frauenhaftanstalt eingewiesen wurde, wird im Roman die erste Seite der „Hausordnung für die Weiberarbeitsanstalt in Bern“ (Blutbuch, S. 289) abgedruckt. Durch die Auflistung der strengen Regeln (über das Aufstehen zwischen halb fünf und fünf Uhr morgens und strenge Arbeits- und Gebetszeiten bis hin zu Vorschriften über das Lesen und Vorlesen sowie das Aufsuchen der Toilette (Vgl. Blutbuch, S. 289)) wird Aufschluss über das Schicksal Irmas gegeben, zugleich verschwindet sie selbst jedoch dahinter – wie Catherine Repond ist den Leser*innen auch von Irma praktisch nur noch die archivische Dokumentation einer ihr gegenüber nicht freundlich gestimmten Institution zugänglich.

3.3.4. Abbrüche und Sprachenwechsel

Ein Abbruch der Erzählstimme in unterschiedlichen Formen durchzieht praktisch den ganzen Roman – so etwa das bereits angesprochene Unterbrechen des Fließtextes durch filmische Schnitte⁸³, das Abhacken von Sätzen durch verfrühte Interpunktion in Teil zwei des Romans aber auch ganz typisch durch die Darstellung abgebrochener Dialoge (Vgl. Blutbuch z.B. S. 219 u. 260) oder Einsatz von Gedankenstrichen, wie etwa an folgender Stelle: „Liebe Grossmeier. Ich habe versucht, unsere Geschichte zu –“ (Blutbuch, S. 59). Erstaunlich konsistent ist die Erzählstimme daher im Vergleich im fünften und damit letzten Teil des *Blutbuchs*, was möglicherweise mit dem bereits kurz angesprochenen Wechsel ins Englische in einen Zusammenhang gebracht werden kann. Hier schreibt die Hauptfigur gegen Anfang des neuen Abschnitts:

I am always scared. I am still scared of you, Grandma, scared of what you will do when you read all of this. Which is why I am writing these letters in English, the language I taught myself by reading Harry Potter and watching Lord of the Rings as a teenager, the language of my sex-dates, the language that has other eyes than my mother tongue, the language in which I did not inherit your eyes and your mothers' and your mother's mother's eyes, the language in which I don't feel watched, the language that feels like a space of

⁸³ Siehe Kapitel 3.1.2.

my own, no matter how incorrect, the language you don't really understand. (Blutbuch, S. 267) [Kursivsetzung im Original]

Die englische Sprache stellt für die Hauptfigur also einen Ausweg aus der Sprache der Vorfahr*innen dar, die mit Bildern und Werten und Erinnerungen aufgeladen ist, von denen sie sich eingeengt fühlt. Insofern ist es nachvollziehbar, dass Kim in diesem Abschnitt offenbar auf weniger Ausdrucksprobleme stößt – davon abgesehen, dass es sich natürlich auch um den abschließenden Teil des Romans handelt, die meisten traumatischen Themen also bereits zuvor angesprochen wurden. Zudem kommt es zu dem Paradox, dass Kim in ein und demselben Satz die Großmutter anspricht, sich dabei aber bewusst ist – bzw. sogar intendiert und explizit anspricht – dass diese den Text an dieser Stelle nicht verstehen kann und somit nie lesen wird.⁸⁴ Somit wird spätestens in dieser Passage deutlich (wobei es auch im bisherigen Verlauf des Romans immer wieder Andeutungen bzw. Anmerkungen in diese Richtung gibt), dass der vorliegende Text, obwohl scheinbar an die Großmutter adressiert, nicht wirklich bzw. nicht in erster Linie für/an diese geschrieben wird. Das führt zu zwei weiteren Punkten: Erstens wird zwar zu weiten Teilen bzw. wiederholt die Großmutter angesprochen, es handelt sich dabei aber wohl häufig um eine Adressierung, die ihr Ziel nicht erreichen wird. Die Großmutter ist außerdem nicht die einzige Person, an die sich Kims Schreiben richtet: Es wird die eigene Mutter angesprochen (Vgl. Blutbuch z.B. S. 279), an anderen Stellen wendet sich die Hauptfigur an die Lesenden, die von ihr gesiezt werden (Blutbuch, S. 152, 154) und vielen anderen Passagen ist überhaupt nicht klar zu entnehmen, ob damit (bestimmte) Personen angesprochen werden sollen. In dieser Hinsicht ließe sich behaupten, dass die Erzählstimme nicht nur insofern unbeständig ist, als sie unterschiedliche Stile, Register und Sprachen wählt bzw. aus einer Vielzahl von Stimmen besteht, sondern auch insofern, als zum Teil unklar ist, an wen sich der Text richtet, da sich das ‚Wohin‘ des Erzählens offenbar im Verlauf des Romans mehrfach ändert. Zweitens stellt sich durch dieses Paradox der Adressierung des Textes an die Großmutter, die diesen häufig überhaupt nicht lesen soll, die Frage, mit welcher Intention die Hauptfigur wirklich schreibt, welche Rolle das Schreiben letztlich einnimmt bzw. wie dieser Umstand mit dem Paradox des Erzählens traumatischer Erfahrungen in einen Zusammenhang zu bringen ist. Dieser Frage soll allerdings erst im nächsten Kapitel nachgegangen werden.

Für dieses vorliegende Kapitel ist knapp zusammengefasst von Bedeutung, dass das *Blutbuch* sich durch eine stark verändernde Erzählstimme auszeichnet, die insbesondere zwischen

⁸⁴ Es gibt zwar eine deutsche Übersetzung des fünften Romanabschnitts ganz hinten im *Blutbuch*, allerdings ist diese wohl vielmehr als eine Notwendigkeit für die außerfiktionale Leser*innenschaft von Seiten des Verlags zu verstehen und nicht als eine Entscheidung der Hauptfigur, der Großmutter diesen Text doch noch zugänglich zu machen.

den einzelnen Romanabschnitten wechselt. Dabei wird einerseits die Stimmlosigkeit der Hauptfigur in ihrer Kindheit sichtbar und das Sprachproblem allgemein thematisiert, andererseits aber auch eine Einbettung verschiedener Stimmen in den Text vorgenommen. Diese verschiedenen Stimmen umfassen sowohl die Vielzahl Kims eigener Stimmen als auch die anderer Personen bzw. gerade deren Unfähigkeit zu sprechen aufgrund unterschiedlicher Formen von struktureller Gewalt. Zudem ist die Adressierung des Romans zum Teil ebenso wechselhaft wie die Erzählstimme selbst.

3.4. Die Rolle des Schreibens

Nachdem in den vorigen Kapiteln die Aspekte untersucht wurden, die auch Whitehead in ihrer Analyse verwendet, soll nun darauf eingegangen werden, welche Rolle das Schreiben der Hauptfigur im Roman in Bezug auf Trauma spielt. Gleich zu Beginn sei an dieser Stelle angemerkt, dass im *Blutbuch* angeführte Gründe für das Schreiben nicht ausschließlich emotionaler bzw. therapeutischer Natur sind – so gibt die Hauptfigur beispielsweise gegen Ende des Textes offen zu, sie denke, über die Großmutter zu schreiben sei auch den Literaturbetrieb betreffend von Vorteil (Vgl. *Blutbuch*, S. 283). Für diese Arbeit relevant ist jedoch in erster Linie, was Kim wiederholt als Grund für das Schreiben nennt: Der Versuch einer Annäherung an Themen und Personen, die der Figur im Sprechen nicht möglich ist. Worin liegt nun der Unterschied, der die Schrift zu einem geeigneteren Medium macht als die mündliche Kommunikation?

3.4.1. Distanz, Fiktion und das Nähern auf Umwegen

Die wichtigste Komponente ist wohl die Herstellung von Distanz, die mit dem Geschriebenen einhergeht: „Ich ertrage es nicht, mit euch zu sprechen, ich ertrage es nur, hier zu sitzen, so nahe bei dir, weil ich schreibe“ (*Blutbuch*, S. 261). Kim adressiert zwar an vielen Stellen des Romans die Großmutter als Empfängerin des Textes, tatsächlich dürfte diese – wie bereits angesprochen – ihn jedoch nicht tatsächlich erhalten bzw. lesen, wodurch Kommunikation im herkömmlichen Sinn nicht stattfindet. Das Schreiben stellt scheinbar eine Abgrenzung zur Großmutter dar – gerade die Beschäftigung mit dem Schreibprozess, die eine Barriere zwischen den beiden Figuren erzeugt, ist es, die eine unmittelbare physische Nähe zur Großmutter überhaupt möglich macht. Distanz wird allerdings nicht nur geschaffen, indem Schrift anstelle von Kommunikation eingesetzt wird, sie wird weiters gezielt durch Fiktion erzeugt. Bereits relativ zu Beginn des Textes reflektiert Kim: „Ich schreibe von ‚Grossmeer‘, als wärst du eine Romanfigur, Grossmeer. Als wärst du nicht unentwegt in mir, als könnte ich eine Distanz zu dir herstellen. Aber ich brauche diese Haltung. Ich muss über dich verfügen können wie über eine Figur, sonst schreibe ich die Dinge nicht, deretwegen ich schreibe“ (*Blutbuch*, S. 23). Die Großmutter im

Text stellt somit eine Art veränderte Version der ‚realen‘ (aber immer noch als innerfiktional zu sehenden) Großmutter dar, eine, vor der sich die Hauptfigur weniger fürchtet und mit der somit fingierte Gespräche möglich sind, die in der mündlichen Aussprache nicht stattfinden (können). Die Großmutter, zu der üblicherweise zu wenig Distanz besteht, die Grenzen nicht anerkennt und vor der sich Kim fürchtet(e), wird im Schreiben kontrollierbarer, wird vom schreibenden Ich getrennt betrachtet. Fiktion wird allerdings noch in größerem Ausmaß eingesetzt. So deckt Kim im fünften Teil des Romans auf, dass der davorliegende Part vier nicht der Realität entspricht: Die Großmutter, die dort etwa scheinbar bereits an fortgeschrittener Demenz leidet, Personen zum Teil nicht mehr erkennt oder verwechselt und daher in ein Pflegeheim zieht, steht nun im abschließenden Romanabschnitt erst am Beginn der Krankheit und wohnt noch zuhause (Vgl. Blutbuch, S. 270). Zugleich steht die Fiktion nicht im vollständigen Gegensatz zur Realität, wie Kim betont:

My fear was an element, it was omnipresent. I was so afraid that I followed Farid's advice. I invented part four of this text. [...] Maybe "inventing" is not the right word. Because I did not invent what you are to me, I didn't add anything to the relationship between you and Mum [...] I did not invent Ardan, he was a nurse in the clinic that I was in. So actually, I did not invent part four. I just shifted things that happened or will happen into the presence of this text. Maybe this is what autofiction means: to drive through the realm of reality with one's own tempo, focus, mode. Me, I just went faster: I shifted you into the home for demented, where you will most probably have to go. I did this to be able to write. I needed a space – not even a fictional one, the tilia exists – where I could talk directly to you, a "you" that isn't really here. (Blutbuch, S. 270)
[Kursivsetzung im Original]

Der Rat von Farid, der zu Beginn dieser Passage erwähnt wird, wird am Ende von Teil drei angeführt. Die Hauptfigur schreibt hier über ein Gespräch, in dem Kim meint, Probleme mit dem Schreiben zu haben, weil es eine Beschäftigung mit dem Stammbaum sei bzw. darum gehe, sich von einer Person zu verabschieden, gleichzeitig aber viel zu wenig Wissen über die Geschehnisse in der Vergangenheit zu haben. Daraufhin sagt Farid: „What you cannot say, you need to invent“ (Blutbuch, S. 171). Die Fiktion stellt also eine Möglichkeit für die Hauptfigur dar, schreibend Veränderungen vorzunehmen, die ihr selbst mehr Kontrolle über das Geschehen geben, auf das sie eigentlich wenig/keinen Einfluss hat. Einerseits geht es um die Schaffung von Distanz, andererseits können Parameter („tempo, focus, mode“ (Blutbuch, S. 270)) selbst gewählt werden, mit denen sich Kim der Realität nähert. Interessant ist zudem, dass Kim im Gespräch mit Farid von fehlendem Wissen spricht („Ich sagte, dass ich zu wenig über die wirklichen Geschehnisse wisse, um gut ins Schreiben zu kommen“ (Blutbuch, S. 171)), dass es im Endeffekt – zumindest, soweit es den außerfiktionalen Leser*innen mitgeteilt wird – aber nicht darum zu gehen scheint, Wissenslücken in der Vergangenheit (wie etwa die Geschichte der Großtante Irma, die erst in Teil fünf fertig erzählt wird) mit Hilfe von Fiktion zu füllen bzw. zu eliminieren, sondern vielmehr einen emotionalen Zugang zu bzw. Ausdruck für diese Leere zu

finden. Zudem kommt noch, dass nicht nur Fiktion eingesetzt, sondern diese auch explizit gemacht wird, woraus man folgern könnte, dass wiederum eine Ebene der Distanz hinzugefügt wird: Aufgrund der Tatsache, dass den Leser*innen so explizit bewusst gemacht wird, dass die Geschehnisse in Teil vier – die sich besonders im Vergleich zu anderen Stellen im Roman sehr realistisch lesen – nicht alle der Realität entsprechen, wird besonders klar, dass die handelnde Hauptfigur nicht vollständig mit der schreibenden Hauptfigur zusammenfällt. Es ist also nicht nur der Fall, dass die*der reale Autor*in Kim de l’Horizon nicht mit der innerfiktional schreibenden Hauptfigur Kim gleichzusetzen ist – eine Annahme, zu der die Leser*innen einerseits aufgrund der Genrebezeichnung ‚Roman‘⁸⁵ gelangen müssen und die andererseits den Informationen aus dem Peritext zu entnehmen sind, wenn de l’Horizon etwa in einem Interview mit Rahel Klein meint, die Hauptfigur im *Blutbuch* verhalte sich nicht unbedingt immer so, wie de l’Horizon selbst bzw. vertrete zum Teil andere Ansichten⁸⁶. Sondern: den Leser*innen wird zusätzlich bewusst, dass es auch innerhalb des Romans mindestens zwei Ebenen unterschiedlichen fiktionalen Ausmaßes gibt.

Distanz wird weiters durch ein Phänomen im Schreiben hergestellt, das die Hauptfigur als ein „Ausweichen“ (*Blutbuch*, S. 262) beschreibt. Schon während des Lesens des Romans fällt auf, dass nicht nur Handlungsstränge bzw. Erzählungen abgebrochen und wiederholt aufgegriffen werden⁸⁷ und dadurch sozusagen um das Geschehen selbst gekreist wird, sondern dass einige Teile des Romans zudem Diskurse eröffnen, die auf den ersten Blick vom eigentlichen Fokus wegzuführen scheinen. So verhält es sich etwa mit Kims Recherche zur Geschichte der Blutbuche, die die Hauptfigur in ihrem Roman nachzuzeichnen versucht. Die Hauptfigur meint zu Beginn, es ginge ihr um die Frage, wie genau ein Baum dieser Gattung in den Garten der Großmutter gelangt ist, woraufhin Themen wie Nationalismus, Klassizismus und Botanik besprochen werden. Es soll hier in keiner Weise behauptet werden, diese Ausführungen wären im Kontext des *Blutbuchs* nebensächlich oder uninteressant – insbesondere Klassizismus, Sexismus und Rassismus stellen im Roman zentrale Punkte dar. Was sich dennoch behaupten lässt, ist, dass die Beschreibung der Blutbuchenrecherche zugleich ein indirektes Forschen bzw. Schreiben über die eigene Familiengeschichte ist, was an manchen Stellen bereits angedeutet wird (z.B. „[ich] schickte [...] ihr die chronologische Liste der Blutbuchenzuchtformen, die mir ans Herz gewachsen war, die sich für mich wie ein Familienalbum las, ein Gang durch die

⁸⁵ Siehe z.B. im Paratext zum *Blutbuch*.

⁸⁶ Vgl. Deutschlandfunk Nova: Kim de l’Horizon: „Schreiben und Atmen gehören für mich zusammen“, <https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/kim-de-lhorizon-schreiben-und-atmen-gehoren-fuer-mich-zusammen#:~:text=Kim%20de%20l'Horizon%20ist,Prosa%2C%20Lyrik%20oder%20Theaterst%C3%BCcke%20verfasst> (Zugriff: 02.05.2024), Min. 21:00–23:20.

⁸⁷ Darauf wurde bereits in Kapitel 3.2.1. eingegangen.

Ahnengalerie“ (Blutbuch, S. 140) [Anmerkung durch J.G.]. Eine ähnlich wissenschaftliche Annäherung an die Großmutter bzw. deren Leben versucht Kim zudem offenbar schon Jahre davor auf vergleichbare Weise: „Ich betrieb verdeckte Ermittlungen und schrieb meine Maturarbeit über die Geschichte der Geranie. Ich zeichnete ihre Herkunft nach [...]. Ich fühlte mich Grossmeier sehr nahe bei der Recherche, eine wortlose Nähe über Umwege“ (Blutbuch, S. 43). Diese ‚Umwege‘ sind es auch, die Kim schließlich im (bereits mehrfach in dieser Arbeit angesprochenen) Stammbaum sieht, den Kims Mutter über die weibliche Linie der Familie schreibt. Laut der Hauptfigur sind die detaillierten Ausführungen über die möglichen Ahninnen in erster Linie ein Versuch, sich an den Lebenslauf von Kims Großmutter heranzutasten, der im Falle ihres Todes nötig wäre: „Ich habe beobachtet, wie Meer dir ausgewichen ist, jahrhundertlang, wie sie jede Fährte wahrnahm, um noch etwas länger nicht zu dir zu kommen“ (Blutbuch, S. 262). Spätestens hier wird auch explizit klar, dass Kims eigenes Schreiben einen ähnlichen Zweck erfüllt: „[...] wie ich erst durch Meer als Spiegel merkte, wie auch ich dir schreibend ausgewichen bin, und nun denke ich, dass das Ausweichen vielleicht die einzige Bewegung ist, in der mensch dir nahekomen kann“ (Blutbuch, S. 262). Das Umkreisen des Eigentlichen ist somit paradox: Nur durch die Bewahrung einer gewissen Distanz ist eine Annäherung möglich – in dem Fall an die Großmutter, vor der sowohl Kim als auch Kims Mutter Angst (bzw. eine komplizierte Beziehung zu ihr) haben, sowie an die Familiengeschichte, die zumindest für Kim zu Teilen im Dunkeln liegt. Diese Distanz liegt dem Prozess des Schreibens über Traumata laut LaCapra, Whitehead⁸⁸ und Kratochvil allgemein inne, denn dieser könne mit der „Schaffung einer ästhetischen Übersetzung einher[gehen], die eine posttraumatische Erinnerung konstruiert und damit auch Distanz ermöglicht“⁸⁹. In diesem Fall entsteht die Distanz aber nicht nur durch die ‚Übersetzung‘ von Realität in einen Text, sondern wird auch innerhalb des Textes noch einmal durch das thematische Ausweichen nachgezeichnet bzw. verstärkt. Insofern könnte man argumentieren, dass das Schreiben nicht einfach eine Transition von traumatischer Vergangenheit in Textmaterial darstellt, sondern dass der Text selbst als das Sichtbarmachen eines ‚Symptoms‘ lesbar ist – als ein Ausdruck von Leere oder Vermeidungsverhalten. Die Hauptfigur spricht dies zum Teil auch selbst im Roman an:

Endlich ist Meers Stammbaum in Bern angekommen. Wie er umkreist und wiederholt und noch immer nicht bei der Wunde angekommen ist, erinnert mich an die Endlosschleife deines Satzes: „Die erste Rosmarie war so schön, alle liebten sie.“ Und dass du so oft zu deinem Satz zurückkehrst, erinnert mich an die Vorstellung im Schamanismus, dass sich in einem traumatischen Moment ein Teil der Seele absplattet. Der Geist wende sich jedoch immer wieder dem Trauma zu – als wäre dort ein Splitter, den es zu reintegrieren

⁸⁸ Vgl. Whitehead (2004), S. 87. Mit Bezug auf: Dominik LaCapra: *History and Memory After Auschwitz*. Ithaca, NY und London: Cornell University Press 1998. Und Dominik LaCapra: *Writing History. Writing Trauma*. Baltimore, MD und London: John Hopkins University Press 2001.

⁸⁹ Kratochvil (2019), S. 97.

gilt. Dies deckt sich auch mit Beobachtungen der modernen Psychologie. [...] Und vielleicht ist dieser ganze Text, diese ganze Schreibbewegung ein Platzhalter, das Erschaffen eines Ortes, an dem die Leere endlich einen Raum bekommt. Kein Text, sondern ein Platz, auf dem steht: ‚Hier ist etwas, das sich nicht sagen lässt.‘ Was nicht dasselbe ist wie schweigen. Wir brauchen Sätze, um von unseren Traumata nicht sprechen zu können. (Blutbuch, S. 245–246)

Wie die Hauptfigur selbst reflektiert, ist diese Darstellung von Symptomen, auch wenn die Geschehnisse und Gefühle selbst zum Teil nicht oder nur bruchstückhaft in die Form einer Erzählung gebracht werden können, von großer Relevanz. Es geht der Hauptfigur offenbar nicht darum, den verzweiferten Versuch zu starten, eine perfekte, abgerundete Geschichte zu erzählen, die möglichst nah an der wahren Begebenheit liegt. Sondern: Nach und nach erkennt sie, dass sie vielmehr dabei ist, einen Text zu schreiben, der das Paradox dessen eigener Existenz darstellt: *„This text is my book of fear. [...] While writing this, Grandma, I realize that fear deletes what it records. It’s like when you look into the sun, and then you can’t see precisely what you just saw. Actually, your notseeing, your blindness takes exactly the shape of what you just saw. It’s a negation: On this spot would be what was too bright for you to see”* (Blutbuch, S. 269) [Kursivsetzung im Original].

3.4.2. Schreiben als Prozess des Erinnerns und Loslassens

Das Schreiben ist somit in erster Linie nicht als ein Mittel zum Zweck zu sehen, dessen Ziel die Entstehung eines Textes ist, sondern der Prozess selbst steht im Mittelpunkt, wobei dieser zum Teil paradox scheint. So ist er nicht nur, wie gerade ausgeführt, eine Suche nach Nähe durch das absichtliche Schaffen von Distanz, sondern stellt für Kim zudem eine Möglichkeit dar, wieder Zugang zu Erinnerungen zu bekommen, die zuerst vergessen scheinen. Kim meint mehrmals, das Schreiben ließe sich nicht planen – der Versuch, den Roman im Sinne eines durchdachten Plots aufzubauen, wird schon früh für zum Scheitern verurteilt erklärt (Vgl. Blutbuch, S. 41) und das Schreiben als eine Tätigkeit bezeichnet, die sich im Tun weiterentwickelt, verändert und währenddessen Erinnerungen freilegt: *„Aber ich will mich erinnern. Ich werde mich jetzt hinsetzen und das Schreiben, diese Dachluke im Nebel der Dinge, öffnen und schauen, was kommt“* (Blutbuch, S. 63). Der Schreibprozess ist somit ein Wiederentdecken und Ausgraben von Erinnerung und – wie Kim an anderer Stelle meint – eine Art Hommage (Vgl. Blutbuch, S. 297) an die Großmutter, ein Versuch, etwas von ihr festzuhalten (Vgl. Blutbuch, S. 276), bevor sie aufgrund der zunehmenden Demenz bzw. dem irgendwann bevorstehenden Tod verschwindet. Genau dieses Erinnern bzw. Festhalten ist es gleichzeitig jedoch auch, was das Loslassen ermöglicht: *„Weil, was ich nicht erzähle, isst mich“* (Blutbuch, S. 63). Das Aufschreiben stellt somit zugleich ein Abwerfen von Ballast dar. Diese Vereinigung von scheinbaren Gegensätzen (Erinnern und Vergessen / Festhalten und Loslassen) ist auch ein in der Trauma-

Theorie immer wieder angesprochenes Phänomen. Caruth schreibt etwa, dass das Einbetten traumatischer Erfahrungen in einen narrativen Rahmen – also das aktive, freiwillige Wiedererinnern und Erzählen – die Möglichkeit eröffnet, diese Geschichte mit der Zeit abzuändern oder auch irgendwann zu vergessen:

The transformation of the trauma into a narrative memory that allows the story to be verbalized and communicated, to be integrated into one's own, and others', knowledge of the past, may lose both the precision and the force that characterizes traumatic recall. [...] the capacity to remember is also the capacity to elide or distort, and in other cases, as van der Kolk and van der Hart show, may mean the capacity simply to forget⁹⁰

Auch Kratochvil schreibt, mit Bezugnahme auf Michael Roth, Repräsentation bzw. Narration von Trauma (wobei es in diesem Fall auch explizit um die Integration ins kulturelle Gedächtnis geht, also etwa um die historische Aufarbeitung der Geschehnisse im Rahmen der Shoah) stelle zugleich immer einen ersten Schritt für das Vergessen dar, was ein weiterer Grund für das Schweigen vieler traumatisierter Personen zu sein scheine, da diese die Geschehnisse nicht in Vergessenheit geraten lassen wollen würden (wobei umgekehrt vollständiges Schweigen auf generationenübergreifende Sicht natürlich ebenfalls dazu führe).⁹¹ Leys wiederum schreibt, Pierre Janet weise u.a. genau dieser Fähigkeit des Vergessens (die erst durch das Erinnern und Erzählen möglich wird) heilsamen Charakter zu.⁹² Die so scheinbar im Gegensatz zueinanderstehenden Gründe für das Schreiben, das Kim im *Blutbuch* zu erklären versucht, decken sich in diesem Sinne also mit psychologischen Ansätzen zu Trauma und Traumabewältigung.

3.4.3. Die/(das) Geschichte(te) – Schreiben als Heilung/Vernarbung

Der Versuch, mit dem Text bzw. dem Schreibprozess eine Art Heilung zu bewirken, wird bei de l'Horizon ebenfalls angesprochen, wobei diese Heilung erstens häufig mit Bildern der Magie oder Hexerei in einen Zusammenhang gestellt wird (womit das Schreiben im Erwachsenenalter einerseits an die geschilderten Versuche des Kindes anschließen, Schutz-, Verwandlungs-, Verschwinde- und Heilzauber für die Mutter, die Großmutter sowie den eigenen Körper auszuführen (Vgl. *Blutbuch* z.B. S. 28, 87–89, 107–109) und andererseits an Kims Ausführungen zu Derridas Beobachtung, Schreiben sei Pharmazie – ein Begriff, der von ‚Pharmakeia‘ komme, was früher auch ‚Hexerei‘ bedeutet habe (Vgl. *Blutbuch*, S. 248)). Zweitens geht es Kim dabei nicht um ein vollständiges Heilen im Sinne einer Rückkehr zur Unversehrtheit:

Ich habe, Grossmeer, dieses Scheiben mit der Absicht begonnen, an einem Heilzauber zu wirken [...] den wundlosen Schmerzen eine Wunde zu geben; dem Verschwundenen [...] – aber nicht Vergangenen – einen Mund zu geben, ein „Und“, ein „Es-war-so-UND-ich-lebe“, „Die-Irma-ist-verschwunden-UND-sie-ist-

⁹⁰ Caruth (1995), S. 153–154.

⁹¹ Vgl. Kratochvil (2019), S. 37–38.

⁹² Vgl. Ruth Leys: *Traumatic Cure: Shell Shock, Janet, and the Question of Memory*. Chicago: University of Chicago Press 1994, Vol. 20 (4), S. 623–662, S. 654.

jetzt-hier“. Ich begann diese Texte mit der Absicht, mit ihnen einen Hexenkessel zu bauen, der verschiedenste care-magic enthält. Ich wollte heilen, ohne ein „Heil“ anzustreben, ohne eine ursprüngliche Ganzheit, eine Reinheit zu suchen. Vielleicht ist „Heilung“ das falsche Wort, vielleicht geht es um eine Vernarbung; darum, dass das Gewebe eigene, neue, sichtbare Nähte knüpft. Denn ich will nicht, dass das Gewebe spurlos zusammenwächst. Dass das, was fehlt, ohne Fehlen verschwindet. Ich strebe keinen Punkt an, der einen Satz abschliesst, sondern ein Semikolon, das sagt: „Hier ist eine Grenze, aber es geht weiter“, das den Satz weiterfließen und doch zwischen seinen zwei Zeichen eine leere Stelle lässt; ich möchte diese schmale Spirale, auf der ich mich um das Loch im Zentrum bewege, weiterführen. (Blutbuch, S. 247–248)

Die Vorstellung des heilsamen Einbindens der Vergangenheit in die eigene Biographie bzw. in die Familiengeschichte, das Geschehene nicht mehr zu verschweigen, sondern es aktiv anzusprechen und zu inkludieren, überschneidet sich mit der Theorie zu Trauma, die (wie einführend genauer erörtert) besagt, dass traumatische Erlebnisse als Bruchstücke („unassimilated scraps of overwhelming experiences“⁹³) zu sehen sind, für die ein sprachlicher Ausdruck gefunden werden muss, wodurch diese zu einem Teil der eigenen Geschichte und damit verarbeitet werden können. Es geht der Figur Kim nicht darum, die Vergangenheit zu verdrängen oder zu überschreiben, sondern um eine Möglichkeit der Verbindung der traumatischen Erinnerungen mit den nicht-traumatischen („sichtbare Nähte“ (Blutbuch, S. 247–248)). Die Form des Textes steht mit der Art der angestrebten Heilung/Vernarbung in Einklang – wie die Hauptfigur schreibt, geht es im Roman im strengen Sinn gar nicht darum, eine Geschichte, also einen „wohltemperierten Familienroman“ (Blutbuch, S. 184), wie Kim es nennt, zu verfassen, da dies unmöglich sei, sondern Kim interessiere sich mehr für „das Geschichtete unseres stinknormalen Erlebens“ (Blutbuch, S. 184) – wobei die Wahl des Begriffs des ‚Geschichteten‘ spannend ist, enthält er doch, obwohl die Abweichung davon im Vordergrund steht, dennoch das Wort ‚Geschichte‘. Nebenbei bemerkt stellen die Metaphern des Verknüpfens, der Nähte und des Gewebes eine Verbindung zwischen dem geschriebenen Text und dem Pullover, den Kim im Laufe der in der Gegenwart situierten Handlung strickt, her. Der Pullover ist aus rosa Wolle gemacht (eine für die Mutter und Großmutter kontroverse Farbe, da sie diese mit patriarchalen Rollenbildern verbinden), dessen Fäden tonal nicht ganz zusammenpassen (worüber sich Kim zu Beginn ärgert (Vgl. Blutbuch, S. 118)). Ein Teil davon ist mit Blut befleckt, weil Kim von queer-feindlichen Männern verprügelt wird (Vgl. Blutbuch, S. 173) und Maschen gehen unterwegs verloren (Vgl. Blutbuch, S. 139). Zudem geht auch der Pullover einen „Umweg“ – die Hauptfigur schreibt stets, den Pullover für die Großmutter zu stricken (Vgl. Blutbuch, S. 118), letztendlich schenkt Kim ihn jedoch der Mutter, die auch auf den zusammengestückelten Charakter des Gewebes (positiv!) eingeht: „*Then she thanked me for the pink sweater and said that she never liked pink, because she had to like it, but now she found a liking. I love the mix of different threads you*

⁹³ Caruth (1995), S. 176.

made“ (Blutbuch, S. 283) [Kursivsetzung im Original]. Die Form des Textes – die sich eben auch im Stricken widerspiegelt – ist somit etwas, das verhandelt wird und unkonventionell gehalten werden muss, um dem Inhalt und der angestrebten ‚Vernarbung‘ gerecht zu werden, was wiederum eine Herausforderung darstellt und ständig im Text selbst diskutiert wird. So meint Kim etwa: „Ich weiss daher schon, dass es zu simpel ist, die zerstückelte Welt in zerstückelten Texten darzustellen. Ich weiss das, denn die Postmodernisten sind schon lange zu Klassikern geworden“ (Blutbuch, S. 153) [Unterstreichung im Original] und bemerkt auch, dass die Art des Erzählens der Großmutter eine sehr unflexible ist: „im Gegensatz zu Peer erzählst du deine Geschichten – wenn du etwas über die Vergangenheit erzählst – immer von Anfang bis Ende genau gleich. Wie schön die erste Rosmarie war. [...] Wie sie gestorben ist. [...] Du erzählst Sätze, die eine Ferne in sich haben, die etwas Geschlossenes sind, wie deine Truckli“ (Blutbuch, S. 62). Die Hauptfigur sucht im eigenen Schreiben einen dynamischeren Zugang, der eher an das anknüpft, was sie in Bezug auf den Vater, Peer genannt, beobachtet, wenn dieser wiederholt die Geschichte vom Unfalltod seiner Freunde erzählt:

Diese Stellen sind immer gleich. Die Ränder der Geschichte aber, die sind immer ein wenig anders, als veränderten sei sich mit jedem Mal. Als fransten sie aus und als knüpfte Peer sie neu zusammen [...]. Mir scheint, dass mensch mit den zentralen Stellen seiner Geschichte nicht mehr viel machen kann. Dass die immer schon fertig erzählt sind, bevor mensch sie erzählt hat. [...] Dass sie dich erzählen und nicht du sie. Dass mensch aber an den Rändern seiner Geschichte noch sehr viel machen kann. Dass mensch sich an den Rändern seiner Geschichte gegen die Geschichte wehren kann. (Blutbuch, S. 61–62)

Die unflexible Erzählart der Großmutter und die unveränderlichen ‚zentralen Stellen‘ in der Geschichte des Vaters, von denen Kim hier spricht, erinnern an den Begriff der ‚traumatic memory‘, also der ‚traumatischen Erinnerung‘ von Pierre Janet, die im Gegensatz zur wandelbaren ‚narrative memory‘, d.h. der ‚erzählenden Erinnerung‘ steht.⁹⁴ Während die traumatische Erinnerung sich der*dem Betroffenen in unveränderlicher Weise aufdrängt bzw. häufig als Symptom wahrnehmbar wird, sind es genau das Schaffen von Veränderungen und das flexiblere Erzählen, die Verarbeitung möglich machen bzw. mit ‚narrative memory‘ zusammenhängen.⁹⁵ Die Möglichkeit, Geschichten oder zumindest deren ‚Ränder‘ verändern und Gegensätze miteinander vereinen zu können, ist etwas, das in Kims Schreiben und der Suche nach Ausdruck angestrebt und häufig in Bezug zu flüssigem, fließendem Wasser gesetzt wird, eine „*fluidity*“ (Blutbuch, S. 287) [Kursivsetzung im Original], die auch mit der Genderidentität Kims in Verbindung gebracht werden könnte: „*My mother tongue is talking. My father tongue is silence. And my own tongue tongues, and my tongues are dripping, dropping, blurring, streaming, rooting,*

⁹⁴ Vgl. Caruth (1995), S. 160. Anmerkung: Genauere Ausführungen sind bei den theoretischen Hintergründen in Kapitel 2.2. nachzulesen.

⁹⁵ Vgl. Caruth (1995), S. 160.

flowing” (Blutbuch, S. 298) [Kursivsetzung im Original]. So findet Kim im Schreiben mit verschiedenen ‚Sprachen‘/‘tongues‘ und dem Verknüpfen unterschiedlicher Fäden eine eigene Art des Erzählens, die – wenn sie auch kein Sprechen ist – gegen das Schweigen bzw. Reden-ohne-Dinge-zu-sagen der vorigen Generationen anschreiben kann. Sich dieser Tradition der vorigen Generationen entgegenzustellen, fühlt sich für Kim zwar wie Verrat an („Zu schreiben ist ein Verrat, über euch zu schreiben ein doppelter, auf Hochdeutsch zu schreiben ein bodenloser.“ (Blutbuch, S. 247)), ist aber gleichzeitig eine Notwendigkeit und auch kein Versuch eines familiären Bruchs, wie Kim erkennt: „*I break the circle of children who kill their parents in order to be free, to become themselves. I don't kill my parents. I am giving birth to my mothers*” (Blutbuch, S. 280) [Kursivsetzung im Original].

Zusammenfassen lassen sich die wichtigsten Aussagen dieses Kapitels knapp wie folgt: Den zentralen Grund für das Schreiben des Textes stellt für die Hauptfigur der Versuch einer Annäherung an Geschehnisse und Personen dar, die im Sprechen nicht möglich ist. Die Schrift ist dafür ein geeignetes Medium, da sie auf mehrere Arten Distanz erzeugt, die paradoxerweise für die Annäherung nötig ist. Einerseits bedeutet das Schreiben für Kim nicht notwendigerweise auch interpersonale Kommunikation, andererseits kann Fiktion im Schreibprozess besonders gut eingesetzt werden, um Parameter des Umgangs mit der Realität an eigene Bedürfnisse anzupassen. Wie argumentiert wurde, ist zudem die teilweise Aufdeckung dieser eingesetzten Fiktion dafür verantwortlich, dass für die Leser*innen mehr Distanz zwischen Autor*in und Hauptfigur entsteht und die Hauptfigur sich mehr in eine in der Gegenwart schreibende und eine in der Vergangenheit/zum Teil zeitgleich erlebende/handelnde Figur aufspaltet. Die Hauptaufgabe von Fiktion im *Blutbuch* ist es allerdings nicht, bestehende Lücken zu füllen, sondern Ausdruck für diese empfundene Leere zu finden, was wiederum in einen Zusammenhang mit dem Phänomen des Ausweichens oder Umkreisens gebracht werden kann. Durch dieses wird eine Darstellung für Symptome der Leere, Angst und Vermeidung gefunden – wobei das Reflektieren über die Möglichkeit/Unmöglichkeit des Erzählens allgemein als ein zentrales Element im *Blutbuch* gesehen werden muss. Das Schreiben als Prozess bedeutet für Kim weiters ein Suchen nach Erinnerungen sowie ein Festhalten von bestehenden Erinnerungen, die zugleich jedoch auch ein Loslassen implizieren und intendieren. Allgemein wird das Verfassen des *Blutbuchs* im Roman als ‚heilend‘ beschrieben, wobei dieser Begriff als komplex zu begreifen ist und die Form des Textes direkt beeinflusst (das ‚Geschichtete‘ vs. die ‚Geschichte‘).

4. Die Erfindung des Lebens

Die folgenden Unterkapitel befassen sich mit Hanns-Josef Ortheils Roman *Die Erfindung des Lebens*, der entlang derselben Analyseaspekte untersucht werden soll wie in den bisherigen Ausführungen Kim de l'Horizons *Blutbuch*. Es wird versucht, inhaltliche Hintergründe des Romans, die für das Verständnis der Argumentation als notwendig erachtet werden, direkt an den entsprechenden Stellen knapp darzulegen. Ebenso werden – wie in den Kapiteln zur Analyse des *Blutbuchs* – zum Teil Verweise zu anderen Unterkapiteln vorgenommen, sofern Überschneidungen vorhanden sind.

4.1. Intertextualität/Intermedialität

In der Untersuchung zu Hanns-Josef Ortheils Roman *Die Erfindung des Lebens* ist in Hinblick auf das Element der Intertextualität insbesondere der weiter gefasste Begriff der Intermedialität von Bedeutung. Es finden zwar – wie in Kürze erörtert werden soll – auch Referenzen auf andere literarische Texte statt, in erster Linie sind die Bezüge aber allgemeiner künstlerischer Natur, weshalb der Begriff der Intertextualität nicht weit genug greift, um die vorkommenden Phänomene zu beschreiben. Die Referenzen sind dabei meist weniger auf formaler Ebene zu sehen, d.h. es findet selten eine Imitation eines anderen Mediums in der Weise der Erzählung statt, sondern werden überwiegend als inhaltliche oder metaphorische Verweise genutzt.

4.1.1. Das Leben als Schauspiel – Theater und Film

Zu dieser Art der metaphorischen bzw. vergleichshaften Beschreibungen innerfiktional realer Geschehnisse mit Hilfe von Bezugnahmen auf andere Medien, gehört das Theater bzw. das Schauspielen. So schreibt die Hauptfigur Johannes – nun erwachsen und bereits als Autor bekannt –im Rückblick über die eigene Kindheit gleich zu Beginn des Romans: „Wie Darsteller in einem Stück waren wir drei aufeinander bezogen, beinahe jeden Tag handelten wir in derselben Weise, und niemand von uns störte sich an dieser Wiederholung, sondern tat im Gegenteil alles dafür, dass alles so blieb. [...] Jeder hatte seine Rolle und hielt sich genau daran, das gab uns eine kurzfristige Sicherheit und band uns eng aneinander.“⁹⁶ Die drei Personen, von denen der Protagonist hier spricht, sind seine Eltern und er selbst – eine Kleinfamilie in Köln, die sehr zurückgezogen lebt und den Alltag stets routiniert und strukturiert in sich ständig wiederholenden und nur selten davon abweichenden Ritualen gestaltet.⁹⁷ Dieses Verhalten kommt Johannes nun im Nachhinein wie das Spielen eines Theaterstückes vor – das Leben der Familie bewegt

⁹⁶ Hanns-Josef Ortheil: *Die Erfindung des Lebens*. München: btb Verlag ²⁸2011, S. 14–15. Anmerkung: Im Folgenden wird bei Bezugnahme auf diesen Roman direkt im Fließtext mit Klammern und Kurztitel gearbeitet.

⁹⁷ Weitere Ausführungen dazu sind in Kapitel 4.2.1. zu finden.

sich in vorherbestimmten Bahnen, ist kein ‚Leben‘ im eigentlichen, dynamischen und spontanen Sinne, sondern gleicht eher einer gut durchdachten, im Vorhinein geplanten Kunstrichtung, wodurch diese sozusagen kein Imitat des Lebens ist, sondern das Leben ein Imitat dieser Kunst wird. An dieser Stelle des Romans stellt diese Tatsache einerseits – wie im Zitat bereits angeklungen – ein Gefühl der Sicherheit für die betroffenen Personen dar, da alles kontrolliert und vorhersehbar abläuft, andererseits wirkt es sowohl für die innerfiktionale Autorfigur im Nachhinein als auch für die Lesenden des Romans, besonders durch diese Beschreibung einer (angeblich) wahren Begebenheit mit Hilfe eines Kunstmediums, das dem ‚Realen‘ entgegensteht bzw. die Realität maximal nachspielt, befremdlich und in gewisser Weise auch einengend. Besonders daher ist die zweite explizite Bezugnahme des Romans auf das Theater bzw. auf das Spielen eines Stücks an viel späterer Stelle interessant. Zu diesem Zeitpunkt der Handlung (bei der es sich immer noch um die erzählte Handlung dreht und nicht um die ‚Rahmenhandlung‘) ist der Protagonist bereits etwas älter und befindet sich in Rom, um sich dort am Konservatorium für Klavier einzuschreiben (Vgl. *Erfindung d. Lebens*, z.B. S. 472–473). Johannes lebt sich hier erstaunlich schnell ein, fühlt sich unabhängiger und freier als bisher – auch hier wird der Alltag aber anfänglich folgendermaßen beschrieben:

Vom ersten Tag an hatte man mich hier gut aufgenommen [...] ja, ich war mit der Zeit eine feste Größe im Reigen ihrer Gespräche und Unterhaltungen geworden. Wie oft war ich an den Abenden beim Betreten dieses Innenhofes erkannt und mit einem *eco, Giovanni, il pianista!* begrüßt worden. Sie hatten mich behandelt, als wäre ich nicht ein junger, unerfahrener Pianist, sondern eine Berühmtheit, ja eine Zelebrität [...]. Natürlich war es ein Spiel gewesen, ein Stück Komödie, aber wie elegant und abwechslungsreich hatten wir die Szenen dieser Komödie immer wieder gespielt! Und wenn es nötig war, hatten wir daraus etwas Ernstes gemacht (*Erfindung d. Lebens*, S. 472)

Der Rückbezug auf das Verhalten der Figuren als schauspielhaft hat für aufmerksame Leser*innen zweifache Funktion: Erstens ist erkennbar, dass sich ein gewisses Muster wiederholt – nämlich das des strukturierten, kontrollierten Ablaufs – von dem die Rezipierenden wissen, dass es dem noch jüngeren, verängstigten Protagonisten damals Sicherheit gab und mit einem Gefühl von ‚zu Hause‘ verbunden ist, wodurch der neuere Schauplatz Rom sozusagen heimatlichen Charakter bekommt bzw. zum gewohnten Verhalten des Hauptcharakters passt. Zweitens wird allerdings genau von diesem abgewichen, indem zwar weiterhin von einem ‚Stück‘, das gespielt wird, die Rede ist, sich dieses nun aber im Gegensatz zur ersten Beschreibung nicht mehr dadurch auszeichnet, dass Veränderungen nicht nur von allen Beteiligten unerwünscht sind, oder sogar als Gefahr wahrgenommen werden: „Wir drei waren sogar so eng miteinander verbunden, dass jeder von uns sofort in Panik geriet, wenn unsere Rituale durch irgendeine Kleinigkeit durcheinandergerieten“ (*Erfindung d. Lebens*, S. 15). Gerade die Abwechslung und die Möglichkeit, der üblichen ‚Komödie‘ von Zeit zu Zeit einen anderen Charakter zu geben,

werden hier explizit angesprochen und werden vom Protagonisten offenbar als positiv bewertet, auch wenn die Wiederholung weiterhin stattfindet. In der Kindheit ist ein solches Abweichen von Verhaltensmustern nicht möglich – die Eltern, die ihr Umfeld nach dem Tod ihrer Kinder als gefährlich wahrnehmen und diese Empfindung aufgrund ihres übermäßigen Schutzverhaltens an ihren Sohn Johannes weitergeben (beides typische Symptome bzw. Mechanismen von (transgenerativem) Trauma⁹⁸), verunmöglichen eine solche Flexibilität im Alltag. Nun, in einer neuen Umgebung, in der mehr Distanz zur Vergangenheit und Familie besteht, wird diese Veränderung durch den Rückbezug auf den Theater-Vergleich besonders ersichtlich.

Etwas häufiger eingesetzt bzw. im Gegensatz zum Theater auch die Form des Erzählens beeinflussend, wird in *Die Erfindung des Lebens* das Medium des Films, wobei dies auf unterschiedliche Weise geschieht. Erstens benutzt der Erzähler die filmische Beschreibung, um die eigene Kindheit und die Empfindungen, die im Nachhinein mit der Erinnerung daran einhergehen, treffender beschreiben zu können:

WENN ICH an diese frühen Jahre meines Lebens zurückdenke, kommen sie mir vor wie ein Film aus den dreißiger Jahren. Es ist ein Film in Schwarz-Weiß mit einem dumpfen, wackligen Ton, man sieht die Darsteller sprechen, hört sie aber zeitversetzt, einige Bruchteile von Sekunden später. Die Personen bewegen sich langsam, wie in Trance, der Hintergrund ist leicht verschwommen, alles wirkt gedämpft und durchdrungen von einer nicht abzuschüttelnden Melancholie. [...] Angst und Erschöpfung sind im alltäglichen Leben zu spüren, das viel langsamer verläuft als das Leben heutzutage, ja beinahe zeitlupenhafte an einem vorbeizieht. Ich aber, der stumme Beobachter, schaue auf das alles aus einer starren Distanz. Es ist, als hätte sich zwischen mir und der Welt ein unüberwindbarer Graben aufgetan. Ich blicke über diesen Graben hinweg, ich blicke hinüber in das Land der Handelnden und Sprechenden, dieses Land aber ist für mich nicht zu erreichen. Ich weiß nicht, wie zeittypisch solche Wahrnehmungen sind, vielleicht sind sie auch weniger zeittypisch als typisch für meine eigene, besondere Wahrnehmung, die Sehen, Hören und Denken oft nicht zusammenbrachte. (Erfindung d. Lebens, S. 135–136.) [Blockschrift im Original]

In der Beschreibung alter schwarz-weiß Filme und der Positionierung der Hauptfigur auf der anderen Seite eines Grabens, wodurch das Geschehen auf doppelte Weise fern wirkt, wird die Distanz zu dem Erlebten nochmal fassbarer. An dieser Stelle ist zudem nicht ganz klar, ob mit ‚Ich‘ das Kind in der Erinnerung gemeint ist, das sich damals schon von der Welt abgeschottet fühlt und nicht mit ihr interagieren kann (eine plausible Interpretation, da gerade die angesprochene Stummheit, die der Protagonist aufgrund von transgenerativem Trauma entwickelt und die zusätzlich mit der Überbehütung durch die Eltern, insbesondere durch die Mutter, dazu führt, dass sein Lebens- und Interaktionsraum extrem eingeschränkt ist) oder ob es sich um die erwachsene Version des Erzählers handelt, die nun nachträglich keinen direkten Zugang mehr zu dieser Erlebenswelt von damals hat und deren Rolle des ‚stummen Beobachters‘ darin liegt, dass sie sich zeitlich und emotional in gewisser Weise vom damaligen Geschehen abgegrenzt hat und nun in dieser stummen Weise auf die Vergangenheit zurückblickt. Selbstverständlich

⁹⁸ Vgl. Glitzner (2017), S. 16–17 und Kaufmann (2023), S. 72.

sind auch beide Lesarten gleichzeitig denkbar – als die Darstellung eines ‚Ichs‘, das sowohl damals bereits die Distanz zur Welt verspürte und diese Distanz nun auch im Nachhinein in der Auseinandersetzung mit der Erinnerung verstärkt wahrnimmt. Zusätzlich zu dem beschriebenen Fremdheitsgefühl, das diesem Rückblick offensichtlich innewohnt, ist in dem Zitat spannend, dass der Protagonist mit Hilfe der Bezugnahme auf das Medium des Films die eigene Wahrnehmung, die er als von der Norm abweichend beschreibt, zu erklären versucht. Der Ton passt in dieser Szene nicht zum Bild, die Figuren bewegen sich nicht in normaler Geschwindigkeit, als wäre der Beobachter überfordert davon, alle Eindrücke gleichzeitig aufzunehmen und miteinander in Einklang zu bringen. Im Prinzip verfährt Ortheil hier literarisch ähnlich, wie auch die Wissenschaft in der Beschreibung von traumatischen Symptomen: Wie einführend erwähnt, stammt etwa der Begriff des „Flashbacks“ ursprünglich aus der Filmindustrie⁹⁹ und auch in *Die Erfindung des Lebens* werden filmische Beschreibungen eingesetzt, um die eigene traumatische Erinnerung und die damit einhergehende Gefühlslage treffender darzustellen. An anderer Stelle beschreibt der Erzähler nicht – wie hier – mit filmischen Mitteln die eigene Wahrnehmung der Welt, sondern umgekehrt die eigene Wahrnehmung von Filmen in der Kindheit. So führt er etwa aus, wie er als Kind im Kino häufig denselben Film drei Mal schauen muss, da er so auf kleine Details und Landschaften im Hintergrund fokussiert ist, dass er die Handlung nicht richtig mitbekommt und davon emotional überfordert ist (Vgl. *Erfindung d. Lebens*, S. 417). Er selbst nennt das im Nachhinein „merkwürdige[] Ticks seiner Wahrnehmung [...], die mit der anderen, dunkleren Seite seines Lebens zu tun haben“ (*Erfindung d. Lebens*, S. 417). Insofern werden Verweise auf das Medium des Films im Roman – auf unterschiedliche Weise – genutzt, um ganz persönliche Wahrnehmungsweisen darstellen zu können, die sich einer anderen Erzählart, bei der alle Parameter in Einklang miteinander stehen, eventuell entziehen würden. Gleichzeitig ist bei beiden dieser Passagen die Rede von einem nicht ‚reibungslos‘ ablaufenden Film bzw. Filmerlebnis. Umso bedeutsamer erscheint daher die Schilderung der Erinnerung an einen Tag in der Kindheit, in der der noch vollständig stumme Johannes seine Mutter – deren Stimme er zu diesem Zeitpunkt ebenfalls noch nie gehört hat – zufällig heimlich beim Schwimmen in einem Waldsee beobachtet und ihren leisen Gesang wahrnimmt. Hier schreibt der Erzähler nämlich: „Man sollte wissen, dass ich bis zu diesem Moment noch nie einen Film gesehen hatte, ja dass ich nicht einmal genau wusste, was ein Film eigentlich war. [...] An bewegte, gut ausgeleuchtete und inszenierte Bilder war ich also nicht gewöhnt [...]. Jetzt aber sah ich meinen ersten Film, wie ihn der erfahrenste Regisseur nicht besser hätte

⁹⁹ Vgl. Luckhurst (2008), S. 80.

inszenieren können“ (Erfindung d. Lebens, S. 214–215). Der Gesang, das Bild der schwimmenden Frau im Wasser und die klare Schilderung der Lichtverhältnisse passen in der Beschreibung alle perfekt zusammen, ergeben eine abgerundete, für den Protagonisten vollständig wahrnehmbare Erfahrung. Dieses Erlebnis, das Beobachten der Mutter, die sich frei im Wasser bewegt und zum ersten Mal seit Jahren singt, bewertet Johannes in seinem nachträglichen Schreiben als zentral für seine eigene „Sprachwerdung“ (Erfindung d. Lebens, S. 221), während die Schilderung der zerrissenen filmischen Wahrnehmung bzw. Wahrnehmung von Filmen für ihn mit der von transgenerationalen Trauma geprägten frühen Kindheit in Verbindung steht, in der er aufgrund von Angst, Überbehütung und Stummheit sehr isoliert aufwächst, seine eigenen Gedanken kaum mit anderen teilen kann und daher ‚Denksysteme‘ für sich entwickelt, bei denen äußerliche Begebenheiten in Einzelteile zerlegt und abgespeichert werden: „das kleine Kind, das ich war, protokollierte die Welt unaufhörlich in den sonderbarsten, selbst erfundenen und beinahe manisch perfektionierten Systemen. Von diesen Systemen gab es sehr viele, und ich hatte sie alle im Kopf: [...] das große Lauschsystem, in dem ich die Stimmen und Klänge speicherte, vor allem aber das System der fertigen Sätze und Redewendungen“ (Erfindung d. Lebens, S. 40).

4.1.2. Musik als Ausdruck und Assoziation

Die meines Erachtens mit Abstand wichtigsten intermedialen Verweise in Ortheils Roman beziehen sich auf Musik. Der Hauptcharakter hat allgemein einen starken Bezug zur Musik und insbesondere zum Klavierspiel, da er ursprünglich plant, professioneller Pianist zu werden. Insofern sind Verweise auf bestimmte Stücke und dergleichen wenig verwunderlich. Tatsächlich geht diese Beziehung allerdings noch tiefer und hängt auch mit der Sprache, dem Schreiben und dem Umgang mit traumatischen Erfahrungen zusammen. Zuallererst stellt das Geschehnis, dass die Familie eines Tages mehr durch Zufall ein Klavier in ihre Wohnung bekommt, einen zweifachen Wendepunkt im Leben des damals noch kleinen Johannes dar: Erstens beginnt die Mutter, von der der Protagonist bis dahin nicht weiß, dass sie früher sehr gut Klavierspielen konnte, da sie dies ebenso wie das Sprechen nach dem Tod ihrer vier Kinder aus ihrem Leben verbannte, eines Tages wieder vorsichtig zu spielen und erleidet dabei einen nervlichen Zusammenbruch, der die ganze Familie erschüttert („Ich spürte, wie mir eiskalt wurde, ich konnte mich nicht mehr bewegen, aus einem Traum-Schloss war ich in einen düsteren Film geraten, ein fremder Horror hatte von meinen Eltern Besitz ergriffen“ (Erfindung d. Lebens, S. 73)). Zugleich bringt das Klavier aber langsam auch Lebendigkeit in die bis dahin sehr stille Wohnung: „Heute weiß ich, dass ich einen stärkeren und schöneren Augenblick nie erlebt habe. Von einem Moment zum anderen verwandelte sich alles: Jetzt spürte ich plötzlich das Leben, da war

es, frisch, überwältigend [...] ja, diese Musik war ein Sog, dem ich ohne jedes Nachdenken folgte, denn sie sang und erzählte von Freiheit und Glück“ (Erfindung d. Lebens, S. 70–71). Diese erste Begegnung mit dem Klavierspiel stellt also eine ambivalente, aber in jedem Fall sehr intensive Erfahrung für Johannes dar. Zweitens beginnt kurz darauf für Johannes selbst die Möglichkeit, sich dem Instrument anzunähern, was dem nonverbalen Kind, das sich mit den Eltern nur mit Körpersprache und Mimik verständigt (also auch keine Form der Gebärdensprache etc. beherrscht) erstmals erlaubt, sich freier auszudrücken, mehr Raum einzunehmen und die eigenen Denkweisen kreativ umzusetzen:

[E]s war meine Musik, ich machte Musik, ich hatte endlich etwas gefunden, mit dem ich mich bemerkbar machen konnte. [...] Alle Ticks und Spleens, die ich bisher entwickelt hatte, schienen in dieses Spiel einzugehen. Ich merkte mir Tastenkombinationen und probierte neue Varianten, ich gab ihnen Namen von Tieren und Pflanzen und entwarf im Kopf große Karten, auf denen diese Tiere und Pflanzen ihre jeweils eigenen Plätze hatten. (Erfindung d. Lebens, S. 76–77)

Diese ganz individuelle Auseinandersetzung mit dem Instrument und der Erzeugung von Klang ist für den kindlichen Protagonisten – in Anbetracht der Situation wenig verwunderlich – auch konstitutiv für die eigene Identität. Das Kind, das die eigene Andersartigkeit bereits zu diesem Zeitpunkt sehr stark wahrnimmt und sich selbst vorwiegend über die eigene Stummheit identifiziert, beginnt nun – zumindest wird es in der nachträglichen Erzählung so dargestellt – langsam mit einer gegenläufigen Narration der eigenen Biographie bzw. einer daraus resultierenden Identität: „Endlich wusste ich, wie ich aus dem Idiotendasein herausfinden konnte, endlich hatte ich einen konkreten Plan mit einem festen Ziel: Ich wollte ab jetzt morgens und nachmittags üben, ich wollte beweisen, dass auch ich etwas konnte, ich wollte ein guter Klavier- und später vielleicht sogar ein noch besserer Orgelspieler werden“ (Erfindung d. Lebens, S. 77). Die Unmöglichkeit zu sprechen, die durch das transgenerationale Trauma ausgelöst wird, wird also bereits hier in gewisser Weise durch den neu gefundenen Zugang zur Musik ‚kompensiert‘ und die Identität, die bisher die eigene Stummheit im Fokus hatte, verändert sich nun hin zu dem Bild von einem Menschen, der einer Tätigkeit nachgeht, aktiv ist und Talent hat. Wie eng Sprache bzw. Kommunikation und Musik für den Protagonisten zusammenhängen und in welcher Relation diese zueinanderstehen, zeigt sich an viel späterer Stelle wieder, als er sich bereits in Rom befindet und dort mit dem Italienischen auseinandersetzt:

Ich habe verstanden, ich habe bereits ein wenig verstanden, wie das Italienische geht. Das Italienische geht vollkommen anders als das Deutsche. Es ist ein Geben und Anbieten von Sätzen, die der Gegenüber dann wieder zurückgibt. Was der eine sagt, greift der andere auf, dreht es um eine Nuance und sagt dann den Satz leicht verändert noch einmal. Und so geht es weiter und weiter, ohne Pause. Es ist mit einem guten **Duett** zu vergleichen, mit **Gesang und Gegengesang**. [...] Im Grunde ist auch diese Art von Unterhaltung wie für mich geschaffen! Kein Ausfragen und Anstarren, keine schweren Einzelsätze, in die Landschaft platziert! Stattdessen ein **Auftakt**, eine **Wiederholung**, eine **Variation**, ein **Abgesang**! (Erfindung d. Lebens, S. 460–463) [Hervorhebungen durch J.G.]

Johannes beginnt zwar in der Kindheit noch – verspätet – (deutsch) zu sprechen, erlebt das allerdings als einen komplizierten, brüchigen Prozess über Umwege.¹⁰⁰ Die Beschreibung des Italienischen mit Begriffen der Musik kann – die bisherige Argumentation weiterführend – so verstanden werden, dass die Musik Johannes’ eigentliche, erste Form des Ausdrucks darstellt, sozusagen eine Form, die für ihn intuitiv besser erreichbar ist als die gesprochene Sprache, weshalb es nur natürlich erscheint, eine neue Sprache, deren Erwerb gegenüber er zuversichtlich gestimmt ist, mit Parametern der Musik zu charakterisieren.

Weiters ist für den Roman bezeichnend, dass bestimmte Klavierstücke und Komponist*innen, die genannt werden, nicht nur im Sinne einer sich aufbauenden musikalischen Karriere Erwähnung finden, sondern diese in einem engen Zusammenhang mit Erfahrungen, Erinnerungen und Emotionen des Protagonisten stehen und die Geschichte dadurch – etwas zugespitzt ausgedrückt – nicht nur über die literarische Beschreibung dessen, was der Hauptcharakter denkt oder wahrnimmt bzw. fühlt, sondern auch über die wiederholte Erwähnung auf bestimmte Art konnotierter Musikstücke bzw. Komponist*innen, erzählt wird. Wie etwa Heyer, Wachs und Palentien beschreiben, ist gerade Musik – ähnlich wie Duft – häufig sehr stark mit Erinnerungen und damit einhergehenden Emotionen verknüpft, die noch lange Zeit später durch das erneute Hören bestimmter Stücke lebhaft wieder hervorgerufen werden können¹⁰¹: „[D]as Element der Nachhaltigkeit [ist] dermaßen prägnant, dass man von einem narrativen Bedeutungsgehalt der Musik ausgehen kann.“¹⁰² In *Die Erfindung des Lebens* ist es nun so, dass bestimmte Stücke und Komponisten durch die Erfahrung des Protagonisten eingefärbt werden und das Wiederauftauchen dieser im Laufe der Handlung daher von den Leser*innen mit zuvor geschilderten Erlebnissen sowie Emotionen in Verbindung gebracht werden kann. Einige herausstechende Beispiele dafür, die hier veranschaulicht werden sollen, sind Kompositionen von Chopin, Schumann, Bach und Prokofieff. Stücke von Bach etwa werden wiederholt erwähnt, wenn der Protagonist von seinen ersten Jahren als klavierspielendes Individuum erzählt (Vgl. *Erfindung d. Lebens*, z.B. S. 233) – insbesondere das *Italienische Konzert* wird häufig namentlich genannt. Die Hauptfigur spielt diese Stücke meist gerne, findet u.a. über diese den ersten Zugang zum Klavierspielen und begegnet diesen auch in der in der Gegenwart situierten Handlung, aus der heraus sie erzählt, wieder: Die Tochter der Nachbarin – die Nachbarin und deren Tochter sind beide Figuren, denen Johannes sich stückweise immer mehr annähert – übt zu Beginn ihrer Begegnungen ebenjenes Konzert (Vgl. *Erfindung d. Lebens*, S. 247). Somit

¹⁰⁰ Genauere Ausführungen folgen in Kapitel 4.4.1.

¹⁰¹ Vgl. Robert Heyer, Sebastian Wachs, Christian Palentien (Hg.): *Handbuch Jugend – Musik – Sozialisation*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2013, S. 302–303.

¹⁰² Ebd., S. 302.

entsteht erstens eine Parallele dadurch, dass beide Figuren (die Nachbarstochter und Johannes) in ihrer Kindheit mit demselben Komponisten konfrontiert sind und sich Johannes an seine eigenen Anfänge zurückerinnert und zweitens beginnt auch der Protagonist selbst im Zuge dieses Aufeinandertreffens wieder mit dem Klavierspielen dieses Stücks (Vgl. *Erfindung d. Lebens*, S. 269–270), das er sich nach dem Ende seiner Pianisten-Karriere selbst verbietet. Somit hat Bach als Komponist im Roman *Ortheils* eine doppelte Art von Einstiegsfunktion, wird von aufmerksamen Leser*innen mit der Kindheit und den Klavieranfängen des Protagonisten verbunden, wobei diese in diesem Fall positiv konnotiert sind. Schumanns Stücke, insbesondere die *Fantasie in C-Dur* ist ebenfalls ein Stück, das in der Kindheit der Hauptfigur eingeführt wird – in diesem Fall handelt es sich allerdings um ein sehr viel persönlicher gefärbtes Stück, da Johannes mit diesem besonders starke Gefühle verbindet:

Was ich dagegen wusste, war, dass ich dieses Stück anders spielte als andere Stücke, ja dass es im Grunde sogar kein einziges Klavierstück gab, das ich so spielte wie dieses. Diese Besonderheit hatte damit zu tun, dass die *C-Dur-Fantasie* meine inneren Bilder und damit auch meine Gefühle besonders stark ansprach [...]. Gerade weil Schumanns Kompositionen diese Sehnsucht beinahe ununterbrochen ansprachen, liebte ich sie also, es war jedes Mal, als entrückten sie mich in lauter Kinderszenen und erzählten von meinen einsamen Stunden in der Kölner Wohnung, von den Stunden allein mit der Mutter, von der Ankunft des Vaters am Nachmittag, vom stillen Spielen am Rhein (*Erfindung d. Lebens*, S. 330–332) [Kursivsetzung im Original]

Der Protagonist verbindet diese Komposition – bereits als Kind – auf eine sehnsüchtige, aber auch melancholische Weise mit der eigenen Kindheit, merkt etwa während eines Vorspiels für die Aufnahme auf ein Musikinternat, wie unvorstellbar es für ihn ist, von seinen Eltern getrennt zu leben (was er anschließend jedoch muss), weshalb das Ansprechen des Stücks für die Leser*innen ebenfalls einen bittersüßen Beigeschmack erhält. Es steht für die Liebe, die das Kind innerhalb der Familie erfährt und für ein Gefühl des Bekannten und Sicherem. Gleichzeitig erhält die Komposition durch die Isolation, die mit dieser Art des Aufwachsens einhergeht, allerdings einen nicht nur positiven Charakter und ist zusätzlich unweigerlich mit dem Abschied von der Kindheit verbunden, in die nicht mehr zurückgekehrt werden kann. Der Protagonist schreibt, er habe dieses Stück als Kind wie eine Darstellung seines eigenen Lebens wahrgenommen (Vgl. *Erfindung d. Lebens*, S. 331) und habe sich auch stark mit dem Komponisten identifiziert: „Seit ich begonnen hatte, Schumann zu spielen, war mir vom ersten Moment an klar gewesen, dass er mein Lieblingskomponist war, und nach einer Weile war meine Anhänglichkeit sogar so weit gegangen, dass ich ernsthaft glaubte, ihm ähnlich zu sehen“ (*Erfindung d. Lebens*, S. 331). Chopins Werke wiederum nehmen im Roman eher einen heimsuchenden Charakter ein, stellen ein wiederkehrendes Element dar, dem der Charakter auszuweichen versucht, sich jedoch nicht entziehen kann. Das erste Mal richtig in die Handlung eingeführt werden Chopins Stücke, als Johannes als Kind mit seinem Vater für einige Zeit zu dessen

Elternhaus fährt – einem Bauernhof im Westerwald – weil er in der Schule überfordert ist und von seinen Klassenkolleg*innen sowie dem Lehrer gemobbt wird. Sozusagen als Intervention in dieser problematischen Situation trennt der Vater das Kind das erste Mal längere Zeit von seiner Mutter und bringt ihm im direkten Umgang mit der Natur das Lesen und Schreiben bei, woraus in einem zweiten Schritt das Sprechen resultiert. In dieser Zeit blüht Johannes auf, wird etwas selbstständiger, fühlt sich als Teil einer größeren Gemeinschaft und entkommt der kontrollierten Isolation zum ersten Mal. Als die Mutter die anderen beiden schließlich irgendwann in diesem Bauernhaus besucht, spielt sie den Leuten Chopin vor, was bei Johannes folgende Reaktion hervorruft:

[I]ch liebte dieses Spiel [...] und doch begann ich es von Minute zu Minute auch mehr und mehr zu hassen. Warum hatte Mutter mir nichts von ihrem Klavierüben verraten? Warum trat sie an diesem Abend unseres Wiedersehens so demonstrativ auf, als habe sie endlich Zeit gefunden, wieder ordentlich Klavier zu üben? Und warum spielte sie genau auf jenem Klavier derart perfekt, auf dem ich zuvor meine einsamen Übungen gemacht hatte? Während sie brillierte und weiter und weiter spielte, kam es mir so vor, als geriete mein wochenlanges Üben in Vergessenheit, ja als würde es vollkommen ausgelöscht. (Erfindung d. Lebens, S. 232–233)

Das Spielen dieser Stücke der Mutter wird beim Kind sowohl als erstes entstehendes Fremdheitsgefühl ihr gegenüber wahrgenommen, gleichzeitig will es nicht mehr in ihrem Schatten stehen, fühlt sich von ihr verdrängt. Auch im späteren Verlauf der Handlung hegt Johannes noch starke Abneigung gegen alle Stücke Chopins, weigert sich, dessen Kompositionen zu spielen, wenn er dazu aufgefordert wird (Vgl. Erfindung d. Lebens, S. 313), vermeidet es, sie zu hören und wird durch ihr Wiederauftauchen während des Schreibens an seinem Roman im Erwachsenenalter wieder in alte Erinnerungen zurückgeworfen:

[J]a es amüsierte mich nicht ein bisschen, statt der erwarteten Stücke von Bach nun die Walzer von Chopin zu hören. Im ersten Ärger wollte ich sofort wieder zurück ins Arbeitszimmer gehen, um die falsch einsortierte CD aus dem CD-Player zu nehmen [...] dann aber blieb ich auf halbem Weg stehen [...] und ich hörte dabei ununterbrochen die Walzer Chopins. Sofort war die alte Szenerie wieder da: Der Hof und die Gastwirtschaft, meine Mutter, die letzten Tage auf dem Land... (Erfindung d. Lebens, S. 249–250)

Daraufhin wird die nachträgliche Erzählung der Kindheit fortgesetzt, in der es darum geht, dass seine Mutter und er nach ihrer wochenlangen Trennung erst langsam wieder zueinander finden und die Beziehungsdynamik sich verändert (Vgl. Erfindung d. Lebens, S. 250–253). Ebenso wie Schumanns *C-Dur-Fantasie* haben Chopins Stücke damit einen stark erinnerungsauslösenden Charakter, die den Protagonisten in die Vergangenheit zurückwerfen (sowohl emotional als auch erzählerisch, da diese Stücke literarisch herangezogen werden, um von Johannes' Kindheit zu erzählen). Prokofieffs siebte Klaviersonate wiederum wird erst gegen Ende der Handlung das erste Mal erwähnt und hat im Gegensatz zu Schumanns und Chopins Stücken in der Handlung einen befreienden, erwachseneren Charakter. Die Hauptfigur schreibt, sie habe dieses Stück früher häufig am Ende von Klavierauftritten gespielt – als temperamentvollen Abschluss,

„bei dem das Klavier wie ein Schlagzeug behandelt wird“ (Erfindung d. Lebens, S. 524). Damit wird dieses Stück im Roman im Gegensatz zu den Werken von Chopin oder Schumann, so könnte man argumentieren, als ein kraftvoll eingefärbtes Element eingesetzt, das Auftritte positiv abschließen kann und nicht nostalgisch anmutend oder triggernd für den Protagonisten ist. Auf den letzten Seiten der *Erfindung des Lebens* gibt Johannes als Erwachsener im gegenwärtigen Handlungsstrang – im Anschluss an seine zwischenzeitliche Klavierschülerin und Nachbarin Marietta – selbst ein Klavierkonzert, wobei hier einige der eben angesprochenen Stücke/Komponisten wieder Erwähnung finden: „Ich habe Schumanns *Fantasie in C-Dur* gespielt, ich habe Bach, Scarlatti und zum Abschluss noch Prokofieff gespielt“ (Erfindung d. Lebens, S. 589–590) [Kursivsetzung im Original]. Mit Bach und Scarlatti sind die Anfänge des eigenen Klavierspiels vertreten – das Finden einer Ausdrucksform durch die ersten Übungen, die u.a. mit Hilfe der Mutter stattfinden – Schumanns *Fantasie in C-Dur* bezieht die nostalgischen, sehr persönlichen Erfahrungen und Erinnerungen mit ein, die zum Teil auch schmerzhaft sind, wohingegen mit dem letzten Stück von Prokofieff ein schwungvolles, kraftvolles Ende gesetzt wird, das die Leser*innen wieder mehr mit der Gegenwart des Protagonisten verbinden. Somit kann dieser Auftritt nicht nur durch die expliziten Vermischungen von Zeiten und Orten am Ende des Romans – dazu an späterer Stelle mehr – sondern auch allein aufgrund der Wahl der Stücke bzw. über die Erwähnung der Komponisten als ein Rückblick über die Entwicklung des Protagonisten gelesen werden, der mit der von Trauma geprägten Kindheit anfängt und befreiend endet.

Eine ähnliche Funktion wie die eben erörterten Verweise auf Musik erfüllen auch Erwähnungen von Gebeten und Chorälen im Text. Kurz zusammengefasst tauchen besonders zwei Gebete/Gesänge/Psalmen wiederholt auf: Erstens „*Deus, in adiutorium meum intende/ Domine, ad adjuvandum me festina*“, was auf Deutsch heißt: *O Gott, komm mir zu Hilfe/ Herr, eile mir zu helfen*“ (Erfindung d. Lebens, S. 344) [Kursivsetzung im Original], ein Text, der dem Protagonisten im Klosterinternat häufig begegnet und bei dem er meint, seinen ganz persönlichen Hilferuf ausdrücken zu können (Vgl. Erfindung d. Lebens, S. 346), da er sich in dieser Zeit wieder sehr isoliert und damit in die schwierige Phase seiner frühen Kindheit zurückversetzt fühlt, zusätzlich vom Alltag in dieser Schule massiv gestresst ist und unter Heimweh leidet. Zweitens „*Der Herr ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln*“ (Erfindung d. Lebens, S. 437) [Kursivsetzung im Original]: Hier erzählt ein Onkel Johannes als Jugendlicher das erste Mal ausführlicher über die Vergangenheit der Eltern und zitiert, welche Textstelle der Vater bei der Beerdigung des vierten Kindes (bei der die Mutter es nicht mehr schafft, teilzunehmen) an dessen Grab vorträgt. Als Johannes nach dem Schulabschluss nach Rom reist, sich richtig frei und nicht mehr

so stark von der eigenen Vergangenheit heimgesucht fühlt, kommen diese beiden Texte wieder vor, erfahren hier zum Teil aber eine leichte Abwandlung in ihrer Bedeutung bzw. ändert sich ihre Bedeutung auch einfach dadurch, dass sie in einem neuen Kontext zitiert werden: „ich höre den alten Gesang: *Deus, in adiutorium meum intende/ Domine, ad adjuvandum me festina...* – zwei-, dreimal höre ich dieses Summen, wie ein Refrain meines ersten römischen Spaziergangs. Herr, ich danke Dir, dass Du mich hierher geführt hast [...] Der Herr ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln“ (Erfindung d. Lebens, S. 457) [Kursivsetzung im Original]. Diese religiösen Texte sind damit einerseits wieder Bezugspunkte für die Leser*innen, um intratextuelle Verbindungen und Gefühle des Protagonisten besser zu erkennen bzw. diese zusätzlich auf einer impliziten Ebene mitzubekommen und andererseits stellen sie eine schematische Form dar (die Texte selbst werden nicht abgewandelt), in der der Protagonist seine eigenen Empfindungen in den Worten anderer ausdrücken kann und die in unterschiedlichen Kontexten neue Bedeutungen bekommen können. Die Gebete können damit als eine vorgefertigte Abfolge von Worten gelesen werden, die eine Ausdrucksleere, die aufgrund traumatischer Erfahrungen besteht, füllen können bzw. die die Emotionen des Protagonisten und seine Gedanken vermitteln können, selbst wenn er nicht in der Lage ist, in eigenen Worten von bestimmten Erinnerungen und Gefühlen zu sprechen.

4.1.3. „Nur war Nick Adams jetzt ein Junge, der sich danach sehnte [...] Klavier spielen zu dürfen“

Als intertextueller Verweis im herkömmlichen Sinn, sind Ernest Hemingways Kurzgeschichten zu nennen, die für Johannes während seiner Zeit im Internat wichtig werden. Diese Phase stellt für den Protagonisten eine große Herausforderung dar – er wird das erste Mal abrupt von seinen beiden Eltern getrennt, ist von der Anwesenheit der vielen anderen Personen dort überstimuliert, fühlt sich in seinem Klavierspiel eingeschränkt, da nur christliche Stücke gelehrt werden und der knapper bemessene Musikunterricht keinen Freiraum für eigene Improvisationen etc. lässt und wird zudem einsam, da er keinen Anschluss findet und sich immer mehr von allen anderen distanziert. Durch diese erneute Isolation wird auch sein Sprechen wieder zunehmend weniger, bis er Angst hat, vollständig in alte Muster zurückzufallen und aus dem Internat wegläuft (Vgl. Erfindung d. Lebens, S. 334–368). Hier beschreibt der Protagonist nun, dass eine seiner letzten Ausflüchte Bücher waren, wobei Hemingways autofiktionale Erzählungen über die Figur Nick Adams im Vordergrund stehen. Wie zuvor mit Schumanns *Fantasie in C-Dur* bringt Johannes auch diese Texte mit seinem eigenen Leben in Verbindung: „Nick Adams war

ein Junge meines Alters, der in einigen Kurzgeschichten sogar wie ich selbst mit seinem Vater in der freien Natur unterwegs war. Vater und Sohn unterwegs – zum ersten Mal in meinem Leben hatte ich es mit einer Lektüre zu tun, die ich so las, als handelte sie beinahe ausschließlich von meinem eigenen Leben“ (Erfindung d. Lebens, S. 370). Es folgen einige direkte Zitate aus dem Text, die die Hauptfigur damals auswendig lernt, sich immer wieder vorsagt und schließlich dazu übergeht, sich die Geschichte bildhaft vorzustellen und sie in Hinblick auf das eigene Leben abzuändern: „Immer wieder waren es diese Bilder des Alleinseins [...] es waren Bilder, die Hemingways Nick-Adams-Geschichten noch einmal erzählten und dabei in den Details beinahe mit denselben Bestandteilen auskamen. Nur war Nick Adams jetzt ein Junge, der sich danach sehnte, überall und wann er wollte, Klavier spielen zu dürfen“ (Erfindung d. Lebens, S. 372). Es findet also wieder starke Identifikation mit einem Kunstwerk bzw. – da es sich dabei um ein autofiktionales Werk handelt – mit dem Künstler statt: Der Text eines anderen wird für Johannes zum Ausdruck eigener Erfahrungen und Gefühle. Dazu kommt noch, dass der Schreibstil Hemingways in diesen Erzählungen als ähnlich einfach und direkt beschrieben wird, wie seine eigene gesprochene Sprache (Vgl. Erfindung d. Lebens, S. 370). Während in Johannes' Krise das eigene Sprechen und der aktive Ausdruck über das Klavierspielen also zurückgehen, leiht er sich sozusagen fremde Worte, um nicht vollständig zu verschwinden: „Ich war noch nicht ganz der Lethargie verfallen, nein, ich war noch nicht gestorben, etwas Text und eine Unmenge von guter Musik steckten noch in mir“ (Erfindung d. Lebens, S. 378). Auch hier ist also wieder eine Unfähigkeit des Sprechens aufgrund traumatischer Erfahrungen ersichtlich, die Lebensgeschichte kann nicht mehr mit eigenen Worten stattfinden und die Kommunikation mit anderen ist immer eingeschränkter. Stattdessen fungieren literarische Textvorlagen als ein Rahmen für die eigene Biographie, geben den überfordernden Erinnerungen und Emotionen einen Zusammenhalt durch die Worte eines anderen Autors und werden dadurch wieder zu einer erzählbaren Geschichte.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Ortheil überwiegend intermediale Verweise nutzt. Vergleiche mit dem Theater bzw. Schauspiel werden eingesetzt, um unnatürlich wirkende Strukturiertheit im Kindheitsalltag darzustellen sowie später – durch die leichte Abwandlung – sowohl heimatlichen Charakter aufzuzeigen als auch positive Veränderung darzustellen. Der Film, der sich auch in ‚filmischer Schreibweise‘ im Text manifestiert, wird als Medium genutzt, da sich dessen Elemente sowohl dafür eignen, von der Norm abweichende, nicht-lineare und unzusammenhängende Wahrnehmung und Erinnerung darzustellen als auch besonders intensive Momente möglichst bildlich einzufangen. Musik wiederum wurde einerseits als erste Ausdrucksform, sozusagen (aufgrund dessen Stummheit) als ‚erste Sprache‘ des Protagonisten

gelesen, die auch für dessen Identitätskonstruktion zentral ist und andererseits in Form von erwähnten Stücken und Komponist*innen als innertextlich konnotierte Elemente, deren wiederholtes Auftauchen den Leser*innen implizit Bedeutung übermittelt. Zudem stellen Musikstücke durch diese emotionale Aufladung auch eine Überleitungsmöglichkeit zwischen den beiden Erzählebenen dar, da der Protagonist sich durch sie stärker an Vergangenes erinnert bzw. getriggert wird. Gebete und Choräle erfüllen einerseits wie die Musikstücke die Funktion, dass die Leser*innen durch deren Wiederholung implizit mehr Zugriff auf die Gefühlsebene des Protagonisten bekommen und liefern Johannes andererseits wie die intertextuellen Verweise auf Hemingways Text bereits vorgegebene, fertige Worte, mit denen er Darstellungsmöglichkeiten der eigenen Erfahrungswelt findet, wo er selbst nicht oder kaum in der Lage ist, zu sprechen.

4.2. Wiederholung

Caruth schreibt in ihrem Werk, die Haupteigenschaft von Trauma bestünde in der Form dessen Daseins – in ihrer Wiederholung: „The pathology consists, rather, solely in the *structure of its experience* or repetition [...] To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event”¹⁰³ [Kursivsetzung im Original]. Traumatisierte Personen würden also von den Erinnerungen an die betreffenden Ereignisse heimgesucht werden – ein Umstand, der sich laut Whitehead wie bereits einführend erklärt, auch in literarischen Werken in Form von wiederholtem Vorkommen bestimmter Symbole/Handlungsstränge usw. niederschlagen könne bzw. dies häufig tue.¹⁰⁴ Wie in de l’Horizons *Blutbuch* handelt es sich auch bei Ortheils *Die Erfindung des Lebens* allerdings in erster Linie um eine Erzählung über eine Figur, die nicht direkt an den traumatischen Begebenheiten beteiligt war, da diese in diesem Fall – der Tod der vier älteren Brüder im Kleinkindalter – bereits vor der Geburt des Protagonisten stattfinden. Somit bezieht sich auch das literarische Verfahren der Wiederholung im Roman weniger auf das tatsächliche Ereignis (an das die Hauptfigur folglich keine Erinnerung haben kann), sondern vielmehr auf das eigene Aufwachsen in einem Umfeld, das von traumatisierten Eltern – insbesondere der verstummten Mutter – geprägt ist sowie auf daraus resultierenden Empfindungen und Verhaltensweisen.

¹⁰³ Caruth (1995), S. 4–5.

¹⁰⁴ Vgl. Whitehead (2004), S. 86–88.

4.2.1. Routinen und Rituale

Die wohl auffälligste Form der Wiederholung in Ortheils Roman wurde gerade eben¹⁰⁵ schon kurz angesprochen, als es um den Einbezug von Vergleichen mit dem Theater/Schauspielen ging: Der Protagonist wächst als Kind nicht nur stark isoliert von der Außenwelt allein mit seinen Eltern auf, sondern verbringt den Alltag auch in immer gleichen Routinen und Ritualen, deren Einhaltung allen drei Beteiligten ein Gefühl von Sicherheit zu vermitteln scheint. Bereits auf den ersten Seiten wird dieses sich immer wiederholende Verhalten der Familie ersichtlich: „Jedes Mal sah er gleich hinauf zu meinem Fenster, und wenn er mich erkannte, blieb er einen Moment stehen und winkte [...] und jedes Mal winkte ich zurück [...]. Das Erste, was er in der Wohnung tat, war jedes Mal, nach Mutter zu schauen. [...] Wenn ich mich zurückerinnere, sehe ich dieses Ritual von Vaters Heimkehr in immer derselben Reihenfolge ablaufen“ (Erfindung d. Lebens, S. 9–14). Wie diese Routinen genau vonstattengehen, wird im Roman zwar – um es mit Genettes Kategorie zur Frequenz zu beschreiben – überwiegend iterativ erzählt, d.h. es wird einmal zusammengefasst, was in der Handlung mehrfach geschieht¹⁰⁶, inhaltlich handelt es sich jedoch um mehrfache Wiederholungen desselben Ablaufs bzw. derselben Abläufe – so schildert der Protagonist nicht nur die Routine, die mit der Ankunft des Vaters einhergeht, sondern etwa auch das übliche Muster, in dem die Familie ihre Sonntage verbringt (Vgl. Erfindung d. Lebens, S. 62–63), die Routine der Kiosk- und Gasthausbesuche mit dem Vater (Vgl. Erfindung d. Lebens, S. 31–33) sowie Einkäufe, Spielplatzbesuche und ruhige Zeiten am Rhein mit der Mutter (Vgl. Erfindung d. Lebens, S. 18–46) usw., die fast alle in sehr kontrollierten Strukturen verlaufen. Daher fallen dem Protagonisten schon die kleinsten Veränderungen stark auf und werden im Roman so dargestellt, als erinnerte er sich noch im Erwachsenenalter ganz genau daran: „Auch sonst verlief seine Ankunft wie üblich, nur dass er die Mutter [...] im Schlafzimmer antraf [...]. Statt aber wie sonst zunächst ins Bad zu gehen und Wasser zu trinken, ging Vater diesmal in die Küche“ (Erfindung d. Lebens, S. 109), schreibt er etwa über seinen ersten Schultag, an dem er endlich kurz erzählt bekommt, er habe ältere Brüder gehabt, die bereits als kleine Kinder gestorben seien (Vgl. Erfindung d. Lebens, S. 111). Dieses sich wiederholende Verhalten ist jedoch nicht auf die Kindheit des Protagonisten begrenzt – auch auf der Erzählebene, die in der Gegenwart angesiedelt ist, beschreibt Johannes seinen Alltag teilweise als einen sich wiederholenden Ablauf, der sowohl seine Freizeit als auch das berufliche Schreiben seines Romans betrifft (Vgl. Erfindung d. Lebens, z.B. S. 27–28). Somit wird zwar meistens nicht genau

¹⁰⁵ Siehe Kapitel 4.1.1.

¹⁰⁶ Vgl. Matias Martínez, Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 11., überarbeitete und aktualisierte Auflage. München: Verlag C.H.Beck 1999, S. 48–49. Und Gérard Genette: Die Erzählung. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink; Stuttgart: UTB 2010, S. 73–82.

ein Verhaltensablauf mehrfach geschildert, aber Routinen und sich wiederholende Muster allgemein kommen wiederholt vor. Dieses Element von Struktur und Ordnung schlägt sich auch im Denken des Protagonisten nieder – wie eben in bereits angesprochenen Systemen, die das Kind entwirft und die sich in weiterer Folge auch auf das Schreiben übertragen lassen, worauf allerdings erst an späterer Stelle näher eingegangen werden soll.¹⁰⁷

4.2.2. Funktional wiederkehrende Orte

Ein etwas andersartiges Wiederholungsverfahren in Ortheils *Die Erfindung des Lebens* betrifft die vorkommenden Orte: Im Roman sind bestimmte Schauplätze der Handlung mit gewissen Erlebnissen und demnach auch Empfindungen des Protagonisten verbunden. Diese Orte werden erstens wiederholt aufgesucht – was wohl in den meisten Romanen der Fall ist, hier jedoch auch stark mit Erinnerungen und wiederauftauchendem Verhalten zusammenhängt – und zweitens gibt es zum Teil Parallelen zwischen unterschiedlichen Plätzen, wodurch die eigentlich zeitlich und räumlich voneinander getrennten Erzählebenen verstärkt miteinander in Verbindung zu stehen scheinen. Um diese Argumentation zu veranschaulichen, muss im Folgenden kurz auf die zentralen Orte im Roman eingegangen werden: Der Ort, von dem aus sich die erzählte Handlung entwickelt, ist die Wohnung in Köln, in der der Protagonist mit seinen Eltern die ersten Jahre seiner Kindheit verbringt. Das Wohnhaus befindet sich auf einem als ‚oval‘ beschriebenen Platz, der von Geschäften umgeben ist. Die Wohnung ist ein sehr ambivalent aufgeladener Raum – einerseits ist er mit einem Gefühl der Sicherheit verbunden, in dem der Protagonist eine Einheit mit seinen Eltern (insbesondere mit seiner Mutter) bildet und der von der Welt abgegrenzt ist – andererseits führt genau diese Abgrenzung zur bedrückenden Isolation, macht ihn zu einem zeitlosen Raum, einem „Mutter-Reich“ (Erfindung d. Lebens, S. 197), in dem der Junge die meiste Zeit über sprachlos ist und ein extremes gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis besteht. Der als „oval“ (Erfindung d. Lebens, z.B. S. 9) beschriebene Platz, auf dem sich das Wohnhaus befindet, bildet in gewisser Weise den Übergang zwischen diesem abgegrenzten Ort und der Welt. Die Geschäfte, die sich rund um den Platz befinden, bilden für die Mutter zum Teil bereits einen Raum, den sie nicht betreten kann oder will, weshalb bestimmte Einkäufe nur der Vater erledigt, das Hinausschauen auf diesen Platz durch das Fenster ist jedoch ein fester Bestandteil der frühen Kindheit des Protagonisten. Auch Johannes empfindet als Kind bereits unerklärliche Angst beim Verlassen der Wohnung (Vgl. Erfindung d. Lebens, S. 29) und hat überall, wo er mit seiner Mutter unterwegs ist, einen sehr eingeschränkten Bewegungsradius, da er sich aufgrund unausgesprochener Regeln immer in ihrer unmittelbaren Reichweite

¹⁰⁷ Siehe Kapitel 4.4.1.

befinden muss (Vgl. *Erfindung d. Lebens*, z.B. S. 19 –22). Einen ähnlichen Übergangsraum bildet der Rhein, an den Johannes mit seiner Mutter als Kind häufig geht – auch hier gibt es zwar klare Regeln dafür, wo er sich aufhalten darf und wo nicht, das Flussufer bildet aber im Gegensatz zu den meisten anderen Orten einen friedlichen, stillen Raum, an dem der Protagonist sich entspannen kann. Vollständig negativ konnotiert sind hingegen die Volksschule (bzw. die Klasse, in der er anfangs ist) und das Internat, wo Johannes sich zwar unter Gleichaltrigen befindet, es allerdings nicht schafft, richtige Freundschaften zu schließen und somit noch isolierter ist, als er es in der Kölner Wohnung war, wo er sich zumindest mit den ihm bekannten Abläufen und Eltern wohlfühlt. Den Gegenpart stellen schließlich der Bauernhof bzw. die Gastwirtschaft der väterlichen Verwandtschaft und Rom dar. Zwar zeichnet sich der erste dieser Räume durch seine Ländlichkeit aus – Johannes verbringt seine Zeit dort in der Natur, zeichnet unterschiedliche Pflanzen, lernt das Schwimmen in natürlichen Gewässern usw. – während sich Rom als Stadt davon stark unterscheidet, für den Protagonisten erfüllen sie jedoch meines Erachtens ähnliche Funktionen: Beide diese Räume sind vergleichsweise unbegrenzt, werden nur in Begleitung des Vaters (in dessen Anwesenheit sich das Kind freier bewegen kann) oder alleine bzw. mit neuen Personen erkundet und dienen dazu, Erfahrungen zu machen und sich Fähigkeiten anzueignen. Am Land lernt Johannes als Kind im direkten Umgang mit der Natur und der Anleitung des Vaters das Schreiben, das Lesen, das Notieren von Melodien, die er, ohne es bis dahin zu wissen, mit seinem absoluten Gehör zu Papier bringen kann, und in weiterer Folge auch das Sprechen. In Rom, wo Johannes direkt nach dem Schulabschluss als junger Erwachsener hinget, beginnt er wiederum sein Klavierstudium am Konservatorium, lernt durch die Interaktion mit neuen Personen Italienisch und baut erstmals enge Beziehungen zu ihm bis dahin fremden Menschen auf. Nach Johannes' Aufenthalt auf dem Land beschließt die Familie zudem ein Haus in der Nähe der Gastwirtschaft zu bauen, das sie „*Familienphantasie*“ (*Erfindung d. Lebens*, S. 289) [Kursivsetzung im Original] nennt und in dem sie schließlich auch wohnt – wobei Johannes allerdings letztlich auszieht, um nach Rom zu gehen. Kartenbeck beschreibt diesen Ort der ‚Familienphantasie‘ in ihrer Analyse als eine Art von Garten, da es sich um einen nach außen hin abgegrenzten Raum handle, der innerhalb dieser Grenzen jedoch eine Ordnung aufweise und überaus harmonisch sei.¹⁰⁸ Weiter schreibt Kartenbeck, diese ‚Familienphantasie‘ sei ein geschützter Raum, insbesondere, da die Hauptfigur dort ihre Kladden – Notizbücher, die Johannes bereits in seiner Kindheit zu schreiben beginnt, um dort Wörter zu

¹⁰⁸ Vgl. Caroline Kartenbeck: *Erfindungen des Lebens. Autofiktionales Erzählen bei Hanns-Josef Ortheil*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012, S. 214–218.

sammeln und das eigene Leben nachzuzeichnen – aufbewahre.¹⁰⁹ In weiterer Folge argumentiert Kartenbeck, auch Rom könne in *Die Erfindung des Lebens* diesem Konzept des ‚Gartens‘ zugeordnet werden, verstanden als eine Art „Zaubergarten“¹¹⁰, ähnlich harmonisch und ähnliche Funktionen erfüllend dargestellt wie die ‚Familienphantasie‘.¹¹¹ Auch wenn diese Argumentation durchaus nachvollziehbar ist, meine ich doch, dass gerade der Freiheitsaspekt und die fehlende Abgrenzung nach außen hin Rom – obwohl ebenfalls fast utopisch dargestellt – vom Raum der ‚Familienphantasie‘ stark unterscheiden, der in seiner Unveränderlichkeit und Abgeschlossenheit meines Erachtens noch am ehesten einer positiver konnotierten Version der Kölner Wohnung zu entsprechen scheint (auch wenn dieser Vergleich hinkt). Als letzte hier erwähnenswerte Orte lassen sich Kirchen und Gaststuben bzw. Restaurants nennen. Erstere sind für den Protagonisten Räume des Rückzugs, an denen er die häufig ersehnte Stille findet und zudem Zugang zu Musik bekommt (Vgl. *Erfindung d. Lebens*, z.B. S. 344), während er zweitens ebenfalls gerne aufsucht, am liebsten in Gesellschaft anderer, wobei das Motiv des Essens sich allgemein durch den Roman zieht und meist mit der Suche nach bzw. dem Genießen von Nähe zu anderen Personen zusammenhängt (Vgl. *Erfindung d. Lebens*, z.B. S. 149–157, 455, 483). Als eindeutigste Räume, die einander sozusagen ‚wiederholen‘ bzw. aneinander erinnern, können der Platz vor dem Kölner Wohnhaus und der Platz vor dem Haus in Rom, in dem Johannes als erwachsener Schriftsteller seinen Roman verfasst, genannt werden. Nicht nur werden beide Plätze als ‚oval‘ beschrieben, der Protagonist geht auch noch explizit auf die Ähnlichkeit ein:

Natürlich ist mir nicht entgangen, wie sehr die Piazza di Santa Maria Liberatrice dem weiten und ovalen Platz vor dem Kölner Wohnhaus gleicht, in dem ich aufgewachsen bin. Gerade weil es aber gewisse Ähnlichkeiten gibt, empfinde ich die Unterschiede zwischen der Gegenwart und meinen stummen, frühen Kindertagen umso stärker. Niemand, der mich heutzutage über diese römische Piazza gehen sieht und bemerkt, wie ich hier und da stehen bleibe, einen Anwohner grüße und mich unterhalte, wird vermuten, dass derselbe Mensch als Kind kein einziges Wort gesprochen und vor jedem Gang ins Freie erhebliche Angst ausgestanden hat. (*Erfindung d. Lebens*, S. 29)

Diese Passage beschreibt die ambivalente Rolle von Orten betreffenden wiederkehrenden Ähnlichkeiten sehr treffend. Einerseits schreibt der innerfiktionale Autor absichtlich in Rom und nicht in Deutschland über sein bisheriges Leben, um räumlich und damit offenbar auch emotional weiter von seiner schwierigen Kindheit entfernt zu sein (Vgl. *Erfindung d. Lebens*, z.B. S. 26), gleichzeitig werden auf der in der Gegenwart angesiedelten Erzählebene Orte in die Handlung eingeführt, die denen der Vergangenheit nicht nur ähnlich sehen, sondern auch ähnliche Funktionen erfüllen. Die Wohnung in Rom, in der der erwachsene Johannes schreibt, ist z.B. zwar nicht mit der in Köln gleichzusetzen, zu Beginn seines Schreibprozesses wird dieser Ort

¹⁰⁹ Vgl. Kartenbeck (2012), S. 222.

¹¹⁰ Ebd., S. 229.

¹¹¹ Vgl. Ebd., S. 214–229.

für die Hauptfigur jedoch sehr wohl zu einem einsamen, abgeschotteten Raum, dem sie erst aktiv wieder eine andere Rolle geben muss¹¹²: „Ich hatte mich in meiner römischen Wohnung vergraben, zu niemandem richtig Kontakt aufgenommen [...] und letztlich an nichts anderes gedacht als an die bedrohlichen Szenerien meiner Kindheit. Innerlich und äußerlich war ich erstarrt, wie ein Mensch, der wochenlang unter einem Schock steht“ (Erfindung d. Lebens, S. 155). Die Rolle des ovalen Platzes wurde bereits besprochen – in beiden Fällen ist dieser meines Erachtens als ein Übergangsort zwischen sicherer Isolation und erster Annäherung an die Welt außerhalb zu lesen. Das Rom der innerfiktionalen Gegenwart erinnert einerseits – wie bereits angemerkt – an die ländliche Umgebung der großelterlichen Gastwirtschaft und andererseits natürlich an das Rom, das der Protagonist nach seiner Schullaufbahn zum ersten Mal aufsucht. Die ‚Familienphantasie‘ stellt meines Erachtens ein in gewisser Weise außerhalb von Zeit und Raum stehendes Element dar, zu dem es kein wirkliches räumliches Pendant gibt, sondern das vielleicht noch am ehesten mit dem Schreiben selbst in Verbindung steht – ein Zusammenhang, den auch Kartenbeck erkennt.¹¹³ Der Rhein wiederum kommt erstens als ein sich im Roman wiederholender Ort vor, der eine wichtige Rolle spielt: U.a. verbringt Johannes als Kind mehrere Stunden mit seiner Mutter dort, freut sich als Jugendlicher darauf, lange allein dort herumzuspazieren (Vgl. Erfindung d. Lebens, z.B. S. 393) und hat nach seiner Sehnenscheidenhautverletzung ein zentrales Gespräch mit seinem wichtigsten Klavierlehrer, bei dem er sich einerseits mit dem Scheitern seiner Karriere als Pianist abfinden muss und andererseits den Entschluss fasst, Schriftsteller zu werden, wobei er zusätzlich erwähnt, dass die Geschichte, die er schreiben würde, am Rhein beginnen müsse (Vgl. Erfindung d. Lebens, S. 572–580). Zweitens kann beobachtet werden, dass Flüsse, Gewässer und Wasser im Roman allgemein häufig positiv konnotierte Orte der Veränderung oder des Loslassens darstellen. So spielt etwa die im vorigen Kapitel schon angesprochene Szene, bei der Johannes seine Mutter singend beim Schwimmen beobachtet, an einem See, das Kind selbst überwindet seine Ängste, indem er sich den mütterlichen Anweisungen widersetzt und in einen Fluss springt (Vgl. Erfindung d. Lebens, S. 258) und der Tiber in Rom stellt einen der ersten Orte dar, den Johannes nach seiner erstmaligen Ankunft aufsucht (Vgl. Erfindung d. Lebens, S. 455). Das Wasser ist zwar auch das Element, das bei Johannes im Kindes- und Jugendalter zum Teil mit Suizidgedanken verbunden ist, allerdings steht dieses selbst dabei wiederum eher mit Leichtigkeit und dem erfolgreichen Entkommen von der Schwere des Lebens im Zusammenhang als mit negativen Ängsten oder dergleichen (Vgl. Erfindung d. Lebens, z.B. S. 168 und 376). Am Rande kann noch erwähnt

¹¹² Vgl. dazu auch Kartenbeck (2012), S. 182.

¹¹³ Vgl. Kartenbeck (2012), S. 222–226.

werden, dass auch das Waschen des Gesichts sowie das Trinken von Wasser wiederholt vorkommt und stets etwas Positives ist, mit dem unangenehme Gefühle und Erinnerungen ‚weggespült‘ werden (Vgl. *Erfindung d. Lebens*, z.B. S. 169, 453, 541). Doch zurück zu den Orten: Die Ähnlichkeit bestimmter Räume ist für den Protagonisten, wie bereits im längeren Zitat ausformuliert, besonders deshalb von Vorteil, weil er meint, die Unterschiede zwischen seiner früheren Identität und den damaligen Umständen und der/den jetzigen wären dadurch besonders klar erkennbar. Gleichzeitig könnte in gewisser Weise auch von einer Art Wiederholungszwang gesprochen werden, womit die ähnliche Darstellung von Orten unterschiedlicher Zeiten mit seinem im Roman beschriebenen Verhalten in seiner Jugendzeit zu vergleichen wäre:

Dass ich diese Vergangenheit aber nicht loswurde, das zeigte sich schon bald nach meiner Rückkehr in die mir so vertraute und nahe Stadt an Verhaltensweisen, die mir mit der Zeit selbst unheimlich wurden. Anstatt nämlich um die Gegend, in der wir früher gewohnt hatten, einen weiten Bogen zu machen, näherte ich mich dem großen ovalen Platz vor unserem ehemaligen Wohnhaus von Tag zu Tag etwas mehr. Es war wie eine Sucht [...]. Die alten Räume, sie waren alle noch vorhanden, und alle erschienen sie unschuldig und harmlos, als wären sie nie Räume meines kindlichen Schreckens gewesen [...]. Noch heute fällt es mir nicht leicht, genau zu begreifen, was ich damals tat. Mein Tun ähnelte den Aktionen eines verrückten oder eines Triebtäters, den es mit Macht an Orte zurückzieht, an denen sich etwas für ihn Schreckliches ereignet hat. (*Erfindung d. Lebens*, S. 418–419)

Der eben angesprochene Wiederholungszwang ist ein Symptom, das traumatisierte Personen, so etwa Kaufmann, häufig entwickeln würden.¹¹⁴ Da Betroffene vom Geschehenen mental bzw. emotional überfordert seien, konfrontiere das Gehirn diese mit wiederkehrenden Träumen über die traumatischen Inhalte, oder/und die Personen würden den Zwang entwickeln, Verhalten, das mit dem Trauma in Verbindung steht, wiederholt auszuführen.¹¹⁵ Dies könne stark belastend sein, unter Umständen könne aber auch eine nachträgliche Verarbeitung daraus resultieren.¹¹⁶ In *Die Erfindung des Lebens* kehren gewissermaßen bestimmte Orte bzw. damit einhergehende Funktionen/Stimmungen wieder bzw. sucht der Protagonist sie aktiv erneut auf, selbst wenn (oder: gerade weil) er diese mit schlechten Erinnerungen verbindet. Wie er kurz darauf beschreibt, geht es dem Protagonisten zu dieser Zeit besonders darum, an all diesen Orten gesehen zu werden, sich mit den Menschen zu unterhalten, von anderen zu hören, wie sehr er sich verändert habe und dass er kaum wiederzuerkennen sei (Vgl. *Erfindung d. Lebens*, S. 419–420). Somit begibt sich der Protagonist wieder an gewisse Orte und versucht – so könnte man sagen – damaliges Verhalten und Empfinden durch Neues zu überschreiben bzw. sich selbst von damals abzugrenzen, indem eine erneute räumliche Annäherung stattfindet. Die Wiederholung kann in diesem Fall also tatsächlich als eine nachträgliche Beschäftigung mit den traumatischen Erfahrungen der Kindheit gesehen werden, die später zumindest zu Teilen nachverarbeitet

¹¹⁴ Vgl. Kaufmann (2023), S. 63–68.

¹¹⁵ Vgl. Luckhurst (2008), S. 9.

¹¹⁶ Vgl. Whitehead (2004), S. 86–87.

werden kann, wodurch sich auch die Wahrnehmung der eigenen Identität des Protagonisten zum Positiven verändert – denn wie Kaufmann betont, sei die Geschichte, die man sich über die eigene Biographie erzähle, wesentlich für die Selbstwahrnehmung eines Menschen.¹¹⁷ Somit könnte auch die Ähnlichkeit zwischen den Räumen der Gegenwart des Protagonisten mit den Räumen aus dessen Vergangenheit als eine Art Versuch von Schaffung von Annäherung (obwohl geographische Distanz besteht bzw. absichtlich herbeigeführt wird) und Veränderung zugleich interpretiert werden, als eine Wiederholung, bei der durch Neues das Alte positiv abgewandelt werden kann.

4.2.3. Parallelen in der Handlungsentwicklung

Wie Kartenbeck sehr treffend beschreibt, gibt es auch in der Entwicklung der Handlungen – der in der Vergangenheit und der in der Gegenwart angesiedelten – Parallelen, indem zwischen den beiden Erzählebenen hin- und hergewechselt wird und passend zum Verhalten des Protagonisten bzw. zu den Geschehnissen in der Vergangenheit ähnliche Begebenheiten, Emotionen etc. auf der gegenwärtigen Erzählebene geschildert werden: So verändere sich das routinierte, isolierte Schreiben des erwachsenen Johannes genau an der Stelle in ein spontaneres, gesellschaftsuchendes Verhalten, als in der Erzählung der Vergangenheit der kleine Johannes mit seinem Vater aufs Land fährt, sich dort freier bewegt und ein Gefühl der Gemeinschaft kennenlernt.¹¹⁸ Ebenso finde der erwachsene Protagonist zur Musik zurück, während der Junge sprechen lerne, seine Klavierstunden in der Vergangenheit würden mit der nun lehrenden Tätigkeit der kleinen Nachbarin zusammenfallen, und auch das romantische Zueinanderfinden von Clara und Johannes in dessen erster Zeit in Rom sei mit einer ähnlichen Entwicklung zwischen Antonia und Johannes in der ‚Rahmenhandlung‘, wie Kartenbeck sie nennt, zu verbinden, die – das Lesen der Rezipierenden des Romans betreffend – sozusagen zeitgleich passieren.¹¹⁹ Die beiden Zeitebenen der Handlung würden damit, so Kartenbeck weiter, u.a. durch dieses Verfahren immer mehr ineinander übergehen bzw. miteinander verschwimmen, insbesondere, wenn der Hauptcharakter sich an einer Stelle frage: „Wir befanden uns in einem *Hier und Jetzt*. War dieses *Hier und Jetzt* das *Hier und Jetzt* meiner Erzählung, oder war es das *Hier und Jetzt* meines Lebens?“ (Erfindung d. Lebens, S. 484) [Kursivsetzung im Original] sowie auf der letzten Seite, auf der Johannes im Publikum seines Konzerts in der Gegenwart seine Eltern sehe/sie sich vorstelle¹²⁰ (Vgl. Erfindung d. Lebens, S. 590). Kartenbeck argumentiert schlussendlich, durch das

¹¹⁷ Vgl. Kaufmann (2023), S. 24–27.

¹¹⁸ Vgl. Kartenbeck (2012), S. 182–183.

¹¹⁹ Vgl. Ebd., S. 182–183.

¹²⁰ Vgl. Kartenbeck (2012), S. 184–186.

Zusammenfallen der Zeiten werde „ein Kreis geschlossen – die Erzählung hat das Erzählen eingeholt“¹²¹ und das Erzählen bzw. die literarische Darstellung eines Lebens werde damit nicht nur thematisiert, sondern „auch auf der Darstellungsebene vorgeführt“¹²². Durch das Ende des Romans, bei dem die beiden Erzählebenen miteinander verschwimmen, interpretiert Kartenbeck die ‚Rahmenerzählung‘ als einen „weiteren Versuch des Ankämpfens gegen das Verstummen“¹²³ und sieht den Abschluss als eine Verwandlung des Erzählers Johannes in eine Romanfigur.¹²⁴ In Bezug auf den Fokus dieser Arbeit ließe sich das möglicherweise als eine Art des Scheiterns des Erzählens (ausgelöst durch Trauma) deuten – oder aber (was angesichts der positiven Stimmung des Romanendes passender erscheint) als ein ambivalenteres Verfahren der Wiederholung, das ähnlich meiner Deutung der wiederkehrenden Räume erklärt werden kann: So können die Parallelen in der Handlung der beiden Erzählebenen einerseits so gelesen werden, dass die Vergangenheit für die Figur Johannes noch nicht abgeschlossen ist – was er auch selbst teils zum Ausdruck bringt (Vgl. Erfindung d. Lebens, z.B. S. 423) – andererseits kann aber auch die gegenwärtige Erzählebene als eine Art Konstruktion gelesen werden, die sich, gerade weil sie Parallelen zur Vergangenheit des Protagonisten aufweist, besonders gut dafür eignet, erzählend Zugriff auf diese zu bekommen und gleichzeitig eine gewisse Distanz zu wahren, da dennoch Veränderung – die insbesondere durch das Erzählen selbst entsteht – geschieht. Das Ende könnte folglich sowohl als die Unmöglichkeit der Trennung der beiden Zeiten gelesen werden, oder aber auch als das durch Narration erfolgte Einbinden der Vergangenheit in einen erzählerisch konstruierten Rahmen in der Gegenwart interpretiert werden, der sozusagen eine heilsame Form der Wiederholung durch ein Zusammenspiel von Nähe und Distanz und ein Verknüpfen verschiedener Facetten des eigenen Lebens ermöglicht.¹²⁵

Die Verfahren der Wiederholung, die in diesem Kapitel besprochen wurden, bestehen also erstens darin, dass wiederholtes Verhalten des Protagonisten und dessen Familie häufig in Form von Routinen beschrieben werden (auch wenn dies meist auf iterative Weise geschieht) und Abweichungen davon verunsichernd wirken, da die Eltern ihre Umgebung aufgrund des Traumas als gefährlich wahrnehmen und diese Ängste auf den jungen Johannes übertragen. Zweitens wurden Orte auf der in der Gegenwart angesiedelten Erzählebene aufgrund ihrer Ähnlichkeit zum Teil als eine Art der Wiederholung von Orten in der Vergangenheit des Protagonisten gelesen. Dies wurde in einen Zusammenhang mit dem auch von der Hauptfigur selbst

¹²¹ Ebd., S. 186.

¹²² Ebd., S. 186.

¹²³ Ebd., S. 186.

¹²⁴ Vgl. Ebd., S. 186.

¹²⁵ Für weiterführende Überlegungen zu dieser Argumentation siehe auch Kapitel 4.4.1. und Kapitel 4.4.2.

beschriebenen Wiederholungszwang in dessen Vergangenheit gebracht, wobei in diesem Fall die eingeschriebene Distanz und die damit verbundene Veränderung bzw. Überschreibung zentral sind. Zuletzt wurde darauf eingegangen, dass – wie auch Kartenbeck beobachtet – zahlreiche Parallelen im Handlungsverlauf der beiden Erzählebenen bestehen, wobei die Zeiten insbesondere am Ende des Romans miteinander zu verschwimmen scheinen. Die in dieser Arbeit angestellte Interpretation dazu in Hinblick auf Trauma fällt ambivalent aus – einerseits kann die starke Verbindung der beiden Zeitebenen als eine weitere Darstellung der Empfindung des Protagonisten, von der Vergangenheit verfolgt zu werden, gelesen werden bzw. in Anknüpfung an Kartenbecks Ausführungen als ein Aufhören des Erzählens von Johannes, der nun vollständig zur Romanfigur wird, andererseits kann die gegenwärtige Erzählebene auch als ein konstruierter Rahmen gelesen werden, der der Vergangenheit des Protagonisten ähnelt, um eine Form der Wiederholung auf etwas distanziertere und veränderte Weise zu ermöglichen, die letztlich die Vergangenheit in die eigene Lebensgeschichte integriert.

4.3. Erzählstimme

Zugang zur eigenen Stimme zu finden und Möglichkeiten des Ausdrucks (u.a. durch das Sprechen und Schreiben) zu entwickeln, ist eines der zentralen Themen in Ortheils *Die Erfindung des Lebens*. Der Protagonist, der als Kind einige Jahre aufgrund des transgenerationalen Traumas vollständig stumm lebt, ist im Erwachsenenalter renommierter Schriftsteller – das Problem des Ausdruckfindens bzw. die Schwierigkeit, die damit einhergeht, sich der eigenen Vergangenheit sprachlich anzunähern, ist jedoch weiterhin etwas, das den innerfiktionalen Erzähler beschäftigt und das sowohl im Rückblick inhaltlich als auch auf formaler Ebene dargestellt wird.

4.3.1. Abbrüche in der Erzählung

Eine der auffälligsten Arten, auf die das geschieht, ist das Abbrechen der Erzählung, wobei dies auf unterschiedliche Weise passiert. Kartenbeck beschreibt die erste davon in dem Zusammenspiel zwischen der in der Gegenwart angesiedelten ‚Rahmenerzählung‘ und der ‚Binnenerzählung‘, die sich um die Vergangenheit der Hauptfigur dreht: Die Ebene, auf der Johannes über sein momentanes Verfassen des Romans erzähle, diene teilweise dazu, aus der ‚Binnenerzählung‘ auszusteigen, den Handlungsverlauf sozusagen für eine Weile zu unterbrechen und diese erst danach wieder fortzusetzen, etwa wenn er selbst schreibe, er müsse seine Erzählung abbrechen, da ihm die Erinnerung an die Situation immer noch schwerfalle (Vgl. *Erfindung d. Lebens*, S. 201).¹²⁶ Zudem kommt es vor, dass der Protagonist direkte Reden von sich selbst

¹²⁶ Vgl. Kartenbeck (2012), S. 180.

wiedergibt, die er in der gegenwärtigen Handlung kurz vor dem Niederschreiben gemacht hat, und das plötzliche Abbrechen von Aussagen darstellt – so zum Beispiel, wenn er seiner Nachbarin Antonia Stück für Stück ein wenig mehr über seine Vergangenheit erzählt (über die die Leser*innen bereits mehr wissen als die Figur Antonia, weshalb dieses wiederholte Stoppen für die Rezipierenden als emotionale Schwierigkeit, über den Tod der Brüder und das eigene Verstummen zu sprechen, erklärbar ist):

Ich war ihr einziges Kind, ich war ihr fünfter..., nein, das wollte ich doch jetzt nicht sagen, ich war ihr einziges Kind. [...] das hat damit zu tun, dass ich als Kind..., aber lassen wir das [...] nicht zum Reden, sondern zum Spielen sind wir hier; das hörte ich gern, das war ja geradezu ein Leben lang mein Grundsatz gewesen, mein Leben lang, seit ich als Kind begonnen hatte, das Klavierspiel zu lernen..., aber lassen wir das. (Erfindung d. Lebens, S. 476–479) (Kursivsetzung im Original)

Ähnlich funktioniert das Unterbrechen des eigenen Schreibens, wie etwa an folgender Stelle, an der Johannes meint, er sei, obwohl es teils so scheinen möge, noch nicht über seine Kindheit und deren Auswirkungen hinweg, was sich auch in seinem Romanschreiben niederschlägt: „All die Leser jedoch, die mich auch privat etwas genauer kennen, bemerken während der Lektüre meiner Bücher sehr schnell, an welchen Stellen ich mich wieder in meine privaten Obsessionen verstrickt habe. Ich selbst fürchte diese Stellen [...]. Genug davon, verdammt! Was denke ich über die Untiefen meiner Romane nach“ (Erfindung d. Lebens, S. 401). Der erzählende Protagonist reflektiert sein eigenes Empfinden und die Zeichen davon in seinem Schreiben also, scheut allerdings scheinbar davor zurück, zu viel preiszugeben oder sich durch diese Beobachtungen zu weit von seinem eigentlichen Vorhaben – der weiteren Schilderung von Begebenheiten in seinem Leben – zu entfernen. Die Sorge, sein bisheriges Leben nicht in einer geordneten Reihenfolge und in einer für ihn passenden Geschwindigkeit zu erzählen, spiegelt sich ebenfalls in Abbrüchen wider, wobei diese häufig in Form von kurzen Prolepsen auftreten. Veranschaulicht werden kann das etwa an folgenden Stellen: „wie sich freilich erst sehr viel später herausstellte, [war ich] fürs Erste gerettet. Doch nicht so voreilig, lieber der Reihe nach...“ (Erfindung d. Lebens, S. 142) [Anmerkung durch J.G.], „So gesehen, hatte das Leben auf einem abgelegenen Westerwälder Hof mein späteres römisches Leben als junger Mann vorbereitet. Doch ich hole zu weit aus, ich muss zurück zu den frühen Tagen, als ich das alles natürlich längst nicht ahnte...“ (Erfindung d. Lebens, S. 156). Abbrüche finden also auf verschiedene Weise, auf mehreren Erzählebenen und aus unterschiedlichen Gründen bzw. Funktionen statt, durchziehen den Roman aber allgemein auffallend häufig – eine Tatsache, die zu Whiteheads Beobachtung passt, literarische Werke würden oft mit fragmentierte Erzählstimmen arbeiten, um das Sprachproblem in der Repräsentation von Traumata darzustellen.¹²⁷

¹²⁷ Vgl. Whitehead (2004), S. 84.

4.3.2. Das stumme Kind – der junge Mann – Ich

Als zweite Komponente, die die Erzählstimme in *Die Erfindung des Lebens* betrifft, kann der von Zeit zu Zeit auftretende Wechsel der Selbstbezeichnungen des Protagonisten sowie das Verschieben der Perspektive, von der aus erzählt wird, genannt werden. Grundsätzlich verhält es sich in Ortheils Roman so, dass die Hauptfigur auf der gegenwärtigen Erzählebene eine homodiegetische, intern fokalisierte Erzählinstanz darstellt, die sich in Rückblicken an die eigene Vergangenheit erinnert und von diesen ebenfalls in einer meist im Präteritum geschriebenen Perspektive schreibt (darauf wird gleich noch eingegangen) und immer wieder auch erzählt, was aktuell passiert. Dieses ‚Ich‘ der Vergangenheit unterscheidet sich allerdings narrativ vom ‚Ich‘ der innerfiktionalen Gegenwart: Die Perspektive ist in den Teilen, in denen über die Vergangenheit erzählt wird, häufig die des kindlichen Johannes und die Welt, die dargestellt wird, ist seine Erlebnisswelt:

Da ich aber weder Freunde, geschweige denn einen richtig guten Freund hatte, dachte ich mir ab und zu einen aus. Mein Freund hieß Georg, Georg war stark und freundlich und etwas größer als ich, leider war er nicht immer da, wenn ich mich auf dem Kinderspielplatz aufhielt, doch wenn ich ihn dringend brauchte, kam er meist rasch vorbei und setzte sich neben mich, und dann spielten wir zu zweit oder unterhielten uns über die Zeitschriften, die wir uns gegenseitig ausgeliehen hatten. (Erfindung d. Lebens, S. 52)

Zugleich verwebt sich allerdings auch das aktuelle Wissen immer wieder mit der Darstellung der Vergangenheit, d.h. es ist nicht wirklich das Kind von früher, das beschreibt, sondern der erwachsene Schriftsteller, der versucht, möglichst genau die Erfahrungen von damals einzufangen, und zugleich sein Wissen von später miteinbringt, das direkt in die in der Vergangenheit stattfindenden Erzählung einfließt: „Später hat man mir erzählt, dass ich beinahe zwei Stunden Tasten angeschlagen habe und nur durch den Protest der Nachbarn gehindert wurde, noch länger zu spielen“ (Erfindung d. Lebens, S. 76). Dazu kommt, dass der erwachsene, erzählende Protagonist auf sein früheres Selbst zum Teil mit gewissem Abstand zurückblickt bzw. diesen auch sprachlich zum Teil aus einer Außenperspektive darstellt. Meist handelt es sich dabei nur um einen kurzen Wechsel, der entweder noch im selben oder zumindest nach ein oder zwei Sätzen wieder zur gewohnten Erzählung in erster Person Singular zurückwechselt, wie zum Beispiel an folgender Stelle: „**Dieses blasse Kind** bekam Farbe und legte seine Vermummungen allmählich ab. [...] Unten am Fluss konnte **ich** mich an warmen Tagen sogar mit freiem Oberkörper herumtreiben, so dass dieser lange wie gelähmt wirkende Körper endlich auch mehr Beweglichkeit und Kontur erhielt“ (Erfindung d. Lebens, S. 159) [Hervorhebungen durch J.G.]. Zum Teil wechselt der Erzähler aber auch für längere Passagen zu dieser veränderten Perspektive, wie etwa in folgendem Abschnitt, als der Protagonist von seiner Krisenzeit im klösterlichen

Internat erzählt, wo er sich mehr und mehr zurückzieht und in seiner Einsamkeit eine Art Gemeinschaft im Glauben sucht:

In meinem Fall aber war diese Nichtbeachtung ein gravierender Fehler, denn ich verwandelte mich mit den Wochen und Monaten wieder in jenes einzelgängerische und isolierte Kind zurück, das ich vor vielen Jahren einmal gewesen war. Diesem Kind hat man die Eltern genommen, ja man hatte die Verbindung zu seinen Eltern mit Gewalt unterbrochen und zumindest zeitweilig getrennt. Was lag da näher, als dass dieses Kind sich neue Eltern suchte? Diese Eltern waren nicht sichtbar und nicht immer dieselben, und sie waren auch keine richtigen Eltern, eher war es so, dass es jetzt eine Art großer Verwandtschaft gab, die mit dem Kind sprach und sich um es kümmerte. [...] Die große Verwandtschaft verlange von dem Kind einen starken Glauben und viel Gehorsam, und das Kind gehorchte, weil es keinen anderen Ausweg mehr sah. (Erfindung d. Lebens, S. 357)

Die Stellen aus der Vergangenheit des Protagonisten, an denen dieser zeitweise Wechsel von der ersten Person Singular in die dritte wechselt, lassen sich meinen Beobachtungen nach meist in eine der zwei folgenden Kategorien teilen: Einerseits erfüllt diese abstanderzeugende Perspektive die Funktion, das eigene, frühere Verhalten aus der Sicht von imaginierten oder tatsächlich existierenden Außenstehenden darzustellen bzw. zu reflektieren, wodurch der Kontrast zwischen der eigenen damaligen Denk-/Verhaltensweise und der ‚Norm‘ augenscheinlicher wird und das Fremdheitsgefühl anderen gegenüber stärker zum Ausdruck kommt, wie etwa im Folgenden, wo nicht mehr von einem ‚Wir‘ gesprochen wird, sondern das gemeinsame Verhalten mit der Mutter aus einer imaginierten Außenperspektive dargestellt wird: „Ich stand langsam auf und folgte ihr, auch ich verließ das Esszimmer rückwärts, Schritt für Schritt, es muss ein merkwürdiger Anblick gewesen sein, wie **Mutter und Sohn** sich da bewegten, als entfernten **sie sich** von einer Hoheit oder Exzellenz“ (Erfindung d. Lebens, S. 68) [Hervorhebungen durch J.G.]. Andererseits scheint diese Außensicht an vielen Stellen sehr bewusst vom innerfiktionalen Autor gewählt zu werden, um sich von der vergangenen Version der eigenen Person abzugrenzen bzw. die Vergangenheit in Phasen zu unterteilen, die sich klar voneinander unterscheiden. Im Erwachsenenalter reflektiert der Schriftsteller einmal: „Irgendwann soll nichts mehr an dieses Kind erinnern, irgendwann möchte ich Geschichten erzählen, die nicht mehr den geringsten Anschein erwecken, noch etwas mit meiner Kindheit zu tun zu haben“ (Erfindung d. Lebens, S. 401). ‚Dieses Kind‘ ist hier natürlich wieder Johannes selbst. Zu dieser Kategorie zählt meines Erachtens auch das längere eingerückte Zitat oben – der Protagonist fällt im Internat wieder in die Verhaltensmuster seiner frühen Kindheit zurück, die er eigentlich schon hinter sich gelassen glaubte, und der erwachsene Schriftsteller entfernt sich selbst durch die veränderte Perspektive ein wenig vom damaligen ‚Ich‘. Ein weiteres Beispiel wäre die Abgrenzung zur eigenen Kindheit innerhalb der in der Vergangenheit stattfindenden Erzählung, als Johannes die Orte von früher wieder besucht und sich dort möglichst anders verhalten möchte als er es damals getan hat: „Am liebsten war es mir sogar, wenn jemand während einer

Begegnung mit mir eine Art Wiedersehen erlebte und mir im Verlauf eines Gesprächs von sich aus bestätigte, dass ich beinahe alle Ähnlichkeit mit dem **stummen und hilflosen Kind von früher** verloren hatte“ (Erfindung d. Lebens, S. 419) [Hervorhebungen durch J.G.]. Interessanterweise gibt es noch weitere Passagen, in denen der Protagonist sich selbst mit Hilfe der dritten Person Singular darstellt und damit sozusagen zu einem heterodiegetischen Erzähler wird – in diesen Fällen bezeichnet Johannes sich als ‚der Junge‘ bzw. als ‚der junge Mann‘ und mit dazu passenden Pronomen – bei denen aber offenbar nicht so sehr die Distanz zum erwachsenen Johannes im Vordergrund steht, sondern wiederum eine klarere Abgrenzung zum ‚stummen Kind‘. So schreibt der innerfiktionale Autor beispielsweise an der Stelle der Handlung, an der Johannes das Internat, das für ihn eine große Belastung darstellt, abbricht und auf ein Gymnasium wechselt, was es ihm ermöglicht, bei seinen Eltern zu wohnen und wieder mehr Freiheiten zu haben: „ICH SEHE den Jungen genau vor mir [...]. Kein einziger Lehrer und niemand von den Schülern weiß etwas von seiner Vorgeschichte [...]. Zum Glück fragt ihn auch niemand nach seiner Kindheit, über die er nicht spricht und auch nicht sprechen will. Bloß nicht wieder diese alten Geschichten! Bloß nicht an das stumme Kind und seine stumme Mutter denken!“ (Erfindung d. Lebens, S. 409–410) [Blockschrift im Original]. ‚Der Junge‘, dem es nun sehr viel besser geht, steht also im direkten Gegensatz zum ‚stummen Kind‘. Ähnlich ist es später, als Johannes nach seinem Schulabschluss nach Rom geht, sich dort zunächst glücklich in Clara verliebt und am Konservatorium Klavier studiert. Ein befreundeter Photograph schenkt dem Protagonisten zum Geburtstag ein Foto, das er von diesem gemacht hat:

Der junge Mann hatte vor, das Foto nach Hause, an seine Eltern, zu schicken, er lässt es nach mehrfacher Betrachtung dieses Bildes dann aber doch bleiben, *sag mal, Clara, bin ich das, bin ich das wirklich?*, fragt er seine Freundin, die solche Fragen überhaupt nicht versteht, *aber ja, caro, das bist Du [...]* Irgendetwas an dieser Fotografie macht ihn aber unruhig und lässt ihn die Bilder schließlich verstecken, er erträgt es nicht, diesen anderen Menschen zu sehen, denn das Bild dieses anderen Menschen erinnert ihn jedes Mal an den Menschen von früher und an dessen Hilflosigkeit. Der andere, römische Mensch [auf dem Foto] jedoch erscheint ihm nicht im Geringsten hilflos, er wirkt wie eine Figur, die einen guten Weg hinter sich hat (Erfindung d. Lebens, S. 511) [Kursivsetzung im Original] [Anmerkung durch J.G.]

Auch in diesem Fall ist ersichtlich, dass Johannes zu diesem Zeitpunkt der Handlung eine klare Abgrenzung zu seiner Vergangenheit verspürt. Seine gesamte Erscheinung hat sich so verändert, dass er seiner fotografischen Darstellung eine andere Kindheit zuschreiben würde als die, die er selbst in Wirklichkeit hatte – wodurch er sich wiederum an seinen tatsächlichen bisherigen Lebensweg erinnert, was ihn beunruhigt. Es ist also nicht nur das Schreiben an sich, das Distanz zur traumatischen Vergangenheit schafft – auch wenn diesem Prozess laut Kratochvil und Caruth immer bereits eine gewisse Distanz anhaftet¹²⁸ – der innerfiktionale Autor nutzt

¹²⁸ Vgl. Kratochvil (2019), S. 97 und Caruth (1995), S. 153.

wechselnde Perspektive und unterschiedliche Selbstbezeichnungen zusätzlich, um sich von seinem früheren ‚Ich‘, dem Trauma widerfahren ist, sprachlich abzugrenzen.

4.3.3. Emotional bedingt wechselndes Tempus

Zur Frage nach der Distanz zur eigenen Kindheit, die – wie gerade ausgeführt – u.a. zum Teil durch die wechselnde Perspektive bzw. Eigenbezeichnung hergestellt bzw. dargestellt wird, schreibt Kartenbeck, diese werde auch durch die Verwendung verschiedener Formen des Tempus zum Ausdruck gebracht: „Die Zeiten des Glücks vergegenwärtigt sich der Erzähler gerne, rückt sie immer wieder in eine unmittelbare Nähe.“¹²⁹ Als Beispiel für diese Beobachtung nennt Kartenbeck die erste Ankunft des Protagonisten in Rom, als dieser sich vollkommen frei und glücklich fühlt und diese Situation rückblickend im Präsens beschreibt, während emotional belastendere Erinnerungen im Präteritum nacherzählt werden.¹³⁰ Diesem Umstand soll an dieser Stelle nicht widersprochen werden, allerdings greift die unmittelbare Verbindung zwischen besonders positiven Gefühlen und dem Wechsel des Tempus ins Präsens bei Ortheils Roman meines Erachtens zum Teil zu kurz. So gibt es zwar einige Beispiele für Glückszeiten, die im Präsens geschildert werden, wie etwa auch die bereits angesprochene intensive Verliebtheitsphase mit Clara (Vgl. *Erfindung d. Lebens*, S. 495–514) sowie die Zeit am Gymnasium (Vgl. *Ebd.*, S. 409–417), zugleich gibt es aber auch einige Passagen, die im Präsens stattfinden, die zumindest neben positiven Gefühlen auch starke negative Empfindungen bei Johannes hervorrufen. Dazu gehören etwa die Rückkehr des Protagonisten zur ‚Familienphantasie‘ in Deutschland nach seinem glücklichen Aufenthalt in Rom, der damit endet, dass er seine Karriere als Pianist aufgeben muss und die Liebesbeziehung zu Clara zerbricht. An diesem Punkt der Handlung ist er nicht nur niedergeschlagen darüber, die Zeit in Rom auf so traurige Weise beenden zu müssen, er ist auch der Zukunft gegenüber äußerst pessimistisch eingestellt und verfällt in alte Rückzugsmuster: „Es ist verrückt, aber ich glaube nicht mehr daran, noch einmal nach Rom zu kommen, und genauso wenig glaube ich, mich noch einmal zu verlieben. [...] Ich werde mein Elternhaus nie mehr verlassen, nein, nie mehr [...] ich werde überhaupt nichts anstreben [...]. Wie hatte ich überhaupt den großen Fehler begehen können, sie [die Eltern] zu verlassen?“ (*Erfindung d. Lebens*, S. 555–559) [Anmerkung durch J.G.]. Ebenso steht der Besuch der Mutter am Land, nachdem Johannes schreiben gelernt hat, im Präsens – u.a. die folgende Stelle, an der die Mutter ihm papierene Buchstaben in bunten Farben mitbringt, die ihn vorerst völlig überfordern: „es ist, als habe nun ein Automatismus Gewalt über mich, es schüttelt mich richtig

¹²⁹ Kartenbeck (2012), S. 180.

¹³⁰ Vgl. *Ebd.*, S. 180.

durch, mir wird schlecht, ich schaffe es gerade noch, das Waschbecken aufzusuchen und mich zu übergeben. [...] Ich will, dass diese bunten Buchstaben verschwinden, am liebsten würde ich sie sofort aus dem Fenster oder am besten gleich ins Feuer werfen“ (Erfindung d. Lebens, S. 228). Dass Glücksmomente häufig ins Präsens gerückt werden, ist also richtig. Zu behaupten, der innerfiktionale Schriftsteller würde sich genau diese dadurch gezielt näherholen, während andere, schwierigere Erfahrungen ausschließlich im Präteritum – und damit sozusagen in weiterer Ferne – nacherzählt werden, trifft meines Erachtens allerdings nicht ganz zu. Eher erscheint es, als würden sich besonders intensive Erinnerungen zum Teil durch den Wechsel ins Präsens eindringlicher darstellen lassen oder sich – im Falle der negativeren, überfordernden Situationen – dem Protagonisten sogar in gewisser Weise aufdrängen. Diese Argumentation fortführend ließe sich die These aufstellen, dass gerade der Wechsel des Tempus, der offenbar keinen vollkommen klaren Regeln folgt (da weder alle Darstellungen von besonders positiven noch von extrem negativen Erfahrungen etc. ausschließlich einer grammatikalischen Zeitform entsprechen) eine gewisse Unordnung im Roman des innerfiktionalen Erzählers entstehen lassen. Dies ist insbesondere deshalb von Interesse, da diese Annahme in Hinblick auf den Fokus dieser Arbeit erstens so interpretiert werden könnte, dass der Protagonist Teile seiner Vergangenheit nicht als vollständig abgeschlossen betrachtet – dies wiederum ist auch eine typische Eigenschaft von Trauma: Es scheint für die Betroffenen nicht vollständig vorbei zu sein und äußert sich auf unterschiedliche Weise weiterhin in der Gegenwart.¹³¹ Zweitens ist gerade der Aspekt der Unordnung spannend – die Erzählungen, die sich womöglich der Kontrolle des innerfiktionalen Autors entziehen – die vom ordnenden Konzept, das Johannes im (nachträglich) Schreiben offenbar verfolgt, abweichen.¹³²

Die Erzählstimme in Ortheils *Die Erfindung des Lebens* zeichnet sich also in Hinblick auf Ungewöhnlichkeiten erstens dadurch aus, dass das eigene Erzählen immer wieder auf unterschiedliche Weise unterbrochen wird – einerseits durch das Zusammenspiel von gegenwärtiger Handlung und nachträglich erzählten Geschehnissen aus der Vergangenheit, andererseits durch Abbrüche wiedergegebener direkter Reden des Protagonisten und Unterbrechungen des eigenen Schreibens zugunsten der Einhaltung einer gewissen Ordnung oder Stoppen bestimmter Gedanken. Zweitens wurde beobachtet, dass die Handlung – obwohl überwiegend homodiegetisch und intern fokalisiert – zum Teil aus wechselnden Perspektiven geschildert wird, wobei sich die der erwachsenen Hauptfigur, die des Kindes und die von (zum Teil imaginierten) Außenstehenden zeitweise miteinander vermischen. Dazu kommen heterodiegetische Passagen

¹³¹ Vgl. Whitehead (2004), S. 86–87.

¹³² Für weitere Ausführungen zum Konzept des Schreibens als ordnendes Element siehe Kapitel 4.4.1.

sowie wechselnde Selbstbezeichnungen, die als eine Abgrenzung verschiedener Lebensphasen voneinander gelesen wurden, die insbesondere dazu dient, sich vom Stadium des ‚stummen Kindes‘ zu distanzieren. Der nicht klar einem Muster zuordenbare Tempus-Gebrauch wiederum wurde als ein Indiz für die These gelesen, einige Erfahrungen könnten sich der durch das Schreiben intendierte Ordnungsherstellung des innerfiktionalen Schriftstellers entziehen.

4.4. Die Rolle des Schreibens

Ortheils Roman *Die Erfindung des Lebens* dreht sich, wie bereits mehrfach angesprochen, insbesondere um eine Sprachfindung, um die Lebenserfahrung des Protagonisten und innerfiktionalen Schriftstellers Johannes auf eine Weise darstellen zu können, die ihm bisher noch nicht möglich war. Das Medium der Schrift im Gegensatz zur bzw. im Zusammenspiel mit der mündlichen Sprache ist dabei, wie im Folgenden aufgezeigt werden soll, aus unterschiedlichen Gründen von zentraler Bedeutung. Insbesondere geht es um die Fragen, welches Ziel die innerfiktionale Autorfigur mit dem Verfassen eines Textes, den sie als Roman bezeichnet, anstrebt, wie sich diese Bestrebung in Hinblick auf theoretische Hintergründe zu Trauma verstehen lässt und inwiefern durch den Prozess des Schreibens Distanz und Nähe zum Erlebten hergestellt werden.

4.4.1. Schreiben als Schaffung von Ordnung und Distanz

Geht man der Frage nach der Rolle des Schreibens für den innerfiktionalen Schriftsteller nach, so ist insbesondere die bereits in den vorigen Kapiteln angeschnittene Funktion der Schrift als für Johannes ordnendes Instrument von Bedeutung. Sieht man sich den Handlungsverlauf des Romans an, so lässt sich feststellen, dass bereits im Prozess des Schreibenlernens ein gewisses ordnendes Element eine Rolle spielt. In der Kindheit beginnt Johannes auf den Spaziergängen am Land mit seinem Vater damit, insbesondere Pflanzen aus der umliegenden Natur abzuzeichnen, diese schriftlich zu benennen und schließlich im großen Stil Kladden anzulegen, in welchen er diese Bilder und Wörter sammelt, wobei dies sehr systematisch abläuft: „Die kleinen Kladden waren Notizhefte, die großen waren für die Reinschrift. So entstand das System von Beobachten, Zeichnen und Schreiben und wuchs von nun an jeden Tag etwas mehr“ (*Erfindung d. Lebens*, S. 187). Auch im weiteren Verlauf der Handlung stellt das Schreiben dieser Kladden eine Notwendigkeit für den Protagonisten dar: „Wenn es nicht täglich stattfand, wurde ich unruhig, es war, als stauten sich die Worte, Sätze und Wendungen in meinem Kopf, und weil ich keine Methode mehr hatte, sie zu speichern, vermehrten sie sich unaufhörlich, wie Wildwuchs“ (Ebd., S. 350). In der Sekundärliteratur nennt Kartenbeck ebenfalls die Ordnung als zentralen Grund für den Schreibprozess in diesem Roman: Dieser sei bei Johannes ein Mittel, um mit der Vergangenheit klarzukommen – die Schrift gebe den Erlebnissen erstens Struktur und rücke

diese zweitens in eine gewisse Ferne, wodurch die Geschichte leichter erzählbar sei.¹³³ Ortheils Schreiben sei damit nicht von Pluralismus oder Willkür geprägt – das Benennen und Herstellen von Ordnung seien als Mittel zur Sinnstiftung von Bedeutung.¹³⁴ Dass der erzählende Protagonist diesen Ansatz verfolgt, ist nicht nur inhaltlich erkennbar, sondern auch durch die klare Einteilung des Romans in fünf Teile, in denen er den Verlauf seines bisherigen Lebens in Phasen gliedert, die chronologisch linear aufeinander folgen, dadurch aber voneinander abgetrennt werden und mit „Das stumme Kind“, „Lesen und Schreiben“, „Die Flucht“, „Roma“ und „Die Rückkehr“ betitelt sind (Erfindung d. Lebens, S. 7, S. 133, S. 275, S. 407, S. 515). Die klar sortierten Erinnerungen, die durch das Niederschreiben in einen größeren Zusammenhang mit dem gesamten bisherigen Lebensweg von Johannes gestellt werden und die Kartenbeck als sinnstiftend beschreibt, lassen sich auch mit Pierre Janets Trauma-Theorie verbinden, die u.a. besagt, nicht nur das Erzählen traumatischer Erfahrungen selbst sei von Bedeutung, sondern auch die Einordnung dieser in den größeren Kontext des eigenen Lebens sei zentral.¹³⁵ Zugleich scheint die Figur auch sehr bestrebt zu sein, Details festzuhalten, die „Geschichte [s]einer Sprachwerdung möglichst genau und vollständig zu erzählen“ (Erfindung d. Lebens, S. 211). Dabei sind die Details im Endeffekt – wie Johannes selbst bemerkt – nicht das, was ihm wirklich nahegeht: „Das Private oder Intime besteht übrigens nicht unbedingt darin, dass ich auf Details meines Lebens zu sprechen komme, nein, keineswegs, von solchen Details lässt sich vielmehr durchaus leicht und distanziert erzählen“ (Ebd., S. 401) – eine Beobachtung, die sich etwa mit der Beschreibung Kaufmanns deckt, sehr detaillierte und faktenbasierte Wiedergaben von Traumata seien häufig stärker von Gefühlen losgelöst und hätten damit eher distanzierende Funktion.¹³⁶ Kartenbeck verweist weiters darauf, dass es die Schrift durch die hergestellte Distanz Johannes auch ermöglicht, anderen mündlich über Erlebnisse zu erzählen, was er davor vermeidet¹³⁷, wobei sie sich u.a. auf folgende Stelle aus dem Roman bezieht:

Ich konnte nämlich durchaus von mir und meinem Leben berichten, wenn ich dazu übergang, Ausschnitte aus meinem Roman so zu erzählen, als fielen mir diese Geschichten gerade erst ein. Natürlich erwähnte ich in so einem Fall mit keinem Wort, dass es sich um Roman-Ausschnitte handelte, und natürlich hatte ich sie auch nicht Wort für Wort im Kopf. Die großen Zusammenhänge aber, die Erzähllinie, die kannte ich ja durchaus, schließlich war ich gerade dabei, mein halbes Leben auf Hunderten von Seiten in einem Roman zu erzählen! Der Trick, den ich anwenden musste, bestand also darin, mich an die Schriftfassung einzelner Lebensgeschichten zu erinnern. Wenn mir das gelang, erzählte ich flüssig und ohne Hemmungen. (Erfindung d. Lebens, S. 404)

¹³³ Vgl. Kartenbeck (2012), S. 179.

¹³⁴ Vgl. Kartenbeck (2012), S. 195.

¹³⁵ Vgl. Leys (1994), S. 654.

¹³⁶ Vgl. Kaufmann (2023), S. 284–285.

¹³⁷ Vgl. Kartenbeck (2012), S. 179–180.

Kartenbeck schreibt, die schriftliche Form der Erzählung würde „die Unmittelbarkeit des Erlebens in die Distanz rücken und unter Kontrolle bringen“¹³⁸. Hinzufügen könnte man noch, dass in Hinblick auf den innerfiktionalen Autor ein besonderer Fall vorliegt, da dieser im Gegensatz zu den meisten Menschen einen umgekehrten Zugang zum Erlernen sprachlichen Ausdrucks hat: Er eignet sich als nonverbales Kind zuerst die Schrift an und findet dann erst über diesen Zugang zur gesprochenen Sprache. Diese umgedrehte Reihenfolge ist nicht nur zeitlich zu sehen – das Sprechen ist auch, wie der Protagonist an Beispielen veranschaulicht, besonders am Anfang stark von der Form des Schreibens beeinflusst. Als er zum ersten Mal länger spricht, handelt es sich um Beschreibungen wie der folgenden: „Da ist eine Suppenschüssel, und daneben ist eine Suppenkelle. Da ist ein Unterteller, da ist ein flacher Teller, da ist ein tiefer Teller“ (Erfindung d. Lebens, S. 236) [Kursivsetzung im Original]. Genau solche Satzstrukturen sind es auch, die sein Vater ihn davor schreiben lässt und auch in späteren Situationen – etwa im Internat – erzählt Johannes davon, große Schwierigkeiten damit zu haben, mündlich von Emotionen zu sprechen: „Für all diese Empfindungen und Gefühle hatte ich keine Worte, denn die Worte, die ich so mühsam gelernt und dann miteinander verbunden hatte, bezogen sich noch immer auf die direkt zugänglichen, sinnlich wahrnehmbaren Gegenstände. Alles, was darüber hinausging, gehörte für mich in das Reich des Ungefähren und war daher schwer zu benennen“ (Erfindung d. Lebens, S. 336). Der Protagonist erwirbt die gesprochene Sprache in erster Linie also nicht über das, was er von anderen hört, sondern lernt sie zu schreiben und führt sie dann von dort in seinen mündlichen Wortschatz über. Die Erkenntnis, nun lesen und schreiben zu können, ist für Johannes zudem ein sicheres Indiz dafür, in weiterer Folge auch bald mit dem Sprechen anfangen zu können (Vgl. Ebd., S. 185) und bevor er zum ersten Mal nach Rom reist, versucht er sich nicht etwa durch das Sprechen der italienischen Sprache darauf vorzubereiten, sondern nähert sich der Stadt gedanklich mit Hilfe des Schreibens kleiner Texte an, in denen er sich mit Hilfe von Filmen und Büchern genau ausmalt, wie es dort sein könnte (Vgl. Ebd., S. 446–447). Insofern ließe sich darüber diskutieren, ob die Schrift – die natürlich, wie bereits besprochen – Distanz zum Erlebten herstellt, nicht für den Protagonisten zugleich in gewisser Weise einen direkteren Zugang schafft, als es ihm im Mündlichen möglich wäre, da das gesprochene Erzählen (wie etwa im oberen, längeren Zitat) über Privates ebenfalls einen Umweg darstellt, dadurch, dass sich dieses bei ihm gedanklich wieder zuerst auf seinen niedergeschriebenen Roman bezieht. Die Schrift stellt insofern also womöglich beides in einem dar – absichtlich erzeugte Distanz zum Geschehen, mit der die Möglichkeit einer Ordnung einhergeht, und

¹³⁸ Vgl. Kartenbeck (2012), S. 179.

zugleich auch Nähe, die dem Protagonisten aufgrund seines persönlichen Zugangs zur Sprache im Mündlichen nicht so direkt möglich ist.

4.4.2. Fiktion als Ästhetisierung und Veränderung

Interessant ist in Bezug auf die Distanz auch die Frage der Fiktion: Wie Johannes schreibt, gelingt es ihm in Briefen oder Mails ebenfalls, von sich zu erzählen, in der Romanform sei dies jedoch am besten möglich (Vgl. *Erfindung d. Lebens*, S. 400). Fiktion müsse nun, wie Wolting mit Bezugnahme auf Hegel schreibt, nicht unbedingt bedeuten, etwas sei in dem Sinne verfremdet, dass es nicht mehr als authentisch gelten könne.¹³⁹ In gewisser Weise sei sogar jeder Versuch, ein Leben in eine erzählbare Form zu gießen bzw. Erinnerung sprachlich darzustellen, bereits eine Art der Fiktionalisierung¹⁴⁰ und auch an der Stelle im Roman, bei der Johannes an seinen geschriebenen Text denkt, um seiner Nachbarin Antonia von seinem Leben erzählen zu können, handelt es sich wohl kaum um eine stark von der Realität abweichende Erzählung. Im Zentrum steht also vermutlich nicht die Fiktion im Sinne einer ganz neuen Geschichte, die erst erfunden wird. Viel eher scheint es um die Form der Erzählung zu gehen, die das Erlebte in weitere Ferne rückt, und für den Protagonisten vielleicht auch so wirkt, als handele es sich dabei um etwas nicht ganz Faktuales, wenn er schreibt, er erzähle, als fielen ihm „diese Geschichten gerade erst ein“ (Vgl. *Erfindung d. Lebens*, S. 404). Zudem wird das eigene Leben durch die Romanform in ein zusammenhängendes Narrativ verwandelt, insofern ‚erfunden‘, als es einen roten Faden und Sinn im Verlauf der Handlung gibt und Johannes selbst zu seiner eigenen Romanfigur wird, wodurch das Schreiben des Romans ein wenig an das Anpassen der Geschichten Hemingways an das eigene Leben erinnert, das in dieser Masterarbeit bereits an früherer Stelle angesprochen wurde.¹⁴¹ Auch die Form, in der die Erzählung bei *Die Erfindung des Lebens* stattfindet, ist also für die Möglichkeit des gelungenen Ausdrucks dessen, was passiert ist, für Johannes von großer Bedeutung. Das führt zu einem weiteren interessanten Aspekt: Das Verfassen des Romans wird in Bezug auf den innerfiktionalen Schriftsteller nicht als ein simples, lineares, einmaliges Schreiben inszeniert, sondern hat auch einen dynamischen, sich verändernden Charakter. Zu Beginn scheint es zwar noch so, als würde der Protagonist einfach rückblickend von seinem Leben erzählen und die erste Version dieser Geschichte direkt mit den Lesenden teilen. Wie sich allerdings herausstellt, handelt es sich innerfiktional in Wirklichkeit vermutlich eher um das Produkt eines ständigen Neuschreibens und Umformulierens: Im

¹³⁹ Vgl. Stephan Wolting: Fiktion und Fremde in Hanns-Josef Ortheils Romanen „Die Erfindung des Lebens“ und „Die Moselreise“. In: Gansel, Carsten (Hg.): *Zwischen Erinnerung und Fremdheit. Entwicklungen der deutschen und polnischen Literatur nach 1989*. Göttingen: V&R unipress 2015, S. 139–140.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 144.

¹⁴¹ Siehe Kapitel 4.1.3.

nachträglichen Schreiben über sein bisheriges Leben kommt der Protagonist darauf zu sprechen, wie er nach seiner abgebrochenen Karriere als angehender Pianist in Rom wieder zur ‚Familienphantasie‘ zurückkehrt, wo seine Eltern wohnen und er all seine Kladden von früher aufbewahrt. In diesen Kladden sammelt er als Kind nicht nur neue Wörter und Phrasen, sondern beginnt auch irgendwann damit, seine Erlebnisse aufzuschreiben, die er nun als junger Erwachsener erneut liest und mit Hilfe der Notizen, die seine ehemals stumme Mutter dort ebenfalls lagert, neu überarbeitet:

Manchmal kommt es vor, dass mein Hirn Phasen eines bestimmten Kindertages rekonstruiert und neu erzählt. Ich schließe dann die Augen und erlebe zum Beispiel noch einmal, wie ich an einem bestimmten Tag als Kind mit Mutter hinunter auf die Straße ging. Es ist ganz einfach, ich brauche die Notizen meiner Mutter nur in einen Text zu übertragen, der alles aus meiner Perspektive und von heute aus sieht [...]. Ein noch größeres Vergnügen aber macht mir die Lektüre der Kladden mit meinen Reise-Notizen. [...] Wenn ich so etwas lese, muss ich grinsen, was war ich vor meiner Rom-Zeit bloß für ein merkwürdig gespanntes Subjekt! [...] Ich ertappe mich dabei, wie ich ganze Passagen dieser Notizbücher umschreibe. Ich lege neue Kladden an und komponiere die Eintragungen zu kleinen Erzählungen. (Erfindung d. Lebens, S. 567–569)

Dabei handelt es sich, wie Johannes selbst bemerkt, nicht nur um einen netten Zeitvertreib, für den er dieses erneute Schreiben zuerst hält, sondern auch um eine Veränderung der Sicht auf das eigene Leben: „Insgeheim aber bin ich dabei, dem jungen Mann, der ich war, eine andere, zweite Geschichte zu schreiben. Diese Geschichte ist durch die Rom-Zeit geprägt, und sie macht aus dem euphorischen jungen Subjekt, das ganz Deutschland wie ein junger Schumann bereist, eine gebrochene, melancholische Erscheinung“ (Erfindung d. Lebens, S. 569). Die damalige Stimmung, die von Traurigkeit und Enttäuschung durchdrungen ist, wirkt sich also auf die Selbstdarstellung des vergangenen Johannes aus, er nimmt kleine Änderungen und Umformulierungen vor, die zu einer alternativen Geschichte führen, selbst wenn die Eckdaten vermutlich dieselben bleiben. Aufgrund dieser Passage lässt sich darauf schließen, dass mit dem Schreiben des Romans nun in der Gegenwart des Protagonisten etwas Ähnliches passiert bzw. auch die früheren Notizen und Texte Eingang finden: Die vergangenen Versionen des Charakters werden erneut betrachtet, neu bewertet, in einen schlüssigen Zusammenhang mit den weiteren Entwicklungen gesetzt und somit in gewisser Weise auch verändert. Das Schreiben kann damit auch als ein Überschreiben vergangener Narrative bzw. als das Entwerfen des eigenen Lebens aus einem neuen Blickwinkel heraus verstanden werden. Insofern ist dieser Prozess ein dynamischer, der Dinge aus der Vergangenheit in einem neuen Licht betrachtet und dem Protagonisten so eine Art der Annäherung ermöglicht – ein Zugang, der laut Pierre Janet nur bzw. erst dann möglich ist, wenn ‚traumatische Erinnerung‘ in ‚narrative Erinnerung‘ umgewandelt

wird.¹⁴² Dieses ‚neue Licht‘ beschreibt Johannes selbst ähnlich, als es um seine Sprachfindung geht:

Was ist damals genau mit mir passiert? Warum entlockten mir die Bilder gerade dieses abends die ersten Worte und warum verfolgten mich diese Bilder später ein Leben lang, so dass ich bis heute nicht von ihnen losgekommen bin? Jetzt kann ich es ja zugeben, ich schreibe all das hier auf, um genau diese Rätsel und ihre Folgen, die mein ganzes weiteres Leben geprägt haben, zu lösen. Schritt für Schritt will ich mein Leben noch einmal ergründen und jedem kleinen Wink nachgehen. Letztlich folge ich dabei nur einigen Lichtsequenzen in einem großen Dunkel. Aber ich befinde mich in Rom, der Stadt des Lichts und des *römischen Blaus*, und damit befinde ich mich in der besten Stadt, die ich mir für mein Vorhaben hätte aussuchen können. (Erfindung d. Lebens, S. 220) [Kursivsetzung im Original]

Es wäre allerdings falsch zu behaupten, ausschließlich der gegenwärtige Zustand nehme Einfluss auf die Erzählung der Vergangenheit. Vielmehr handelt es sich wohl um ein gegenseitiges Wechselspiel, bei dem der Erzähler Johannes durch den veränderten Blick und den Prozess des Schreibens sowohl die eigene Geschichte aus einer bestimmten Perspektive betrachtet und schildert als auch von dem Zurückerinnern in der Gegenwart emotional beeinflusst wird. Denn wie bereits angesprochen, wirkt sich die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit auch auf das Empfinden und Verhalten des Protagonisten in der gegenwärtigen Erzählung aus, etwa wenn er meint, er müsse die Beschreibung kurzzeitig unterbrechen, um sich wieder zu sammeln, oder beobachtet, als schreibender Erwachsener ähnliche Verhaltensmuster an den Tag zu legen wie in den gerade geschilderten Kinderszenen bzw. bei der Erinnerung daran erneut unter Schock zu stehen (Vgl. Erfindung d. Lebens, S. 201 und S. 155). Es findet also sehr wohl eine Neusortierung und Umdeutung statt, zugleich passiert dies nicht ausschließlich über einen distanzierten Zugang, sondern in einem Wechselspiel zwischen veränderter Perspektive und wieder entstehender Nähe im Prozess des Schreibens.

4.4.3. Nähe und Distanz – zur Frage der Autofiktion

Zuletzt soll an dieser Stelle noch der Frage nach dem Verhältnis zwischen dem real existierenden Autor Hanns-Josef Ortheil und dem innerfiktionalen Schriftsteller bzw. Protagonisten Johannes Catt nachgegangen werden. Inwiefern ist *Die Erfindung des Lebens* im Sinne eines autofiktionalen Romans, als der er – (wie mehrere Quellen belegen) aufgrund von Epitexten, vorangehenden Romanen desselben Autors und vielzähligen offengelegten Parallelen zu dessen Leben – rezipiert wird¹⁴³, in Hinblick auf Distanz und Nähe lesbar? Zuerst sei gesagt, dass zwischen der erzählenden Figur, dem in Rückblicken dargestellten Protagonisten und dem außerfiktionalen Autor Hanns-Josef Ortheil eine äußerst enge Verbindung zu bestehen scheint:

¹⁴² Vgl. Caruth (1995), S. 153.

¹⁴³ Vgl. z.B. Kartenbeck (2012), S. 165. Und Birgitta Krumrey: Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen. Göttingen: V&R Unipress 2015, S. 95.

Die Figur Johannes unterscheidet sich zwar durch seinen Namen vom realen Autor, bekommt aber einen ihm ähnlichen Vornamen, wie auch in der Sekundärliteratur bemerkt und offenbar auch in anderen Werken Ortheils, die ebenfalls autobiographische Züge enthalten, üblich.¹⁴⁴ Ebenso liest der Protagonist Johannes im Rückblick einen Ausschnitt aus seinem Debütroman vor, bei dem es sich, wie Kartenbeck bereits beobachtete, um eine Passage aus Ortheils erstem Roman handelt – ebenso gebe es einige weitere Referenzen auf Texte des realen Autors (wie etwa auf die von ihm in der Vergangenheit verfassten Liebesromane).¹⁴⁵ Wolting weist zudem auf den Umstand hin, dass die im Roman geschilderten Kladden, in denen sich die Figur Johannes seit der Kindheit Notizen macht, auch in Wirklichkeit existieren¹⁴⁶ und bemerkt, es gebe eine Namensähnlichkeit zwischen dem ersten Klavierlehrer des Protagonisten im Text und dem Klavierlehrer Ortheils (Fornemann statt Forneberg) – nur eines der vielen Indizien, die Wolting aufzählt, um zu zeigen, dass die Figur und der Autor sich biographisch in vielen Punkten gleichen.¹⁴⁷ Das Aufzeigen dieser Parallelen zur Biographie des Autors Ortheil und die gleichzeitige Bezeichnung des Werks als ‚Roman‘ mag – wie Krumrey anmerkt – Teil einer Vermarktungsstrategie sein.¹⁴⁸ Zugleich ermögliche, so Krumrey an anderer Stelle, die Bezeichnung des Textes als ‚Roman‘ und die damit einhergehenden Abwandlungen von Namen und dergleichen den Leser*innen die Möglichkeit, diesen zwar mit Rückgriff auf die Biographie Ortheils zu lesen, darauf allerdings für das Textverständnis nicht angewiesen zu sein – das Buch könne also sowohl als Fiktion als auch mit dem Hintergrundwissen der Biographie des Autors rezipiert werden.¹⁴⁹ Mit Blick auf das Thema des Schreibens über Trauma ließe sich allerdings auch überlegen, ob diese offenbar bestehende extreme Nähe zwischen Autor und Romanfigur nicht auch aufgrund des Inhalts durch die kleinen Unterschiede absichtlich ein wenig unterbunden wird, wie etwa durch ähnliche, aber nicht gleiche Benennung von Figuren – die ja dadurch, dass der Autor sie offen anspricht, nicht anonymisierend fungiert. Die erzählende Figur im Roman wird dadurch zumindest scheinbar nicht vollständig mit dem Autor Ortheil gleichgesetzt und in gewisser Weise könnte sogar davon gesprochen werden, dass zur kindlichen Figur Johannes bzw. allgemein zur Figur, deren Leben in Rückblicken geschildert wird, nochmal eine extra Ebene der Distanz hinzugefügt wird. So ist es – zumindest namentlich gesehen – im Roman nicht Ortheil, der über seine Vergangenheit oder eine daran angelehnte Erzählung schreibt, sondern Johannes, der innerfiktional wiederum nicht behauptet, eine Autobiographie zu

¹⁴⁴ Vgl. Kartenbeck (2012), S. 15 und Krumrey (2015), S. 95.

¹⁴⁵ Vgl. Kartenbeck (2012), S. 166 und 198.

¹⁴⁶ Vgl. Wolting (2015), S. 144.

¹⁴⁷ Vgl. Wolting (2015), S. 146.

¹⁴⁸ Vgl. Krumrey (2015), S. 107.

¹⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 102.

schreiben, sondern – obwohl in diesem Fall davon ausgegangen werden kann, dass die Identität des erzählenden Johannes’ der Gegenwart mit der vom Johannes der Vergangenheit gleichzusetzen ist – wiederum einen Roman, also eine Textart, die keinerlei Wahrheitsanspruch stellt. Es ist also nicht auszuschließen, dass es sich – in Hinblick auf Fiktion – bei Johannes um eine sehr ‚wahrheitsgetreue‘ Selbstdarstellung Ortheils handelt; zugleich könnten genau das Ausweisen des Textes als fiktional und die unterschiedliche Namenwahl als Hinweise darauf gelesen werden, dass sehr wohl Distanz besteht (wenn auch vielleicht nur in kleinem Maße) bzw. diese absichtlich erzeugt wird. Kartenbeck interpretiert Ortheils Spiel mit der Autofiktion in seinem Œuvre allgemein und in *Die Erfindung des Lebens* im Speziellen (wobei sie extra noch einmal auf die Bedeutung des Titels verweist) im Sinne einer notwendigen künstlerischen Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit, wobei sie sich auf das folgende direkte Zitat Ortheils bezieht:¹⁵⁰ „Ich hatte kein Leben, ich mußte mir eines entwerfen.“¹⁵¹ Kartenbeck sieht in diesem Spiel mit der Autofiktion bei Ortheil letztlich erstens auch eine Erfindung des Selbst¹⁵² und zweitens ein Schreiben, das die tatsächliche Biographie ‚umkreise‘, ohne je vollständig mit dieser übereinzustimmen: „Das eigene Trauma wird so gleichermaßen zur Leerstelle wie zum Auslöser des Schreibens.“¹⁵³

Der Prozess des Schreibens wurde somit innerfiktional in erster Linie als ordnendes Element des Protagonisten gelesen, der die Schrift biographisch gesehen bereits lang in dieser Funktion nutzt. Im Roman dient dies insbesondere der Verarbeitung der eigenen Vergangenheit, die einerseits mit einer gewissen Distanz einhergeht und andererseits sinnstiftend im Sinne einer Einbettung des Traumas in die eigene Biographie wirkt – ein Punkt, den bereits Janet in seiner Theorie zur Traumabewältigung inkludiert. Zugleich wurde das Schreiben als eine für das Sprechen notwendige Vorstufe erkannt, woraus ein ambivalentes Verhältnis zwischen emotionaler Nähe und Distanz abgeleitet wurde, da die Schrift dem Protagonisten zwar mehr positives Kontrollgefühl vermittelt und für diesen aufgrund von Form und (imaginiert) Fiktion ferner wirkt, ihm gleichzeitig allerdings aufgrund seines persönlichen Sprachentwicklungsprozesses näher und direkter zugänglich zu sein scheint als die mündliche Konversation. Die Fiktion bzw. das wiederholte Niederschreiben des eigenen Lebens ermöglicht dem Protagonisten weiters, sich der eigenen Geschichte und den vergangenen Versionen des Selbst aus einer neuen Perspektive zu nähern und dementsprechend Veränderungen vorzunehmen – allerdings wurde bei diesem

¹⁵⁰ Vgl. Kartenbeck (2012), S. 198–199.

¹⁵¹ Hanns-Josef Ortheil: Vom Glück des Wachstums. In: Rheinischer Merkur. 34 (1988b), S. 17. Nach: Kartenbeck (2012), S. 199.

¹⁵² Vgl. Kartenbeck (2012), S. 167.

¹⁵³ Ebd., S. 250.

Punkt auf eine offenbar wechselseitige Beeinflussung der gegenwärtigen Erzählsituation und der Erinnerung hingewiesen. Zuletzt ging es um die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Autor und der Figur, wobei der Text als Autofiktion charakterisiert wurde. Hier wurde das Element der Fiktion weitgehend Kartenbeck folgend als eine in gewisser Weise gewollt distanzierte Auseinandersetzung mit dem Trauma gelesen, auch wenn der Text ansonsten offenbar stark autobiographisch ist.

5. Vergleich

Nachdem bisher die beiden Romane *Blutbuch* und *Die Erfindung des Lebens* getrennt voneinander anhand vergleichbarer Kategorien analysiert wurden, soll das vorliegende Kapitel diese Ergebnisse miteinander in Verbindung bringen und zu einem übersichtlichen Vergleich führen. In erster Linie sollen die Fragen beantwortet werden, inwiefern Ortheils und de l'Horizons Werke auf ähnliche Weise mit den Stilmitteln bzw. narrativen Eigenschaften in Bezug auf die Darstellung von und den Umgang mit Trauma umgehen und worin sie sich unterscheiden. Zugleich wird abschließend in den Raum gestellt, ob die Art der Traumata bzw. die Probleme, die die jeweiligen Protagonist*innen mit dem Erzählzugang haben, sich womöglich auch in diesen Unterschieden oder Ähnlichkeiten widerspiegeln – ob also ein Zusammenhang zwischen der Art der Darstellung und der Art der Problematik argumentiert werden kann. Der Aufbau des Vergleichs richtet sich wie bisher nach den einzelnen vier Kategorien, wobei die Romane nun allerdings gleichzeitig besprochen werden und zum Teil Beobachtungen aus anderen Kapiteln dieser Masterarbeit miteinbezogen werden, wo diese relevant sind.

Wenden wir uns also zunächst wieder der Komponente der Intertextualität bzw. im weiteren Sinne der Intermedialität zu. Wie unschwer beobachtet werden konnte, arbeiten sowohl de l'Horizon als auch Ortheil sehr stark mit intertextuellen Verweisen, wobei im *Blutbuch* weitaus mehr Bezugnahmen auf andere schriftliche Texte und Formen vorzufinden sind als in *Die Erfindung des Lebens*, wo intermediale Bezüge quantitativ im Vergleich zu intertextuellen Bezugnahmen überwiegen. Beide innerfiktional schreibenden Figuren verwenden diese allerdings häufig als Mittel, um für Gefühle oder Erlebnisse Ausdruck zu finden, der ihnen ansonsten offenbar schwerfällt bzw. werden sie eingesetzt, um die Schwierigkeit des Ausdruckfindens besser zu veranschaulichen. Beispiele dafür wären bei Johannes zahlreiche Bezugnahmen auf das Klavierspielen und auf unterschiedliche Stücke insbesondere rückblickend in der eigenen Kindheit: Seine Gefühle manifestieren sich in bestimmten Kompositionen, die eigene Geschichte spiegelt sich für den Protagonisten in Schumanns *Fantasie in C-Dur* wider. Kim wiederum verwendet etwa die Form des Märchens, um Geschehnisse und Empfindungen, die früher nicht erzählbar

waren und offenbar immer noch nicht einfach in Worte zu fassen sind, auf diese Weise darzustellen und zugleich in einen Zusammenhang mit der kindlichen Erlebniswelt zu stellen. Auffallend ist, dass bei de l'Horizon im *Blutbuch* häufiger die Form anderer Medien in die Narration aufgenommen wird, während diese bei Ortheil zwar ebenfalls zum Teil vorhanden sind (etwa, wenn einzelne Szenen als filmisch beschrieben werden und Licht und Farbe extra Erwähnung finden), allerdings seltener und für ganz bestimmte Empfindungen und Situationen reserviert sind, etwa um die Grundstimmung der isolierten ersten Kindheitsjahre in der Nachkriegszeit festzuhalten oder die besonders eindrückliche Erinnerung an die eigentlich stumme Mutter beim Schwimmen und Singen im Waldteich nachzuempfinden. Bei Kim de l'Horizon hängt etwa der Einsatz der filmischen Schreibweise nicht unbedingt mit einem spezifischen Ereignis zusammen, sondern ist in erster Linie Ausdruck für die Unmöglichkeit des Schreibens allgemein, stellt einen Versuch dar, eigenen Schreibblockaden und Problemen mit der durch die patriarchale Gesellschaft geprägten Sprache zu entkommen und markiert zugleich das – zumindest zwischenzeitliche – Scheitern daran. Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Romane ist das Aufgreifen bereits bestehender – relativ bekannter – Texte, die mehr oder weniger stark abgewandelt und damit an die Protagonist*innen angepasst werden. Johannes lernt in seiner – wieder sehr isolierenden – Zeit im Internat ganze Passagen von Hemingways Kurzgeschichten auswendig und passt diese an die eigene Lebenserzählung an, ersetzt sozusagen die Figur Nick durch sich selbst, übernimmt aber Wortlaute und Formulierungen. Kim verwendet Märchen und Erzählungen aus der Mythologie, um anhand dieser Geschichten Erlebnisse und Überlegungen zu Traumata zu besprechen. Während im *Blutbuch* allerdings eine starke Abweichung von diesen Texten (wie etwa dem Märchenformat) bzw. eine Neuinterpretation (wie z.B. in Bezug auf Odysseus oder Hamlet) stattfindet, hält sich Johannes in *Die Erfindung des Lebens* recht nah an den Ursprungstext. Dies ist – im weiteren Kontext betrachtet – nicht verwunderlich: Während es für Kim im Schreiben und in Bezug auf den Umgang mit transgenerationalen Traumata stark darum geht, aus fixen, vorgegebenen Mustern, die etwa die Großmutter durch Schweigen und das immer gleichartige Erzählen von Anekdoten und Phrasen festigt, auszubrechen bzw. auch im Zusammenhang mit der eigenen Geschlechtsidentität neue Formen des Ausdrucks zu finden, ist Johannes' vorrangiges Problem als Kind, überhaupt Worte auszusprechen und Sätze zu formulieren. Beide suchen somit zwar nach Texten, die sich – aufgrund der sprachlichen Form oder des Themas – für die Darstellung des eigenen Lebens eignen, das Bedürfnis nach dem Ausmaß, davon abzuweichen, ist allerdings von unterschiedlicher Bedeutung. In *Die Erfindung des Lebens* wurde zudem als eine zentrale Rolle der musikalischen Verweise die Erinnerungsanregung für den Protagonisten argumentiert, die damit auch für die

Leser*innen stärkere Bezüge zwischen der Gegenwart des Schriftstellers und dessen Vergangenheit darstellen. So ist die Erwähnung von Stücken von Chopin oder Bach beispielsweise durch deren innerfiktional etablierte Konnotation sowohl für den Protagonisten als auch für die Leser*innen klar mit gewissen Erlebnissen oder Gefühlen verbunden, die dadurch wieder hervorgerufen werden. Eine solche erinnerungshervorrufende bzw. triggernde Funktion intertextueller bzw. intermedialer Bezüge konnten im *Blutbuch* nicht beobachtet werden – hier ist das Mittel, das Erinnerungen wieder verstärkt ins Bewusstsein ruft, in erster Linie das Schreiben selbst. Bei Ortheil ist dies zwar – wie in Kapitel 4.4.2. argumentiert wurde – ebenfalls der Fall bzw. kehren insbesondere Gefühle und Verhaltensmuster durch den Prozess des Schreibens zurück, allerdings spielen die intermedialen Verweise auf die Musik hier zusätzlich mit. Die Rolle des Schreibens selbst bzw. die Schwierigkeit und zugleich die Möglichkeit, die mit dem Prozess des Textverfassens einhergeht, wird im *Blutbuch* allerdings wiederum durch intertextuelle Bezüge verhandelt, etwa wenn die Hauptfigur Kim sich mit Theorien Derridas oder Virginia Woolfs auseinandersetzt, wobei sie sich damit zugleich in einen akademischen Diskurs einschreibt – wie auch mit den direkten Zitaten vor jedem neuen Abschnitt in einen queeren/feministischen. Beide innerfiktionalen Autor*innen nehmen in ihrem jeweiligen Roman zudem auf andere, eigene Texte Bezug, allerdings aus sehr unterschiedlichen Gründen bzw. auf sehr unterschiedliche Weise. Wurde die Fußnote im *Blutbuch* auf ein offenbar nicht existierendes Werk als etwas ironische Anmerkung gelesen, die auf die Lücke im vorliegenden Text verweist, die nur durch eine großangelegte Romanerzählung gefüllt werden könnte, ist der Sinn der Einbindung eigener Texte in *Die Erfindung des Lebens* offenbar einerseits die Markierung der Hauptfigur als renommierter Schriftsteller und andererseits die Herstellung von Nähe zwischen dem Protagonisten Johannes und dem real existierenden Autor Hanns-Josef Ortheil, da die Texte des einen mit denen des anderen zusammenfallen.¹⁵⁴

In Bezug auf das Verfahren der Wiederholung konnten zwischen den beiden Romanen einige Ähnlichkeiten festgestellt werden: Erstens werden bei beiden Protagonist*innen sich wiederholende Verhaltensmuster geschildert, die einerseits die jeweils im Zentrum stehende Person selbst betreffen, andererseits aber von den vorigen Generationen geprägt sind. In *Die Erfindung des Lebens* ist dies insbesondere mit den häufig beschriebenen Routinen der Fall – bereits in der Kindheit gibt es ganz klare Abläufe für bestimmte Alltagssituationen, wobei Abweichungen davon von der ganzen Familie als Gefahr wahrgenommen werden und auch in der Gegenwart des Protagonisten haben Routinen zu Beginn einen wichtigen Stellenwert. Zudem werden das

¹⁵⁴ Anmerkung: Dieser Punkt zur *Erfindung des Lebens* wurde erst in Kapitel 4.4.3. bei der Rolle des Schreibens besprochen, wurde aufgrund ihrer Relevanz an dieser Stelle im Vergleich bereits vorgezogen.

Schweigen als solches ebenso wie Ängste und damit verbundene Verhaltensmuster von der Mutter übernommen. Kim entwickelt im *Blutbuch* ein körperliches Gefühl der Leere und das Bedürfnis, diese mit Hilfe anderer Menschen und Körper zu beseitigen, wobei sich das bei Kim insbesondere durch ein sich zum Teil selbst schadendes Sexualverhalten äußert, während sich dieses Gefühl in den vorigen Generationen zwar auf andere Weise zeigt, diesem jedoch offenbar dieselbe Ursache zugrunde liegt. Zudem wurde in Erwägung gezogen, dass auch das gestörte Essverhalten der Großmutter, das sich aufgrund der Armutserfahrungen in deren Kindheit entwickelt, eine Form der Wiederholung in Kims Essstörung erfährt. Zudem gibt es in beiden Romanen – wenn auch in unterschiedlich expliziter Form – Wiederholungsmuster, die zeitenübergreifend erscheinen, d.h. Dinge aus der Vergangenheit scheinen nicht fix in dieser verhaftet, sondern bahnen sich gewissermaßen einen Weg in die Gegenwart der Protagonist*innen. Im *Blutbuch* manifestiert sich das einerseits durch wiederholt vorkommende Geistermetaphern bzw. -erscheinungen oder Empfindungen der Präsenz bereits verstorbener Figuren – ein laut Sekundärliteratur häufig auftretendes Phänomen in literarischen Werken, die sich mit Trauma beschäftigen – und andererseits durch die Wiederholung von Namen innerhalb derselben Generation oder zwischen verschiedenen Generationen, wobei die Biographien der Charaktere zusätzlich nicht immer klar voneinander unterscheidbar sind. So sind zum Teil nicht einmal die betreffenden Figuren selbst sicher, ob es sich um eine selbst gemachte Erinnerung handelt oder um die von jemand anderem bzw. ob etwa die Blutbuche für die Schwester oder sich selbst gepflanzt wurde. In *Die Erfindung des Lebens* findet dieses Phänomen insbesondere mit Orten statt – Johannes hält sich zwar während des Schreibens absichtlich weit entfernt von den Schauplätzen seiner Kindheit auf, sowohl die später in der rückblickend erzählten Handlung auftauchenden Orte als auch die Orte der Gegenwart des Protagonisten wurden jedoch häufig als Spiegelungen voneinander gelesen, da sie ähnlich konnotiert sind bzw. ähnlich funktionieren. Für dieses wiederholte Auftauchen wurde in diesem Sinne die Überlegung einer Art ‚Wiederholungszwang‘ in den Raum gestellt, da sich der Protagonist sozusagen ähnlichen Situationen und Orten aussetzt bzw. sich diesen annähert. Zudem wurden auch starke Parallelen zwischen dem gegenwärtig stattfindenden Handlungsverlauf und dem der Rückblicke festgestellt – die im Übrigen auch Kartenbeck beobachtet – wodurch gerade gegen Ende der Erzählung von einer Art Verschwimmen der Zeiten gesprochen werden könnte. Unterschiede finden sich darin, dass das *Blutbuch* im Gegensatz zu Ortheils Roman stark mit sich wiederholenden Motiven und Metaphern (die zum Teil auch mythologische Hintergründe haben) arbeitet: Monster, Pflanzen – insbesondere die Blutbuche – und die sogenannten ‚Truckli‘ sind nur einige davon. Bei *Die Erfindung des Lebens* konnte so etwas in dieser Weise nicht beobachtet werden. Interessant ist

allerdings, dass Wasser in seiner fließenden, flüssigen Form in beiden Romanen als ein sich wiederholendes, überwiegend positiv besetztes Motiv bezeichnet werden kann. Häufig steht es in Zusammenhang mit dynamischen Prozessen und Loslassen, wobei im *Blutbuch* Wasser in seiner gefrorenen Form als negativ konnotiertes Gegenstück dazu steht. Zudem werden in de l'Horizons Roman Geschichten zum Teil fragmentarisch wiederholt und weiter- bzw. neu erzählt. Bei Ortheil werden Geschehnisse manchmal zwar ebenfalls schon ein wenig angedeutet und erst an späterer Stelle ausformuliert¹⁵⁵, sie werden aber nicht häufiger erzählt als sie stattfinden, auch wenn es aufgrund der zahlreichen geschilderten Routinen zu Beginn des Romans zum Teil diesen Eindruck erweckt.

Der Einsatz der Erzählstimme bzw. Perspektive scheint bei den beiden Romanen auf den ersten Blick sehr unterschiedlich – tatsächlich gibt es allerdings sehr wohl einige Ähnlichkeiten zu beobachten. Sowohl im *Blutbuch* als auch in *Die Erfindung des Lebens* wird die Schwierigkeit des Sprechens bzw. Schreibens nicht nur inhaltlich thematisiert, sondern findet zudem durch verschiedenartige Abbrüche im Text auch auf der Formebene statt. Weiters gibt es in beiden Romanen Wechsel zwischen Selbstbezeichnungen, die zum Teil auch mit einer leicht unterschiedlichen Perspektive einhergehen, auch wenn trotz einer Bezeichnung als ‚das Kind‘ weiterhin intern fokalisiert wird. So benennen beide innerfiktional schreibenden Protagonist*innen ihre vergangenen Versionen zeitweise als ‚das Kind‘, schildern dieses überwiegend aber nicht aus einer Außenperspektive, sondern nehmen gewissermaßen deren Sichtweise an, sodass die Leser*innen Einblicke in dessen Gedanken, Gefühle und Erlebniswelten bekommen. Beide imitieren zudem in Abschnitten die Sprechweise dieses jeweiligen Kindes, wobei dies im *Blutbuch* durch das Einschränken der Wortanzahl pro Satz in großem Stil gemacht wird, während das in Ortheils Roman nur im Rahmen vereinzelter direkter Reden geschieht. Zugleich ist es weder bei de l'Horizon noch bei Ortheil so, dass der geschilderte Blick in der Vergangenheit ausschließlich ein kindlicher ist – bei beiden ist klar sichtbar, dass die Sicht der erwachsenen Hauptfigur jeweils stark mit einfließt und somit nicht ausschließlich ‚das Kind‘ von damals spricht (was wenig erstaunt, berücksichtigt man, dass sowohl Kim als auch Johannes in ihrer Kindheit – wenn auch auf unterschiedliche Art – Probleme damit haben, sich auszudrücken). Die Gründe für diese wechselnden Selbstbezeichnungen sind dabei bei den zwei Romanen allerdings nicht ganz gleichzusetzen: Bei beiden existiert offenbar ein gewisses Fremdheitsgefühl zu diesem früheren Selbst, bei Johannes steht allerdings eher eine absichtliche Distanzierung davon im Vordergrund: „Irgendwann soll nichts mehr an dieses Kind erinnern, irgendwann

¹⁵⁵ Siehe dazu Kapitel 4.3.1.

möchte ich Geschichten erzählen, die nicht mehr den geringsten Anschein erwecken, noch etwas mit meiner Kindheit zu tun zu haben“ (Erfindung d. Lebens, S. 401), während Kim vielmehr der Zugang zu fehlen scheint, diese Distanz also sozusagen bereits von vornherein besteht: „Weil ich diese Dinge erinnere, weiss ich, dass da mal ein Kind war, aber dieses Kind fühlt sich nicht an wie ich“ (Blutbuch, S. 29). Auch der kurze Wechsel bei de l’Horizon von ‚das Kind‘ zu ‚der Junge‘ und selbiger Wechsel bzw. weitergehend zu ‚der junge Mann‘ bei Ortheil sind unterschiedlich besetzt. Im *Blutbuch* wurde dieser Sachverhalt als ein Zeichen der die eigene Geschlechtsidentität betreffende Fremdbestimmung gedeutet, während Johannes laut meiner Interpretation damit eher unterschiedliche Phasen seines Lebens zu markieren und insbesondere die sich vollziehende Abgrenzung zum ‚stummen Kind‘ zu zeigen versucht. Völlig verschieden ist hingegen der Umgang mit Ordnung und Stimmenpluralität. Das *Blutbuch* zeichnet sich durch eine große Vielfalt von Stimmen aus – bereits Kims Ausdrucksweise ändert sich von Teil zu Teil extrem, zusätzlich wurde aber auch von einem Einbetten ‚fremder‘ Stimmen in den Text gesprochen, insbesondere auch solcher, die strukturell gesehen eigentlich ‚stimmlos‘ sind. Ebenso ist die Adressierung wechselhaft bzw. nicht immer klar in ihrer Intention. In *Die Erfindung des Lebens* wiederum wird die Lebensgeschichte von Johannes auf sehr geordnete, einheitliche Weise dargestellt – weshalb plötzliche Schilderungen mancher Teile aus der Vergangenheit im Präsens umso stärker hervorstechen. Dies wurde so interpretiert, dass die Ordnung, die Johannes mit seinem Schreiben zu schaffen versucht, bei einigen, besonders intensiven Erinnerungen, nicht immer aufrechtzuerhalten ist, während in Kims Schreiben die Unmöglichkeit von Ordnung eigentlich schnell angenommen wird und dementsprechend das Bruchstückhafte und stimmlich Vielfältige in den Vordergrund rückt. Dazu passt auch, dass Kim im letzten Teil des Romans auf eine andere Sprache – das Englische – wechselt, da so dem Problem der eigenen ‚Muttersprache‘ gewissermaßen entflohen werden kann. Bei Ortheil ist interessanterweise ebenfalls von einer Erleichterung beim Sprechen einer Zweitsprache die Rede – „Ich habe verstanden, ich habe bereits ein wenig verstanden, wie das Italienische geht. Das Italienische geht vollkommen anders als das Deutsche. [...] Im Grunde ist auch diese Art von Unterhaltung wie für mich geschaffen!“ (Erfindung d. Lebens, S. 460–463) – dieser Umstand wirkt sich jedoch nicht auf die Form des Textes selbst aus.

In Hinblick auf die Rolle des Schreibens lassen sich in den beiden Romanen erstaunlich viele Gemeinsamkeiten entdecken. Beide Protagonist*innen wählen als Medium ihrer Erzählung absichtlich die Schrift, da diese für sie leichter zugänglich ist als die mündliche Sprache. In Ortheils *Die Erfindung des Lebens* nähert sich Johannes dem Sprechen erst über das Schreiben richtig an, in de l’Horizons *Blutbuch* ist das Gesprochene für Kim stark von der Großmutter

und insbesondere das Schweizerdeutsche – noch stärker als das Schriftliche – mit patriarchalen Bildern und Bedeutungen aufgeladen. Beide Hauptfiguren finden im Schreiben zudem die nötige Distanz, um sich dem Geschehenen anzunähern. Bei Kim besteht die Distanz besonders in zweierlei Hinsicht: Einerseits darin, dass damit keine eigentliche Kommunikation mit einem Gegenüber stattfindet, sondern zum Teil aktiv umgangen wird (etwa, wenn Kim sich neben der Großmutter ins Schreiben vertieft, um deren Nähe zu ertragen) und andererseits im Einfließen von Fiktion, durch die Umstände und Personen so abgeändert werden, dass Gefühle und Aussagen Platz bekommen, die im realen Leben bzw. im direkten Umgang mit diesen keinen Raum haben. Die Großmutter wird in gewissem Sinne zur Romanfigur, Schauplätze und Zeitverlauf werden veränderbar. Bei Ortheil entsteht die Distanz darin, die Lebensgeschichte des Protagonisten in eine selbstbestimmte Form zu gießen – Geschehnisse neu zu schreiben, sie in ein größeres Ganzes einzubetten und ihnen so als Teil der Gesamtbiographie Sinn zu verleihen. Das eigene Leben wird von Johannes durch diese Art des Erzählens – obwohl scheinbar keine großen Veränderungen vorgenommen werden – zu einer ‚erfundenen‘ Geschichte, was sogar dazu führt, dass er anderen plötzlich mündlich davon berichten kann. Die Form des Textes ist im *Blutbuch* ebenfalls von großer Bedeutung und auch hier hat das Erzählen etwas Heilsames. Hierbei geht es allerdings nicht um ein Neuordnen oder strukturiertes Schaffen einer kohärenten Geschichte, sondern, wie Kim so schön formuliert, um das „Geschichtete“ (Blutbuch, S. 184), was sich in einer bruchstückhafteren, dynamischen, weniger abgeschlossenen Form zeigt. Kims Roman ist ein Schreiben über ‚Umwege‘, ein Umkreisen, das zum Teil auch symptomatisch Leere und Vermeidungsverhalten abbildet. Durch diesen mitunter fragmentierten, non-linearen Text setzt sich Kims Art des Erzählens auch von der der vorigen Generationen ab bzw. lässt diese mit einfließen, sucht dadurch aber auch nach der – oder besser: den – eigenen Stimme(n). Ortheils Roman fungiert in dieser Hinsicht ganz anders, ist doch genau das ordnende Element des Schreibens bei Johannes das, was das sprachlose Kind mit dem jetzigen Schriftsteller verbindet und die eigene Lebensgeschichte für ihn erzählbar bzw. verarbeitbar macht. Eine gewisse Ähnlichkeit lässt sich wiederum im Verhältnis zwischen der realen Person Ortheil bzw. de l’Horizon und den jeweiligen schreibenden Figuren innerhalb der Romane beobachten: Sowohl in *Die Erfindung des Lebens* als auch im *Blutbuch* wird eine sehr große Nähe zwischen Autor*in und Figur inszeniert, der zugleich immer wieder die Distanz in Form von Fiktion eingeschrieben ist. Bei beiden wird trotz aller Parallelen durch Kleinigkeiten klargemacht, dass die Figuren in der Handlung nicht mit dem*der Autor*in gleichzusetzen sind (sei es durch unterschiedliche Namen, die Genrebezeichnung ‚Roman‘ oder sonstige extra-/innertextuelle Bemerkungen). Zudem wird jeweils eine zusätzliche Ebene der Distanz in die Handlung eingebaut, da die

schreibenden Figuren nicht vollkommen mit den handelnden Figuren, über die rückblickend berichtet wird, zusammenzufallen scheinen. Im *Blutbuch* wird dieser Effekt durch die Offenlegung der Fiktion in Teil vier erzeugt, bei Ortheil lässt er sich daran argumentieren, dass auch Johannes nicht angibt, einen biographischen Text zu verfassen, sondern einen Roman. Die Ambivalenz von Nähe und Distanz spiegelt sich – so ließe sich argumentieren – in gewisser Weise also auch im Verhältnis zwischen Autor*in und Protagonist*in wider.

6. Conclusio

Abschließend lassen sich die Überlegungen und Ergebnisse der Untersuchungen, die im Rahmen dieser vorliegenden Masterarbeit angestellt wurden, wie folgt zusammenfassen: Zu Beginn wurde die These aufgestellt, dass in den beiden Romanen *Blutbuch* von Kim de l'Horizon sowie *Die Erfindung des Lebens* von Hanns-Josef Ortheil das Thema des (transgenerationalen) Traumas nicht nur inhaltlich, sondern auch auf formaler Ebene durch stilistische Merkmale verhandelt wird. Ausgegangen wurde dabei von Forschungsansätzen, die u.a. beschreiben, dass traumatische Ereignisse in der Psyche von betroffenen Personen anders verarbeitet werden als andere Erfahrungen (bzw. nicht verarbeitet werden) und sich daher auch häufig der Möglichkeit der Erzählung entziehen. Besonders hingewiesen wurde auch auf das Phänomen des transgenerationalen Traumas, dem erst in Folge des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust größere Aufmerksamkeit zuteilwurde, da auch in den beiden ausgewählten Romanen in erster Linie Traumata im Zentrum stehen, die über Generationengrenzen hinweg weitergegeben werden und damit auch die Nachkommen der eigentlich traumatisierten Personen maßgeblich beeinflussen. Das Problem der Repräsentation von Trauma, das eben schon angesprochen wurde, ist folglich auch ein spannender Untersuchungsgegenstand in den Literaturwissenschaften. Whitehead etwa beobachtet in ihrer Studie gewisse stilistische Features, die in belletristischen Werken zu Trauma häufig verstärkt eingesetzt werden, um das Dilemma der Darstellbarkeit abzubilden bzw. kreativ in Texte einfließen zu lassen.¹⁵⁶ Die drei großen genannten Kategorien der Intertextualität (bzw. weiter gefasst auch der Intermedialität), des Verfahrens der Wiederholung und des Einsatzes einer fragmentierten / uneinheitlichen Erzählstimme wurden für diese Arbeit als Analyse Kriterien herangezogen, ebenso wie die Frage nach der Rolle des innerfiktionalen Schreibens, da in beiden Romanen die Protagonist*innen selbst dabei sind, den vorliegenden Text zu verfassen und in der Theorie zu Trauma davon gesprochen wird, dass das Schreiben über traumatische Erlebnisse stets unumgänglich mit der Schaffung von Distanz

¹⁵⁶ Vgl. Whitehead (2004), S. 84.

zusammenhängt und zugleich ein heilsamer Prozess sein kann, der eine Einordnung der Bruchstücke in die Biographie der schreibenden Person ermöglicht.

Wie am Ende des Hauptteils im Vergleich zu zeigen versucht wurde, werden tatsächlich alle drei Analysekatégorien in den Romanen dazu genutzt, Trauma auch auf formaler Ebene zu verhandeln, wobei die Arten, auf die das geschieht, sich zum Teil ähneln und dann wiederum stark voneinander unterscheiden. Intertextuelle sowie intermediale Verweise werden in beiden Romanen – wenn auch im *Blutbuch* noch stärker und auffälliger – eingesetzt, um über andere Texte (‘Texte‘ im weitesten Sinn) entweder Ausdruck für ansonsten schwer Darstellbares zu finden oder die Unmöglichkeit des Erzählens zu veranschaulichen, wobei im *Blutbuch* auch die Veränderung der Ausgangstexte und das Abweichen von Mustern von Bedeutung ist. Die Arten von Texten oder Medien, auf die Bezug genommen wird, sind ebenfalls überwiegend andere – steht bei Ortheil die Musik im Vordergrund, die u.a. für die Rolle des Erinnerns relevant ist, bindet de l’Horizon etwa theoretische und philosophische Texte mit ein, wodurch auch ein Einschreiben in einen akademischen Diskurs stattfindet. Das Verfahren der Wiederholung lässt sich in *Die Erfindung des Lebens* in Form von Routinen beobachten. Beide Romane weisen Wiederholungsmuster auf, die sich über die Zeitebenen erstrecken, sowie sich zum Teil wiederholendes Verhalten der Figuren. Bei Ortheil spiegelt sich die Wiederholung stark in einander ähnelnden Orten wider, de l’Horizons Roman arbeitet vermehrt mit wiederkehrenden Motiven und Metaphern sowie zum Teil mehrfach auftauchenden Erzählfragmenten. In Bezug auf die Erzählstimme bzw. die im Text eingenommenen Perspektiven wurde beobachtet, dass beide Romane Abbrüche und wechselnde Selbstbezeichnungen beinhalten. Als Gründe dafür wurden im *Blutbuch* in erster Linie Fremdheitsgefühle bzw. fehlender Zugang zur Kindheit argumentiert, während in *Die Erfindung des Lebens* von einer absichtlichen Distanzierung gesprochen wurde. Bei Kim de l’Horizon wurde zudem eine außergewöhnliche Stimmenvielfalt und eine wechselnde / unklare Adressierung beobachtet, während Hanns-Josef Ortheils Roman sich durch klare Ordnung und Einheitlichkeit auszeichnet, in der bereits kleine Abweichungen wie plötzlich umschwenkendes Tempus zur Geltung kommen. Die Suche nach Ordnung und der Versuch einer durchgängigen, strukturierten Lebenserzählung, in der die schwierige Kindheit in den größeren Kontext der eigenen Biographie eingebettet wird, wurde auch bei der Auseinandersetzung mit der Frage nach der Rolle des Schreibens bei *Die Erfindung des Lebens* als zentrale Motivation hervorgehoben, selbst wenn dies nicht ohne Schwierigkeiten zu bewerkstelligen ist. Die Form der Erzählung ist bei Kim de l’Horizon ebenfalls von Bedeutung, allerdings wird hier der Anspruch an eine zusammenhängende, sinnstiftende Geschichte sehr schnell fallengelassen bzw. gar nicht erst gestellt. Dieser Unterschied ließe sich, so könnte man

argumentieren, womöglich u.a. mit der unterschiedlichen Natur der Traumata und dementsprechend auch dem Umgang damit erklären: Die traumatischen Erfahrungen der Hauptfigur Kim gehen überwiegend auf patriarchale Machtstrukturen und Genderrollen zurück, die sich auch in der Sprache manifestieren, weiterhin aktuell bleiben, somit in der Erzählung weiterbestehen und nur durch den Ausbruch aus vorgefertigten Formen diskutieren lassen, während die Erfahrungen von Protagonist Johannes sich nicht auf diese Weise auf das gegenwärtige Schreiben auswirken und gerade das Schaffen von Ordnung notwendig für den Versuch einer Verarbeitung ist. Die Schwierigkeit des Schreibens wird zudem im *Blutbuch* noch stärker hervorgehoben und auch mit theoretischen Texten unterschiedlicher Art und mit bestehender Forschung zu Trauma in Bezug gesetzt, was die Thematik in einem größeren gesellschaftlichen Kontext beleuchtet, während die Hauptfigur in *Die Erfindung des Lebens* eine sehr individuelle, spezifische Erfahrung zu verarbeiten versucht. Sowohl für Ortheils als auch de l'Horizons Protagonist*in ist das Schreiben allerdings ein Medium, das einerseits zugänglicher ist als die mündliche Sprache und andererseits Distanz schafft. Das liegt in beiden Fällen auch daran, dass die Verschriftlichung in unterschiedlichem Ausmaß Fiktionalisierung beinhaltet und damit die Behandlung von Themen, Personen und Geschehnissen auf dynamischere Weise möglich wird. Zuletzt wurde noch beleuchtet, dass auch zwischen den Hauptfiguren und den realen Autor*innen jeweils ein interessantes Spannungsverhältnis aus Nähe und Distanz erzeugt wird, das aufgrund von autobiographischen Elementen und der Offenlegung von Fiktion besteht.

7. Literaturverzeichnis

7.1. Primärliteratur

de l'Horizon, Kim: Blutbuch. Köln: DuMont 2022.

Ortheil, Hanns-Josef: Die Erfindung des Lebens. München: btb Verlag ²⁸2011.

7.2. Sekundärquellen

Atkinson, Meera: The poetics of transgenerational trauma. New York: Bloomsbury Academic 2017.

Butler, Judith: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Uwe Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2002, S. 301–320.

Cathy Caruth: Trauma. Explorations in Memory. Baltimore: John Hopkins University Press 1995.

Deutschlandfunk Nova: Kim de l'Horizon: „Schreiben und Atmen gehören für mich zusammen“, <https://www.deutschlandfunknova.de/beitrag/kim-de-lhorizon-schreiben-und-atmen-gehoren-fuer-mich-zusammen#:~:text=Kim%20de%20l'Horizon%20ist,Prosa%2C%20Lyrik%20oder%20Theaterst%C3%BCcke%20verfasst> (Zugriff: 02.05.2024).

Foucault, Michel: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays. Leipzig: Reclam 1992, S. 34–46.

Genette, Gérard: Die Erzählung. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink; Stuttgart: UTB 2010.

Glitzner, Carina: Trauma, Erinnerung und Identität im österreichischen Familienroman. Eine Analyse von Melitta Brezniks *Der Sommer hat lange auf sich warten lassen* und Anna Mitgutschs *Die Annäherung*. Wien: Universität Wien 2017.

Heyer, Robert, Sebastian Wachs, Christian Palentien (Hg.): Handbuch Jugend – Musik – Sozialisation. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2013.

Kaufmann, Anna: Zur Narratologie des Schweigens. Erzählte Erinnerungslücken und Identitätsbrüche in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Göttingen: V&R Unipress 2023.

Kartenbeck, Caroline: Erfindungen des Lebens. Autofiktionales Erzählen bei Hans-Josef Ortheil. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012.

Klass, Tobias Nikolaus: Heterotopie. In: Kammler, Clemens u.a. (Hg.): Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler ²2020.

Koch, Lars (Hg.): Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J.B. Metzler 2013.

Kopf, Martina: Trauma und Literatur. Das Nicht-Erzählbare erzählen – Assia Djébar und Yvonne Vera. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel Verlag 2005.

Kratochvil, Alexander: Posttraumatisches Erzählen. Berlin: Kulturverlag Kadmos 2019.

Krumrey, Birgitta: Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen. Göttingen: V&R Unipress 2015.

LaCapra, Dominik: History and Memory After Auschwitz. Ithaca, NY und London: Cornell University Press 1998.

LaCapra Dominik: Writing History. Writing Trauma. Baltimore, MD und London: John Hopkins University Press 2001.

Le Guin, Ursula K.: The carrier bag theory of fiction. London: Ignota 2019.

Leuzinger-Bohleber, Marianne: Chronische Depression, Trauma und Embodiment: eine transgenerative Perspektive in psychoanalytischen Behandlungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2018.

Leys, Ruth: Traumatic Cures: Shell Shock, Janet, and the Question of Memory. Chicago: University of Chicago Press 1994, Vol 20 (4), S. 623–662.

Leys, Ruth: Trauma. A Genealogy. Chicago: University of Chicago Press 2000.

Luckhurst, Roger: The Trauma Question. London [u.a.]: Routledge 2008.

Martínez, Matías, Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 11., überarbeitete und aktualisierte Auflage. München: Verlag C.H.Beck 1999.

Ortheil, Hanns-Josef: Vom Glück des Wachstums. In: Rheinischer Merkur. 34 (1988b), S. 17.

Ovid: Metamorphoses. Humphries, Rolfe [translator]. Bloomington: Indiana University Press 2018.

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität und Transmedialität. In: Bauer, Matthias, Keppler, Stefan (Hg.): Handbuch. Literatur & Film. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2023. S. 164–201.

Seidler, Günter: Psychologietraumatologie. Das Lehrbuch. Stuttgart: Kohlhammer 2012.

Whitehead, Anne: Trauma Fiction. Edinburgh: Edinburgh University Press 2004.

Wolting, Stephan: Fiktion und Fremde in Hanns-Josef Ortheils Romanen „Die Erfindung des Lebens“ und „Die Moselreise“. In: Gansel, Carsten (Hg.): Zwischen Erinnerung und Fremdheit. Entwicklungen der deutschen und polnischen Literatur nach 1989. Göttingen: V&R unipress 2015, S. 139–150.

Woolf, Virginia: A room of one's own. London: Hogarth Press 1929.

Wuttig, Bettina: Das traumatisierte Subjekt. Geschlecht – Körper – Soziale Praxis. Eine gendertheoretische Begründung der Soma Studies. Bielefeld: transcript Verlag 2016.