



**Von der Erfahrung zur Erinnerung – Wenderomane
im Wandel**

Janine Ludwig, Bremen, Berlin

ISSN 1470 – 9570

Von der Erfahrung zur Erinnerung – Wenderomane im Wandel

Janine Ludwig, Bremen, Berlin

Bernd Schirmer hat im Laufe eines Vierteljahrhunderts mehrere Wenderomane verfasst: In den 1980er-Jahren schrieb er *Cahlenberg* (1994), 1992 in kurzer Zeit *Schlehwains Giraffe*, in den 2000er-Jahren *Der letzte Sommer der Indianer* (2005) und dann zehn Jahre lang an dem vorerst letzten: *Silberblick* (2017). Im Vergleich dieser Werke lässt sich herausarbeiten, wie sich mit dem Vergehen von Zeit der erzählerische Blick bzw. der Fokus auf die Ereignisse ändert, und zwar inhaltlich, bezogen auf die umfasste Zeitspanne der erzählten Zeit, wie auch formal-ästhetisch, also im Einsatz von Erzähltechniken und Erzählerposition. Während der erste Roman, *Cahlenberg*, direkt aus der Zeit heraus die Ahnung anbrechender Veränderungen in der DDR atmet, erzählt der zweite von den Umbruchserfahrungen im Zuge der deutschen Wiedervereinigung, mit eingeschobenen Rückblicken auf die Zeit davor. Der dritte beschreibt einen multiperspektivischen Liebes- und Bruderkampf zwischen Ost und West im gerade wiedervereinigten Land und endet mit einem Epilog, der diese Zwistigkeiten in das Reich alter Legenden verweist. Der vierte spielt wieder größtenteils in der DDR und beschwört die Erinnerung an eine tote Jugendliebe herauf. Man kann quasi beobachten, wie historische Erfahrung zu Erinnerung gerinnt.

1. Die Wende erleben und erinnern

Carsten Gansel (Gansel 2010a: 13; Kursivschreibungen im Original) fasst den Forschungsstand zu Fragen kulturwissenschaftlicher Gedächtnisforschung dergestalt zusammen, „dass Literatur *erstens* ein Medium ist, über das in Form von narrativen Inszenierungen individuelle und generationenspezifische Erinnerungen für das kollektive Gedächtnis bereitgestellt werden“, und dass deshalb diese Inszenierungen etwas über die „Prozesse der *Gedächtnisbildung*“ aussagen können. Zweitens, so Gansel weiter, werden in literarischen Texten diese kollektiven Formen von Erinnerungen „gewissermaßen ‚abgebildet‘ und damit wiederum beobachtbar“. Deshalb wird hier ein Vergleich von vier Werken desselben Autors mit Blick darauf angestrebt, wie sich Form und Fokus von Erinnerung und Gedächtnis im Laufe der Jahre verschieben und jeweils distinkt verschiedene Erzählstrategien oder „narrative Inszenierungen“ hervorbringen. Damit kann letztlich sogar näherungsweise etwas über die Entstehung und den Wandel

kollektiver ostdeutscher Narrative und Identitätskonstruktionen ausgesagt werden, weil Schirmer meist die jeweiligen zeitgenössischen Diskurse im Erzählen mitreflektiert.

Nach dem Ende der DDR und der deutschen Teilung bezog sich die ‚Erinnerungsarbeit‘ in der deutschen Literatur auf drei wesentliche Felder oder Phasen: erstens erfolgte eine Neuaufnahme teilweise lange ausgeblendeter oder abgeschlossener Erinnerungen, etwa an den Zweiten Weltkrieg, den Holocaust, Flucht und Vertreibung (Gansel 2010b: 19); zweitens dominierten die unzähligen Rückblicke auf die untergegangene DDR, die unter die hochproblematischen Stichworte ‚Aufarbeitung der Vergangenheit‘ oder ‚Vergangenheitsbewältigung‘ subsumiert wurden. Zeitgleich entstand jedoch, hauptsächlich in den 1990er-Jahren, ein drittes Feld, nämlich die Dokumentation ostdeutscher Erfahrungen der Wendezeit und der folgenden Jahre, die mit gewaltigen Umbrüchen und gesellschaftlichen Transformationen einhergingen, also ‚Wendeliteratur‘¹ im engeren Sinne. Der eben etwas unscharf verwendete Begriff ‚Dokumentation‘ deutet schon an, dass diese Texte zunächst quasi ‚aus der Zeit heraus‘ entstanden und eben nicht schon beim Verfassen etwas bereits Abgeschlossenes, zu Erinnerndes behandelten – dies konnte logischerweise erst nach mehreren Jahren konzipiert werden. Solchen Texten sollte mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden, als es oft der Fall ist – denn gleichwohl das Feuilleton der frühen 90er-Jahre unablässig nach dem großen Wenderoman verlangte, wurden viele tatsächlich vorgelegte Bücher kaum rezipiert oder kanonisiert (mit Ausnahme von Thomas Brussigs *Helden wie wir*, Ingo Schulzes *Neue*

¹ Frank Thomas Grub schlägt in seinem zweibändigen Überblickswerk *‚Wende‘ und ‚Einheit‘ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur* fünf Aspekte von Wendeliteratur vor: 1. Der thematisch-stoffliche Bezug zur ‚Wende‘ [wobei er bemerkt, dass „die Herbstereignisse des Jahres 1989 und die Vereinigung beider deutscher Staaten“ oft „lediglich die Voraussetzung beispielsweise für eine Romanhandlung“ darstellen (Grub 2003: 72); JL]; 2. ‚Wendeliteratur‘ im Sinne von Literatur, die erst nach dem Wegfall von Publikationsbeschränkungen (Zensur, Selbstzensur usw.) erscheinen durfte; 3. im Sinne von Texten, die das Leben in Deutschland vor und nach der ‚Wende‘ aus der Perspektive der Nachwendezeit reflektieren; 4. im Sinne von dokumentarischen Texten, deren Publikation durch das Ende der DDR erst möglich wurde, sowie Forschungsberichte über die DDR und Teilbereiche des Lebens in der DDR; 5. im Sinne von vor 1989 geschriebener Literatur, die die ‚Wende‘, etwa durch die explizite oder implizite Thematisierung von Missständen in der DDR, ‚vorbereitete‘ (Grub 2003: 72-84). In diesem Aufsatz werden unter „Wendeliteratur im engeren Sinne“ die Varianten 1. und 3. verstanden (wobei *Cahlenberg* zur Variante 5. passt), aber interessanterweise bietet Grub für die Variante 3 die kürzeste Definition an, nämlich im Wesentlichen die sich häufenden Autobiografien – was darauf hinweist, dass die Zahl von Texten, die tatsächlich die Wendezeit konkret erzählend, etwa in Romanform, beschreiben, geringer ist, als man denken mag. Hier werden mit dem Begriff „Wenderoman (im engeren Sinne)“ genau solche Texte bezeichnet, in Abgrenzung von Protokoll- und Tagebuchliteratur oder Autobiografien.

Leben und Uwe Tellkamps *Der Turm*, mit Abstrichen noch Jens Sparschuhs *Zimmerspringbrunnen* oder Kerstin Hensels *Tanz am Kanal*).

Warum sind diese Bücher als Gedächtnisräume wichtig? Nun, zum 30-jährigen Jubiläum von Wende und Einheit wurde viel über die Besonderheiten der ostdeutschen Mentalität und Identität sinniert, meist unter dem Blickwinkel des ‚Anderen‘, also vom westlichen Muster abweichenden, zumal angesichts eines atypischen Wahlverhaltens. Oft wurde dies abschätzig mit der einer Art ‚Deformation durch die Diktaturerfahrung‘ oder einer angeblich nicht gelernten Demokratiefähigkeit begründet. Nur selten trat die Einsicht auf, dass für viele ehemalige DDR-Bürger, besonders der jüngsten Generation, die Erlebnisse der Wende- und Nachwendezeit mindestens genauso prägend waren wie das zuvor gelebte Leben in der DDR. Viele maßgebliche Erfahrungen entstanden in dieser Zeit, auch bedauerliche, wie das Minderwertigkeitsgefühl mancher, sich als ‚Bürger zweiter Klasse‘ zu fühlen, oder negative Narrative, etwa einer sogenannten ‚Übernahme‘ oder ‚Kolonisierung‘ durch den Westen. Weit weniger reflektiert wurden und werden gewonnene Kompetenzen aus den Transformationserfahrungen und -leistungen, die die Ostdeutschen in den 90er-Jahren erbracht haben und die sie instand setzten, einen souveränen Blick auf die Jetztzeit zu entwickeln: allein aus der Erfahrung und dem Wissen heraus, dass die Welt keineswegs immer so war oder sein muss, wie sie gerade ist, also dass man ein Geschichtsverständnis von Vergangenheit und Zukunft entwickeln kann, welches über das hinausgeht, was Heiner Müller „die totale Besetzung mit Gegenwart“ genannt hat (Müller 2008: 375). Deshalb ist es aufschlussreich, sich mit Wenderomanen zu beschäftigen. Dies insbesondere im Vergleich der frühen, aus der gelebten Erfahrung heraus entstandenen, und der heutigen, sozusagen im Modus der erlebten Erinnerung geschriebenen Literatur.

2. Cahlenberg – gelebte Erfahrung und Vorausahnung

Die Handlung des Romans wird aus der autodiegetischen Perspektive des Journalisten Richard Ostricharz erzählt und spielt im Jahr 1988/89 in der DDR. Ostricharz hat seine Stelle bei der Zeitung verloren, weil er sich über die erzwungene euphemistische, realitätsblinde, ja verlogene Berichterstattung echauffiert hatte (Schirmer 1994a²: 36, 56-63). Ein Professor namens Sommerfeld verschafft ihm eine Doktorandenstelle, damit er eine Dissertation über den „Einfluß des Gedankenguts von Jean-Jacques Rousseau auf

² Nachfolgend mit der Sigle *CB* abgekürzt.

die Bewegung der Grünen unter besonderer Berücksichtigung seines Naturbegriffs“ schreibe. Doch anstatt dies zu tun, nutzt er seine Zeit im Lesesaal der Bibliothek, um das hier vorliegende Textkonvolut zu verfassen. Er ist Figuren-Ich (homodiegetisch) und Autor-Ich (autodiegetisch), also Erzähler, Autor und Hauptfigur in einem.

Sein Text hat zwei Ebenen. Auf der einen beschreibt er realistisch die krisenhaften Zustände in seinem Land und die Ereignisse, Feiern und Gespräche in seinem Freundeskreis, zu dem unter anderem gehören: seine ihm entfremdete Frau Gisela, der Außenhandelsvertreter Thierfelder, der zynische, dissidentische Theatermacher Clawohn und der regimetreue Birr nebst Ehefrau. Dabei zeichnet er das Bild einer Gesellschaft im Zustand der Stagnation und des Zerfalls, jedoch auch eines sich andeutenden Rumorens und möglichen Wandels. Seine eigene Kritik und rousseauistische Erklärung für das Scheitern des Sozialismus beschreibt er im Doktorandenseminar: „Der Sozialismus habe den Kapitalismus nur nachgeahmt, wenngleich höchst dilettantisch. Und ohne ihn annähernd zu erreichen. Er habe nichts Eigenes entgegengesetzt. Er habe genausoviel Natur zerstört wie die alte Ordnung, wenn nicht mehr“ (CB: 171). Seine Überlegungen gipfeln in der These,

die Rückkehr zur Natur sei zwar vielleicht nicht möglich, aber sie sei absolut notwendig. [...] Falls die Menschheit überleben wolle, müsse der Fortschritt radikal verlangsamt werden, vor allem in den hochentwickelten Ländern, und eine strikte Einschränkung des Konsums und der Bedürfnisse sei die unabdingbare Grundvoraussetzung dafür. (CB: 170f.)

Einen solchen „Naturzustand“ nach Rousseau und dessen Bedürfnistheorie malt er sich in der zweiten, fiktiven Ebene seiner Erzählung anhand des mysteriösen Ortes (bzw. Nicht-Ortes, ou-topos) Cahlenberg aus, was Gerüchten zufolge ein Aussteigerdorf im Brandenburgischen sein soll. Er stellt sich vor, wie Maria, die verschwundene Ehefrau Thierfelders, in die sowohl er als auch Clawohn verliebt sind, in dieses Dorf gezogen ist, und was sie dort für ein entbehrensreiches, schlichtes, jedoch sinnstiftendes Leben führen mag. Die viel naheliegendere Möglichkeit, dass sie, wie so Viele, in die Bundesrepublik ausgereist ist, erwägt er zwar, möchte sie jedoch nicht akzeptieren, zumal ihn ein Forschungsbesuch in Westberlin eher abschreckt.

Die vom Ich-Erzähler in elegischem Tonfall imaginierte Utopie trägt Züge sowohl einer Hippiekommune als auch urchristlicher oder urkommunistischer Gemeinschaften und wird von ihm verteidigt, obwohl er um ihre Schwächen wie Unmöglichkeiten weiß: keine Medizin, keine Kinder, Konformismus und soziale Kontrolle (CB: 99): „Cahlen-

berg, sagte er, ist eine Idylle, rückwärtsgewandt, fortschrittsfeindlich und praktisch undurchführbar. Trotzdem, sagte ich, trotz allem.“ „Cahlenberg ist das andere. Cahlenberg ist die Sehnsucht. [...] Cahlenberg ist ein Versuch. Cahlenberg ist der letzte Versuch“ (CB: 55, 6).

Durch den Fokus auf die Umweltproblematik und den zivilisations-, moderne- und kapitalismuskritischen Grundtenor des Romans bestätigt Schirmer die in der Literaturwissenschaft etablierte „Konvergenzthese“, der zufolge sich die literarischen Felder beider deutscher Staaten ab den späten 1970er-Jahren wieder angenähert und ähnliche Themen behandelt haben. Deshalb ist es eigentlich verwunderlich, dass die Figur Ostricharz zu dem Schluss gelangt, die westlichen Grünen hätten mit Rousseau und seinen Theorien, vom Antikapitalismus und der Eigentumsfrage (*Diskurs über die Ungleichheit*) bis hin zum ‚Zurück zur Natur‘ herzlich wenig zu tun, obwohl es doch realiter im ökologischen Milieu der Bundesrepublik durchaus solche Aussteigerkommunen gab. Zugleich kommentiert Schirmer eine zeitgleiche Tendenz der DDR-Literatur, den angestrebten ‚wahren‘ Sozialismus vom realexistierenden zu trennen und die zu bewahrende Utopie in eskapistischen, auf dem Land zurückgezogenen Freundeskreisen zu schildern, wofür Christa Wolf mit *Sommerstück* und der Kommune am Skamander in *Kassandra* berühmte Beispiele gab. Dieses irrealer Festhalten Intellektueller an der Utopie führte zu einer veritablen Enttäuschung, als die Wende, an deren Spitze sie anfangs durchaus noch standen und die sie als letzte Möglichkeit begriffen, den Sozialismus doch noch einmal neu und ‚richtig‘ aufzubauen, von Seiten der Bevölkerung rasch in eine andere Richtung, hin zur Übernahme des kapitalistischen Systems ging.

Der im Roman ausgestellte Schreibvorgang³ und auch die subjektive Erzählposition tragen einerseits Züge realistischen Erzählens, denn Ostricharz fungiert als Chronist der sich abzeichnenden Veränderungen – als beschleiche ihn schon eine Vorahnung, dass für die Nachwelt festgehalten werden müsse, was hier an Merkwürdigkeiten passiert. Andererseits tritt er als rein fiktionaler Erfinder der Cahlenberg-Passagen auf und problematisiert seine eigene Erzählerfunktion (erfüllt also Merkmale unzuverlässigen Erinnerns und somit des Erinnerungsromans laut Gansel 2010a: 28), indem er zugibt:

³ Dies ist ein Merkmal, das viele Wenderomane im engeren Sinne auszeichnet, etwa Jens Wonnebergers *Wiesinger* oder Hensels *Tanz am Kanal*.

Da ich nur auf meine schwache Erinnerung angewiesen bin, will ich nicht den Versuch unternehmen, den Brief in Gänze zu rekonstruieren. Ich kann nur Eindrücke wiedergeben, Bruchstücke, und ich kann mich nicht dafür verbürgen, daß ich nicht eigene Erfahrungen, eigene Gedanken hineinprojiziere, seit wir so häufig und so hitzig über Cahlenberg gesprochen haben. (CB: 20)

Die Entstehungsgeschichte und das Schicksal dieses Romans sind paradigmatisch für die Konstruktion eines kollektiven Gedächtnisses mittels Inklusion und Exklusion von Material: Schirmer schrieb an dem Text seit Anfang der 1980er-Jahre und präsentierte Auszüge am 1.7.89 im Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb, wo er den größten Publikums-erfolg erzielte und von der Jury das Stipendium der Verlage erhielt. Hätte er den Roman zu dem Zeitpunkt beziehungsweise noch vor dem Wendeherbst veröffentlicht, hätte er sich große Chancen auf einen Bestseller und persönlichen Ruhm ausrechnen können. Doch da er es erst Ende des Jahres fertigstellte, wurde seine prophetische Vorwegnahme der Wende von den realen Ereignissen überholt. Die zehn westdeutschen Verlage, mit denen Schirmer in Verhandlungen gewesen war, hatten plötzlich kein Interesse mehr, und da das Verlagswesen der DDR zusammenbrach, konnte er den Text zunächst gar nicht veröffentlichen. Er erschien erst 1994 in einem kleinen Leipziger Verlag und wurde mit etwa 500 verkauften Exemplaren kaum wahrgenommen. Insofern wirft diese Publikationsgeschichte ein bedenkenswertes Licht auf die gesellschaftlich-politischen Kanonisierungsprozesse eines kulturellen Gedächtnisses, vor allem hinsichtlich der sich gegenseitig beeinflussenden literarischen Felder beider deutscher Staaten bis 1989, nämlich der Bevorzugung dissidentischer Texte in der Bundesrepublik wie auch der besonderen Rezeption verbotener westlicher Literatur in der DDR. Zudem stellt sich die Frage, wie viele Texte womöglich aufgrund arbiträrer, kontingenter Entstehungs-umstände nie eine Verbreitung in der Öffentlichkeit erfuhren und von der gezielten Konstruktion eines kollektiven Gedächtnisses ausgeschlossen wurden.

3. *Schlehwains Giraffe* – Umbruchserfahrungen der (Nach-)Wendezeit

Dieser Text, der alle Merkmale eines Erinnerungsromans erfüllt, spielt in Ostberlin und ist aufgeteilt in eine Rahmenhandlung beziehungsweise Basiserzählung, die von der zweiten Jahreshälfte 1990 bis Ende 1991 reicht, und darin eingeschobene chronologische Analepsen über die DDR-Zeit seit den 70er-Jahren. Der namenlose, auto-diegetische Ich-Erzähler, ein arbeitsloser Germanist, schildert seine völlig veränderten Lebensumstände und die seines ebenfalls in Arbeitslosigkeit gerutschten Freundes-kreises, der aus prototypischen Figuren der untergegangenen DDR besteht: Da wären

der regimetreue Bröckle, Experte für Revolutionen, dessen Gewissheiten bröckeln und dessen jüngere Frau Lydia (mit dem Ich-Erzähler) fremdgeht; der Meteorologe Hasselblatt, der Döner verkauft; der verbitterte Archivar Kleingrube, der sich auf die ‚Aufarbeitung der Vergangenheit‘ fixiert und überall Verantwortliche sowie Mitläufer des Systems entlarven will; der verschwundene ehemalige Dissident Schlehwein sowie Kristina, die Ex-Frau des Erzählers, die ihn vor Einsetzen der Basiserzählung zum dritten Mal verlassen hat – ein Verlust, der schwerer wiegt als der des Landes. Sie alle bilden ein amüsanter, ironisiertes Panoptikum von Umgehensweisen des Sich-Durchschlagens oder Sich-Anpassens an die neue Zeit, die darin gipfelt, dass ausgerechnet Bröckle in der Lotterie gewinnt (oder vom beiseite geschafften Parteivermögen der SED profitiert) und damit eine Kneipe namens „Zur Alten DDR“ eröffnet – eine Vorwegnahme des späteren Ostalgie-Phänomens.

Im Mittelpunkt steht die fantastische, groteske Figur einer Giraffe, die Schlehwein vor der Schlachtung in einem abgewickelten Zoo gerettet und in der hohen Parterrewohnung seines Freundes im Prenzlauer Berg abgestellt hat. Ihr stumpfer, verständnisloser Blick auf ihre neue Umgebung spiegelt überspitzt den ratlosen Blick des Erzählers auf die neue Zeit. Sie kann auch symbolisch für die Ostdeutschen insgesamt stehen, die nach einem quasi geschützten Leben in der Umzäunung nun in die Freiheit entlassen worden und einer möglichen Überforderung ausgesetzt sind.⁴ Sie symbolisiert zugleich die Absurditäten eines völlig auf den Kopf gestellten Lebens, in dem alles möglich scheint, selbst eine Giraffe als Haustier. („Es wundert sich keiner mehr über irgendwas“ Schirmer 1994b⁵: 29.) Da die Giraffe nach Meinung des Erzählers angeblich sprechen und zuhören kann, sucht er den Dialog mit ihr, doch da sie eigentlich kaum redet, gerät dieser zum Selbstgespräch des Erzählers, das sich in der Niederschrift der vorliegenden Geschichte niederschlägt. „Ich muß einfach erzählen“ (*SchG*: 55).

Dies macht den fürchterlich unambitionierten Germanisten und Kommasetzer, der zuletzt bei der SERO (VEB Kombinat Sekundär-Rohstofffassung) gearbeitet hatte, zu einem verhinderten Schriftsteller und damit mehr als nur äußerlich zum Alter Ego einer weiteren Figur, die als sein Doppelgänger vorgestellt wird: der Schriftsteller Ralph B. Schneiderheinze. Diese Figur ist zugleich ein Alter Ego des Autors Schirmer, der an ihr

⁴ So ist beispielsweise der Erzähler nach seiner Entlassung ins verregnete Kopenhagen gefahren, hat sich dort jedoch nur in einer Kneipe betrunken und ist ergebnislos und enttäuscht wieder zurückgekehrt.

⁵ Nachfolgend mit der Sigle *SchG* abgekürzt.

einen ironischen, selbstreferentiellen Verweis auf *Cahlenberg* eingebaut hat (beides gegenüber der Verfasserin persönlich bestätigt):

Eine Wende musste kommen, und er wollte mit seinem Buch die Wende vorbereiten. Er schrieb und schrieb, atemlos, hektisch. Aber die Wende kam schneller, als er schreiben konnte, um die Wende vorzubereiten. Am liebsten wäre es ihm gewesen, es wäre, so sehr er die Wende auch herbeisehnte, langsamer gegangen mit ihr, damit er sie noch gebührend hätte vorbereiten können mit seinem Buch. Aber ehe er auch nur andeutete, daß es knisterte im Gebälk, zerfiel schon alles. [...] Es ging alles schneller, als es einer wie Ralf B. Schneiderheinze schreiben kann. Wer zu spät kommt mit seinem Buch, den bestraft die Zeitung. (SchG: 45)

Die Schriftsteller-Figur transportiert zudem eine gesellschaftsreflexive Referenz, indem er im Kulturhaus aus seinem neuesten Werk liest. Es handelt sich um ein Märchen von einem schüchternen Mädchen aus kleinen Verhältnissen, das von einem „etwas angefetteten“ (SchG: 115), reichen Prinzen mit Schlössern und Glasperlen gelockt und gefreit wird. Doch die lieblose Ehe entpuppt sich als eine Unterwerfung und Entwürdigung, denn die Braut verliert ihre Ehre, ihren Stolz und jeden positiven Bezug zu ihrer Vergangenheit; sie muss sich in allem dem dominanten Ehemann anpassen. Das macht sie trotzig und verbittert; schließlich tötet sie ihn dreifach (SchG: 115f.). Die Episode lässt sich unschwer als Parabel auf die Wiedervereinigung und die wachsende Unzufriedenheit der Ostdeutschen lesen, denn das Narrativ von einer Hochzeit zwischen der armen Braut DDR und dem potenten Bräutigam BRD geisterte zu dieser Zeit tatsächlich im öffentlichen Diskurs herum. Schirmer kontextualisiert es jedoch nicht-affirmativ: Bei der Lesung ist niemand anwesend außer unserem Erzähler, der Schneiderheinze bemitleidet. Zugleich wird hier das Narrativ der ‚westlichen Übernahme‘ zitiert, welches auch die Giraffe bekräftigt, die immerzu von Kolonialismus redet – doch auch dies wiederum ironisch gebrochen, denn sie kann das Wort nicht richtig aussprechen und sagt „Konolialismus“ (SchG: 5). Auf diese Weise leistet Schirmer mit seinem Text nicht nur einen Beitrag zur Erinnerungskultur, sondern schreibt sich auf einer Metaebene auch kritisch in den Diskurs um Konstruktion und Erarbeitung eines kulturellen Gedächtnisses und gesellschaftlicher Narrative ein.

Von besonderer Bedeutung für das Thema des kulturellen Gedächtnisprozesses ist Schirmers Behandlung des Mauerfalls. Es ist hochinteressant, dass ein erheblicher Teil der Wendeliteratur die Beschreibung dieses historischen Ereignisses (oder der Wende überhaupt) ausspart und nur indirekt oder lakonisch am Rande darauf verweist. Dies lässt sich leicht mit der schieren Größe dieses Jahrhundertereignisses erklären, das sich

einer Beschreibung geradezu entzieht, zumal jedes subjektive Erleben dieser Nacht nur einen Mosaikstein in der Erfahrung von Millionen darstellt und sich eine Festlegung daher verbietet. Es gibt nur wenige Ereignisse von solchem Stellenwert, vielleicht eines für jede Generation, erkennbar an der jeweils typischen Frage: *Wo warst du, als JFK erschossen wurde? Was hast du gedacht, als die Amerikaner auf dem Mond gelandet sind? Wo warst du, als die Mauer fiel? Was hast du gemacht, als die Türme des World Trade Centers einstürzten?*

Schirmer geht mit dieser Herausforderung elegant um, indem er seinen Erzähler in doppelter Distanzierung berichten lässt: Zunächst knapp und ironisch: „Kristina, die Mauer ist weg. Sie gähnte. Und wo ist sie hin?“ (*SchG*: 73). Dann schildert er die Nacht als eine Art Traumgespinnst, denn die gerade geweckte Kristina läuft in Morgenmantel und Pantoffeln mit ihm zur Mauer, und als sie erwacht, sagt sie, sie habe einen schönen Traum gehabt. Zudem hat sie einen Pantoffel verloren, was der Sache mit dem Verweis auf Aschenputtel zusätzlich eine märchenhafte Note gibt. Vor allem aber sichert sich Schirmer mit dem erzählerischen Kniff ab, dass die ursprüngliche, erste Niederschrift seines Erzählers von der Giraffe aufgefressen wurde:

Es war das Beste, was ich je geschrieben habe, alles sehr plastisch und in einem schönen, flüssigen Stil. Aber was man einmal geschrieben hat, kann man nicht noch einmal so schreiben. Es sind die Feinheiten, die Nuancen, die nicht zu wiederholen sind. Ich kann mich nur noch schwer daran erinnern, wie ich mich erinnert habe. (*SchG*: 73)

So verweist Schirmer präzise auf ein grundsätzliches Problem des privaten wie kulturellen Erinnerns, dass nämlich mit jeder Wiederholung die ursprüngliche Erfahrung verändert, verfälscht, verdichtet, um Widersprüche bereinigt und quasi wie ein Kieselstein im Wasser abgeschliffen wird zu etwas, was im schlimmsten Fall zum flachen Klischee geraten kann. Sicher ist diese Gefahr besonders groß bei Wende und Mauerfall, durch die mediale, visuelle Verarbeitung und Wiederaufbereitung in sich wiederholenden Zyklen. Wer kennt sie nicht, die immer gleichen Bilder, sie sich tief in das kulturelle Gedächtnis eingebrannt und mitunter sogar die persönliche Erinnerung überlagert haben: Schabowski und sein Zettel, sofort, unverzüglich; auf der Mauer jubelnde Menschen; hupende Autos auf dem Kudamm; das ständig wiederholte ‚Wahnsinn!‘, die aufgebrachte Frau, die die betreten ins Leere stierenden Grenzbeamten anschreit, ‚ich war noch nie da drüben!‘ usw.

Schirmers Erzähltechnik verweist auf alle fünf von Astrid Erll unterschiedenen Modi der „Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses“ (Erll 2005: 168): Den „erfahrungshafter“ bedient er in der Schilderung des Nachwendealltags, der durch eingestreute Hinweise auf historische Ereignisse wie Währungsreform, neue Regierung etc. authentifiziert wird, den „monumentalen“ umschiffte er angesichts des Mauerfalls, einen „historisierenden“ karikiert er anhand von Bröckles Revolutionstheorien. Den „antagonistischen“ Modus bespielt er durch sein gesamtes Figurenpanoptikum, im Dissens des Erzählers mit dem gutmütigen, aber in Ost-Klischees denkenden bayerischen Onkel Alfred, der ihn nachträglich zum Systemopfer machen will (*SchG*: 78-81), und schließlich beispielhaft im Streit des Erzählers mit Kleingrube, dessen manischer Detektivarbeit er entgegenhält, es hätten doch letztlich alle mehr oder weniger, jeder auf seine Weise, mitgemacht (*SchG*: 40, 66, 110). Einen „reflexiven Modus“⁶, ja selbstreflexiven, erfüllt er besonders in den eben beschriebenen Schneiderheinze-Episoden. Dass dieses kleine und vergnügliche, aber komplexe Buch in keinem Kanon vorkommt, ist unerklärlich.

4. *Der letzte Sommer der Indianer* – verschachtelte Erinnerung an Umbruchserfahrungen

Diesem Roman merkt man sofort an, dass er auf einem tatsächlich existierenden Drehbuch basiert, denn Schirmer verwendet hier eine neue Erzähltechnik, nämlich ein multiperspektivisches Erzählmosaik als Dokumentarfilm-Montage: Eine Gruppe Ostdeutscher erzählt ohne jede Einführung aus ihrer jeweiligen Ich-Perspektive von den ein paar Monate zurückliegenden Ereignissen der Wendezeit. Die Regisseurin ist eine Skandinavierin namens Gylfe Gyftel, die mit einem wohlgesonnenen ethnografischen Blick diese in ihren Augen faszinierenden Menschen studiert. Es gibt keine Basiserzählung in der Gegenwart, sondern nur unvermittelt einsetzende ‚spätere Narration‘ im Präteritum mit einigen proleptischen Kommentaren – und da die Geschichte rückblickend erzählt/erinnert wird, liegen zwischen den Erzählpositionen und dem Erlebten Zeit, Erfahrung und teilweise eine bereits herausgebildete Haltung. Zudem entsteht dadurch, dass man die Geschichten für die Kamera ‚vorspricht‘, eine narrative Brechung, indem z. B. einige ‚Ossis‘ sich selbst und ihr DDR-Leben in Romantisierungen

⁶ „Reflexive Modi der Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses ermöglichen der Leserschaft die Beobachtung von Erinnerungskultur und damit auch ein kritisches Hinterfragen der Selektionsmechanismen, der Produktion, Kontinuierung, Manipulation und politischen Funktionalisierung kollektiver Gedächtnisse.“ (Erll 2005: 188)

stilisieren oder eine gesellschaftlich erwünschte Unterdrückungsrhetorik bedienen (Schirmer 2005⁷: 89). Durch die Bannung auf Zelluloid (wobei noch unklar ist, ob es ein Dokumentarfilm wird oder ein fiktionaler Spielfilm; *SI*: 209 – auch Fragen der Deutungshoheit klingen an) ist eine Historisierung des Gezeigten dieser Geschichte unweigerlich eingeschrieben. Schirmer verweist damit auf die zunehmende Tendenz, Geschichte nicht mehr über Literatur, sondern über das Medium Film zu vermitteln.

All dies erschließt sich jedoch nicht sofort (wenn man den Prolog nicht genau studiert), weil die Interviewten sich in Indianermontur mit entsprechenden Namen, etwa Schwelende Knospe, Alter Rabe, Pfeifender Atem, Einsamer Wolf usw., vorstellen. Erst sukzessive erklärt sich, dass es sich um eine Gruppe von sächsischen Freunden handelt, die in der DDR einen Indianerverein gegründet und jeden Sommer in Tipis, mit Pferden und allen Utensilien auf der Grünen Aue an der Elbe verbracht und Poww-Wowws abgehalten haben. Solche Indianergruppen⁸ hat es tatsächlich gegeben; *Der Spiegel* nannte sie eine „ökoromantische Gegenbewegung zum staatlich verordneten Dasein“⁹.

Zugleich wird auf einer metaphorischen Ebene das Ost-West-Thema augenzwinkernd als Verteidigungskampf der Indianer gegen die Cowboys inszeniert, jedoch wieder, ohne dem mittlerweile verbreiteten ‚Kolonialismuskonzept‘ zu erliegen. So beginnt der Roman mit einer ironischen Inversion dieses Narrativs, nämlich damit, dass die Indianer am Tag nach dem Mauerfall beritten und in Tracht mit großem Tohuwabohu in eine beschauliche Kleinstadt im Fränkischen ‚einfallen‘, wodurch auch die Perspektive der westdeutschen Städte in Grenznähe, die über Monate hin jedes Wochenende von Busladungen und Trabant-Karawanen von Ostdeutschen ‚heimgesucht‘ wurden, Erwähnung findet. Letztlich werden kulturelle Unterschiede und Verständnisschwierigkeiten anhand der Metapher Rothaut vs. Weißer Mann verhandelt, und zwar als genau die (romantisierten) Klischees, die sie sind: ‚Ossis‘ als angeblich aus einer quasi präzivilisatorischen Zeit stammend, unberührt von den Segnungen der Technik und

⁷ Nachfolgend mit der Sigle *SI* abgekürzt.

⁸ In Übereinstimmung mit dem Roman wird hier das Wort „Indianer“ und nicht „amerikanische Ureinwohner“ verwendet, da der hier aufgerufene Mythos „Cowboys und Indianer“ ja ein historischer ist nicht nachträglich durch heutigen Sprachgebrauch korrigiert werden kann.

⁹ „Die Sehnsucht nach der Ferne, sagt Fischer, habe die DDR-Bürger getrieben, ‚nach einem anderen Leben, frei und wild und ungebunden in einem Land, in dem das Leben bis zur Rente eigentlich feststand.‘ Die Indianerszene bot den Ost-Aussteigern im Sozialismus einen kulturellen Freiraum. Wenn man schon nicht in die weite Welt reisen konnte, wollte man sich diese wenigstens zu Hause schaffen.“ (Wensierski 2008)

Industrie, mit altherwürdigen Werten und Zusammenhalt im Stamme, ungewohnter Sprache und Gebräuchen, die ‚Wessi-Cowboys‘ als breitbeinig auftretende, joviale, aber gutmütige Kraftmenschen. Durch die Analogie der Westwerdung des Ostens zum Modernisierungskampf auf dem amerikanischen Kontinent wird die DDR-Zeit in eine längst vergangene (und verklärte) Urzeit gerückt. Im Mittelpunkt stehen zunächst die Ereignisse der zweiten Zeitebene (also bereits nach der DDR-Normalität, die kaum vorkommt) vom Herbst ‘89 bis zum Frühjahr ‘90.

Auf der Handlungsebene dreht sich die Geschichte um ein Liebesdreieck aus dem Ehepaar Maria und Christian Osterkamp (Wahtawah und Häuptling Grüner Pfeil) sowie Ludwig Wespahl (Einsamer Wolf), der einst selbst zur Gruppe gehört hatte, jedoch vor 17 Jahren über Nacht in die Bundesrepublik verschwunden war und nun als reicher Bierbrauer aus München zurückkehrt. Der Kampf der beiden Männer um Maria und vor allem um die Frage, wer damals den Osterkamp-Sohn Heiner gezeugt hat, gipfelt im Sommer 1990, als wieder die Indianerfestspiele abgehalten werden, in einer High-Noon-Situation und dem Raub der Squaw (*SI*: 226ff.). Verschärft wird der Konflikt noch dadurch, dass Wespahl, dessen Eltern einst das Land um die Grüne Aue gehört hatte und die enteignet worden waren, dieses nun zurückverlangt (Thema ‚Rückgabe vs. Entschädigung‘). Das ruft die ganze Indianergruppe auf den Plan und führt zu einer filmreifen Verfolgungsszene, in der die ‚Apachen‘ auf Pferden mit wildem Geheul Wespahls weißen Mercedes verfolgen, live gefilmt von Gyftels Team.

Die Erzählebene zu dieser dritten erzählten Zeit ist hier bereits eine vierte Zeitebene (nach DDR- und Wendezeit sowie Sommer 90), denn der zweite Teil des Textes, der Bericht über die Dreharbeiten, wird in der dritten Person erzählt aus der halb heterodiegetischen, jedoch nicht auktorialen Beobachterperspektive der Filmemacherin, die erst die ihr vermittelten Erzählungen wiedergibt und anschließend aus einer homodiegetischen Perspektive die dramatischen Ereignisse während des Filmdrehs schildert, bei denen sie in teilnehmender Beobachtung anwesend war. Leider geht das Filmmaterial dazu auf mysteriöse Weise verloren – und damit auch die Live-Bilder, die eine authentische Wiedergabe des Sommerkampfes um das Land geliefert hätten – wir müssen mit dem nachträglichen Bericht der Filmemacherin vorliebnehmen, von dem wir nicht wissen, in welcher Zeit und wem eigentlich sie erzählt werden. Ein Film ist nie

entstanden.¹⁰ Dieser komplexen narrativen Auffächerung fügt ein Epilog noch eine fünfte Ebene hinzu:

Es waren einige Jahre vergangen, die Indianer erzählten immer noch. Wenn sie sich zufällig auf der Straße trafen oder im Supermarkt, raunten sie sich die alten Geschichten zu. Oder wenn sie in den Kneipen saßen und das Wesphal-Bier tranken, das seit einiger Zeit auch in diesen Breiten gebraut wurde, schwelgten sie in ihren Erinnerungen. [...] Sie konnten das alles nicht vergessen. Manchmal genügte ein einziges Wort, und sie brachen in Gelächter aus. Sie lachten Tränen. (*SI*: 252)

Die hier angedeutete versöhnliche Auflösung und ironische Brechung wird noch auf die Spitze getrieben durch das entstandene Gewerbegebiet auf dem einst umkämpften Land (in der Realität nannte man es in diesen Jahren ‚auf der grünen Wiese‘ gebaut). Hier hat neben „Teppich-Paradies“ und „Schuh-Paradies“ ein folkloristisches „Indianer-Paradies“ eröffnet, in welchem die ehemaligen DDR-Indianer für zahlendes Publikum gelegentlich ihre Kunststücke zum Besten geben und sogar die „Schlacht an der Grünen Aue“ nachspielen.¹¹ Bernd Schirmer hat also mit diesem Werk und dem Abstand von fast 15 Jahren eine weitere Stufe kollektiver Gedächtnisbildung und ihrer Kommentierung erreicht, in einem Modus, der in Erlls Auflistung gar nicht recht erfasst ist: sicher ein „reflexiver“ Modus, aber zudem ein ironisierender, Mythen- und Legendenbildung kommentierender und zugleich weiterspinnender; im Prinzip ein Meta-Roman.

5. Silberblick – gelebte Erinnerung und abschließender Rückblick

In diesem Roman wird bei dem homodiegetischen Ich-Erzähler Josef Birnbaum durch ein ungewöhnliches Ereignis – er glaubt, seine längst verstorbene Jugendliebe Anna gesehen zu haben – ein Erinnerungsprozess angeregt. Lange verdrängte, traumatische Ereignisse werden aus dem Speichergedächtnis ins Funktionsgedächtnis zurückgeholt. Die Basiserzählung im vereinten Deutschland, in der er alte Freunde aufsucht und Andenken aus Zigarrenkisten und Schuhkartons ausgräbt, ist klein gehalten im Vergleich zu den dadurch ausgelösten langen, chronologischen Erinnerungen von der Jugendzeit

¹⁰ „Schade drum. Es hätte ein guter Dokumentarfilm werden können. Also kaprizierte ich mich auf das fiktive Genre. Aber einen Spielfilm wollte auch niemand. Es gebe eh schon genug Indianerfilme.“ (*SI*: 251) Hiermit kommentiert Schirmer wieder seine eigene Lage, denn sein Drehbuch wurde von Film und Fernsehen abgelehnt, sodass er es schließlich zu einem Roman umschrieb.

¹¹ Auch dies gibt es in der Realität: „Ostdeutschland wird wieder zum Reservat [...]. Bei Templin eröffneten sie ein profitables Westernland namens ‚Eldorado‘, mit Stuntmanshows und Schießereien nach festem Zeitplan.“ (Wensierski 2008)

in den 60er-Jahren, als die Protagonisten in Leipzig Germanistik bzw. Romanistik oder Jura studiert hatten, bis 1990.

Anna ist französischer Abstammung, hat einen leichten Silberblick und gibt den drei gleichermaßen in sie verliebten Freunden Schlotheim, Clausberger und Birnbaum Französischunterricht. Alle träumen von Paris, was halb ein Ausbruchswunsch und halb eine Liebesvision ist. Doch nur Clausberger ist wirklich entschlossen, die DDR zu verlassen; er ergreift im Urlaub in Bulgarien die Chance zur Flucht und lässt seine Freunde zurück. Seitdem geht es auf dem Lebensweg des Protagonisten, vom Lehrer in einem Kaff im Oderbruch über eine Stelle beim ideologisch kontrollierten Radio in Berlin, eigentlich immer darum, wie weit er bereit ist, sich anzupassen an das bis ins Detail politisch überformte Lebensmodell und wieviel Freiräume er sich erhalten kann. Sein Freund Schlotheim stellt sich zunehmend gegen den Staat, wird als Lehrer entlassen und zur Strafe zur sogenannten ‚Bewährung in der Produktion‘ geschickt. Der hochrangige Funktionär Klawitter wird der neue dritte Freund und beider Vorgesetzter beim Radio. So rückt das Thema von Schillers *Bürgschaft*, die Freundschaft, inwiefern sie unter Druck bestehen, ob sie Vorrang vor tiefgreifenden ideologischen Differenzen haben kann, ins Zentrum des Romans. Doch sind die politischen Auseinandersetzungen nie aufgesetzt, sondern organisch eingeflochten in die Beschreibung dessen, was man ein ganz normales Leben nennen könnte.

In Gesprächen mit dem besten Freund seines im Krieg gefallenen Vaters wiederum gräbt sich Birnbaum sukzessive in noch tiefere Schichten von Vergangenheit hinein. Er erfährt, wie sein Vater im Dritten Reich widerwillig, aber widerstandslos mitgelaufen war, jedoch am Ende sich verweigert hatte und wegen eines Desertionsversuchs an der Front erschossen worden war. Der Vergleich mit seinem eigenen Opportunismus drängt sich Birnbaum auf. Auch die komplexe Familiengeschichte Annas wird von ihm aufgeklärt, als sie bereits im Sterben liegt. Ihr Sterbensprozess im Wendeherbst hält ihn davon ab, die Ereignisse mehr als beiläufig zu verfolgen; ihr Tod vergällt ihm jede Freude an der Öffnung seines Landes. So werden viele Wendeereignisse erwähnt, der Mauerfall selbst jedoch ausgespart. Birnbaum beginnt zu schreiben (Schirmer 2017¹²: 301), vordergründig wieder eine Doktorarbeit, vielleicht aber auch bereits seine Lebensgeschichte. Er schildert die Umbrüche und Abwicklungen beim Radiosender, in

¹² Nachfolgend mit der Sigle *SB* abgekürzt.

deren Folge Schlotheim zum Hörspiel-Archivar degradiert wird und er zum Bibliothekar, der missliebige Bücher aussortieren muss. Der Ton wird ungewohnt bitter:

Ich komme nicht zurecht damit, dass auf einmal alles ganz anders gesehen wird. Und dass die Meinungen über Nacht ganz andere geworden sind. Kein Stein steht mehr auf dem anderen, und keine Gewissheit ist geblieben. Und neuerdings vergreift man sich sogar an der Geschichte und deutet sie neu. Mich wundert, dass dich das wundert, versetzte ich, das ist nun mal der tiefere und eigentliche Sinn der Geschichte: dass die Geschichte ständig und immer wieder umgeschrieben wird. (SB: 415)

Weiterhin beschwert sich der Erzähler: Außerdem „ging uns gegen den Strich, dass uns immerzu eingeredet wurde, dass wir nicht richtig gelebt hätten. Wir fanden die philosophische Sentenz ‚*Es gibt kein richtiges Leben im falschen*‘ eine grobe Verallgemeinerung“ (SB: 441f.).

Dieser Roman unterscheidet sich grundlegend von den vorherigen. Er ist nicht nur viel länger und umfasst einen längeren Zeitraum erzählter bzw. erinnelter Zeit, vom Zweiten Weltkrieg bis 1990, sondern spielt auch erstmals wieder fast ausschließlich in der DDR. Die denkbar knappe Rahmenhandlung ist buchstäblich eine Erzählklammer: Der kurze Einstieg enthält die den Erinnerungsprozess anstoßende Begegnung mit der toten Anna gleich nach einer Frankreichfahrt von 1990, und im Nachtrag wird diese Fahrt beschrieben und das Auftauchen Annas wiederholt. Mehrere Mini-Einschübe über aufgefundene Memorabilien liefern stets nur den Anlass für weiteres Eintauchen in die Vergangenheit. Die sonst für Schirmer typische überschäumende Ironie und sein bübischer Humor sind stark zurückgenommen und dunkler eingefärbt. Auch verzichtet er auf die hier erläuterten komplexen, diskursreflexiven oder ironisch kommentierenden Erzähltechniken. Stattdessen legt er eine auf den Kern des Menschlichen konzentrierte, melancholische, introspektive Analyse eines gelebten Lebens vor, die alle Merkmale eines Erinnerungsromans (und teilweise des Schelmen- oder Entwicklungsromans) sowie den reflexiven Abstand eines altersweisen Rückblicks aufweist.

6. Überblick, Vergleich und Schlussbemerkungen

Die größte Gemeinsamkeit der vier Romane besteht darin, dass sie im Kern zugleich Liebesgeschichten sind und ein Topos der ‚Frau als Utopie‘ zu existieren scheint. Immer korrespondiert das Gelingen oder Scheitern der Liebesgeschichte, also ein glückliches Privatleben, mit dem Gelingen gesellschaftlichen Lebens: In *Cahlenberg* wird die Ausreisewelle von 1988-89 vom Erzähler romantisch-fantastisch verklärt zu einer

Rückkehr in die Natur, in deren Mittelpunkt nicht zufällig die verehrte Frau mit dem biblischen Namen Maria steht. Mit dem Scheitern des Staates koinzidieren die gescheiterten Ehen Thierfelders und Ostricharz', und die Utopie, die letzterer sich ausmalt, enthält als Neuanfang auch eine fantasierte Beziehung mit Maria.

In *Schlehwains Giraffe* gibt es drei Beziehungsphasen zwischen Kristina und dem Erzähler: die erste, mit siebenjähriger Ehe von etwa Mitte der 70er-Jahre bis Anfang der 80er – eine Zeit, in die die DDR wirtschaftlich aufgestiegen war und auf einem guten Weg schien, die zweite Ehe von drei Jahren in den 80ern – als Stagnation und Probleme sichtbarer wurden, und eine „wilde Ehe“ im Wendeherbst, wo sie sich wiedertrafen und ihre glücklichste, freieste Zeit erlebten, sich auf Parkbänken liebten und Träume hatten – so wurde diese Zeit auch vom gesellschaftlichen Klima her von Vielen empfunden. Der Rückschlag 1990 erfolgt dann, indem der Erzähler arbeitslos und verlassen wird, doch am Ende (Winter 1991) kehrt Kristina zu ihm zurück, und sie blicken vorsichtig optimistisch in eine völlig offene Zukunft, in die sie die Giraffe (Vergangenheit) jedoch mitnehmen müssen („die werden wir nie wieder los“; *SchG*: 123).

Der letzte Sommer der Indianer verhandelt den Ost-West-Konflikt in Form eines Hahnenkampfes, bei dem das Ehepaar am Ende zusammenbleibt, der Sohn von einem dritten Mann stammt (einem echten Indianer, der 1973 auf den Weltfestspielen in Ostberlin zu Besuch war), also keinem der beiden Rivalen ‚gehört‘. Auch erhalten weder die Indianer noch der Westcowboy das Land, und der gesellschaftliche Konflikt wird letztlich in einem komödienthaften Happy End versöhnlich aufgelöst.

Die unerfüllte Liebe des Protagonisten in *Silberblick*, der nie genug um Anna kämpft, sodass er sie nacheinander an beide Freunde verliert, gleicht seinem gleichermaßen unerfüllten und unentschlossenen Lebensweg im System – die nie erreichte (politisch-kulturelle) Utopie des fernen Frankreich entspricht der unerreichten Beziehung mit der begehrten Frau. Annas Wunsch, einmal das Land ihres Vaters zu sehen, erfüllt sich nicht; sie erkrankt 1989 an Leukämie und stirbt zusammen mit der DDR am 9. November. Das einzige fantastische Element dieses ansonsten realistischen Romans ist die unlogische Theorie, dass Anna plötzlich wiederaufgetaucht sei (es kann sich um eine ihr ähnlich sehende Verwandte aus Rothenburg ob der Tauber handeln). Ihr titelgebender Silberblick wird zur Metapher für eine Sicht aufs Leben:

Manchmal denke ich, wir alle haben einen leichten Silberblick. Wir blicken nie nur geradeaus, sondern immer auch etwas zur Seite, zumindest mit einem Auge, mit dem

linken oder rechten, wir blicken, keck oder verträumt oder unersättlich, nach etwas anderem, nach einer anderen Möglichkeit, nach einem anderen Land. (SB: 444)

All dies unterstreicht, dass Schirmer (in bester Tradition der DDR-Literatur) immer wieder die Parallelen und Gegenläufigkeiten von privatem und gesellschaftlichen Leben ausmisst. Es wurde in diesem Artikel aufgezeigt, wie er hierfür im Laufe der Zeit die Handlungsrahmen seiner Romane zunehmend erweitert und tiefer in die Vergangenheit ausgreift sowie die gelebte Erfahrung zunehmend der (nachgeholt, ausgegrabenen) Erinnerung weicht. Jeder Text weist eine spezifische komplexe narrative Struktur auf, und in jedem wird der Schreib- bzw. Erzählvorgang thematisiert (im Falle von *Der letzte Sommer der Indianer* der filmische Darstellungsmodus). Auf die Frage nach dem „Zusammenhang [...] zwischen Erinnern und Schreiben“, antwortete Schirmer: „Für mich persönlich ergibt sich dieser Zusammenhang dadurch, dass ich mir über manche Dinge beim Schreiben erst klar werde. Darüber hinaus kann ein literarischer Text auch eine Vergewisserung für diejenigen sein, die die geschilderte Zeit miterlebt haben, indem sie diese Zeit noch mal reflektiert oder widergespiegelt finden. In diesem Sinn ist der Text ein Medium kollektiver Erinnerung“ (Gansel 2015: 275).

Dabei verfolgt er jedoch nicht die Strategie mancher Texte, „ganz spezifische Gedächtniskonstellationen mit entsprechenden Wertungen für das ‚kollektive Bewusstsein‘ zur Verfügung zu stellen und auf diese Weise zur Stabilisierung von konkreten Vergangenheitsdeutungen und Identitätskonzepten beizutragen“ (Maldonado-Alemán & Gansel 2018: 1). Vielmehr wirken sie „dagegen subversiv und stellen sowohl hegemoniale Erinnerungen als auch überkommene Wirklichkeits- und Vergangenheitsversionen in Frage“ (ebd.). Sie bedienen weder das „Diktaturgedächtnis“ mit seinen Schwarz-Weiß-Linien noch einseitig (höchstens in Teilen) das am Versuch einer besseren Gesellschaft festhaltende „Fortschrittsgedächtnis“, vielleicht am ehesten das „Arrangementgedächtnis“ (die Rede vom richtigen Leben im falschen in Frage stellend) (Sabrow 2009: 18f.). Schirmer positioniert sich da, wo Literatur am besten steht: hinter, zwischen, über allen Linien.

Bibliographie

Erl, Astrid; Gymnich, Marion; Nünning, Ansgar (Hrsg.) (2003) *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

- Erll, Astrid; Nünning, Ansgar (Hrsg.) (2005) *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin & New York: Walter de Gruyter.
- Erll, Astrid (2005) *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Gansel, Carsten; Zimniak, Pawel (Hrsg.) (2010) *Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Göttingen: V & R unipress.
- Gansel, Carsten (2010a) Vorbemerkung. In: Gansel; Zimniak (2010) *Prinzip Erinnerung*, 11-15.
- Gansel, Carsten (2010b) Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. In: Gansel; Zimniak (2010) *Prinzip Erinnerung*, 19-35.
- Gansel, Carsten (2015) „Ich war zu spät dran.“ Gespräch mit Bernd Schirmer. In: Carsten Gansel (Hrsg.) *Literatur im Dialog. Gespräche mit Autorinnen und Autoren 1989-2014*. Berlin: Verbrecher Verlag, 267-278.
- Grub, Frank Thomas (2003) *‚Wende‘ und ‚Einheit‘ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Ein Handbuch*. Berlin & New York: Walter de Gruyter.
- Maldonado-Alemán, Manuel; Gansel, Carsten (Hrsg.) (2018) *Literarische Inszenierungen von Geschichte. Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 und 1989*. Stuttgart & Wiesbaden: J. B. Metzler.
- Maldonado-Alemán, Manuel; Gansel, Carsten (2018) Geschichte erinnern. Zur Inszenierung von Vergangenheit in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 und 1989 – Vorbemerkungen. In: Maldonado-Alemán; Gansel (2018) *Literarische Inszenierungen*, 1-8.
- Müller, Heiner (2008): Heiner Müller, warum zünden Sie keine Kaufhäuser an? Interview mit Patrik Landolt und Willi Händler. In: Hörnigk, Frank (Hrsg.) *Heiner Müller. Werke 11. Gespräche 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 371-385.
- Sabrow, Martin (2009): Die DDR erinnern. In: Sabrow, Martin (Hrsg.) *Erinnerungsorte der DDR*. München: Beck, 11-27.
- Schirmer, Bernd (1994a) *Cahlenberg*. Roman. Leipzig: Connewitzer Verlagsbuchhandlung.
- Schirmer, Bernd (1994b) *Schlehwains Giraffe*. Roman. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag. Erstausgabe (1992): Frankfurt/Main: Eichborn Verlag. Letzte Ausgabe (2000): Berlin: Edition Schwarzdruck.
- Schirmer, Bernd (2005) *Der letzte Sommer der Indianer*. Roman. Berlin: Eulenspiegel Verlag.
- Schirmer, Bernd (2017) *Silberblick*. Roman. Leipzig: Connewitzer Verlagsbuchhandlung.
- Wensierski, Peter (2008): Der Wilde Westen der DDR. *Der Spiegel* 2.7.2008. <https://www.spiegel.de/geschichte/rothaeute-im-sozialismus-a-947165.html>, eingesehen am 7.11.2020.

Kurzbiografie

Dr. Janine Ludwig studierte NdL, Theaterwissenschaft/Kulturelle Kommunikation und Philosophie. Publikationen: *Heiner Müller, Ikone West. Das dramatische Werk Heiner Müllers in der Bundesrepublik*. Peter Lang 2009; *Macht und Ohnmacht des Schreibens. Späte Texte Heiner Müllers*. Kadmos 2009; *Literatur ohne Land? Schreibstrategien einer DDR-Literatur im vereinten Deutschland*, 2 Bde., hrsg. mit Mirjam Meuser. FWPF 2009, 2014, BasisDruck Verlag 2015; derzeit zus. mit Florian Becker: *Müller-Handbuch*. Sie ist Akademische Direktorin des Durden Dickinson Bremen Program und Contributing Faculty Member, German Dept. Forschungsschwerpunkte: DDR-Literatur; Heiner Müller; Gegenwartsliteratur; Film, Theater. Sie unterrichtete mit Uwe Spörl das Seminar „Vergessene/übersehene/überlesene Wendeliteratur“; Publikation folgt.

Schlagwörter

Wenderoman, Schirmer, DDR, Wende, Erfahrung, Erinnerung