



**„[F]ür die Ewigkeit fixiert, festgehalten bis zum Tod“?
Zu einem scheinbaren Wandel im Geschichts- und
Erinnerungsverständnis von Christoph Hein im
Roman *Trutz* (2017)**

Richard Slipp, Calgary/Dessau

ISSN 1470 – 9570

**„[F]ür die Ewigkeit fixiert, festgehalten bis zum Tod“? Zu einem
scheinbaren Wandel im Geschichts- und Erinnerungsverständnis von
Christoph Hein im Roman *Trutz* (2017)**

Richard Slipp, Calgary/Dessau

Christoph Heins 2017 erschienener Roman *Trutz* handelt vom tragischen Schicksal zweier Familien unter den extremen politischen Verhältnissen des zwanzigsten Jahrhunderts in Deutschland und der Sowjetunion. Während auch in diesem Roman die anhaltende Beschäftigung Heins mit den Themen Erinnerung und Geschichte als zentrales Anliegen anzutreffen ist, scheint sich eine grundsätzlich neue Auffassung des Autors von den Funktionen und Möglichkeiten menschlichen Erinnerns abzuzeichnen. Im Beitrag wird argumentiert, dass im Text das scheinbare Postulat eines lückenlosen und uneingeschränkt zuverlässigen Gedächtnisses immer wieder durch die Thematisierung der Fiktionalität und Konstruiertheit der erzählten Erinnerungen narrativ unterminiert wird.

1. Einleitung

Als Christoph Hein 2017 in einem Interview gefragt wurde, ob – angesichts einer Häufung von Veröffentlichungen nicht-russischer Autoren über Stalin – der sowjetische Diktator „Hochkonjunktur“ habe, reagierte er wie folgt:

Keine Ahnung. Ich habe nicht über Stalin geschrieben, nur über Erinnern, Gedächtnis und Mnemonik. Es ist die Geschichte von zwei Familien über fast hundert Jahre, über das letzte Jahrhundert, das freilich von Stalin und Hitler – und weit über ihre eigene Lebenszeit hinaus – heftig geprägt wurde. (Grombecher 2017)

Heins Antwort ist bezeichnend, da der Autor hier einerseits seinen 2017 erschienenen Roman *Trutz* offenbar nicht in der direkten Referenz auf konkrete politische Zeitgeschichte reduziert sehen will, andererseits aber auch insofern er mit dem Aufgreifen des Wortes „Jahrhundert“ die für ihn ungewöhnliche stoffliche Ambitioniertheit des Buches reflektiert. Ähnlich wie bei dem knapp ein Jahr zuvor veröffentlichten Roman *Glückskind mit Vater* fällt die in Druckseiten gemessene Erzählzeit von *Trutz* mit ca. 500 Seiten umfangreicher als im sonstigen Schaffen Heins aus. Aber auch hinsichtlich der erzählten Zeit stehen diese zwei Romane hervor: *Glückskind mit Vater* umfasst

nämlich ein ganzes Menschenleben und deckt einen Handlungszeitraum von knapp 70 Jahren ab; beim Generationenroman *Trutz* sind es fast 80 Jahre.¹

Auch in der Konkretheit der Bezüge auf die außerliterarische Wirklichkeit nimmt vor allem *Trutz* eine Ausnahmestellung in Heins Prosa ein. Es werden im Text historische Ereignisse (z. B. die Bücherverbrennungen oder der deutsch-sowjetische Nichtangriffspakt) explizit genannt und bekannte Persönlichkeiten der Geschichte finden nicht nur namentliche Erwähnung, sondern treten in einigen Fällen als Figuren im Handlungsgeschehen und in Dialogen auf. Stehen in früheren Erzähltexten Heins die ‚großen Ereignisse‘ so weit im Hintergrund des Schicksals der ‚kleinen Leute‘, dass beispielsweise der 17. Juni 1953 in den dargebotenen Kindheitserinnerungen meistens nur verschlüsselt angedeutet wird, rückt in *Trutz* historisches Geschehen dermaßen in den Fokus, dass manche Kritiker in dem Roman „ein detailreiches, informatives Geschichtsbuch“ (von Sternburg 2017) oder gar einen „Jahrhundertroman in des Wortes wahrster Bedeutung“ (ARD 2017) sehen. Während Neuerscheinungen Heins des Öfteren von solcher Etikettierung seitens Kritiker (und Verlag) begleitet werden,² hat der Autor mit seinen extratextuellen Aussagen selten selbst so aktiv mitgemacht und damit den referentialistischen Lesarten eines Werkes so viel Nahrung gegeben, wie es bei *Trutz* der Fall zu sein scheint. In einem einzigen Interview auf der Leipziger Buchmesse betonte der Autor nicht weniger als achtmal die eigene unermüdliche Forschungsarbeit für *Trutz*,³ bevor er stolz zusammenfasste: „auf keiner Seite ist mir ein Fehler nachzuweisen“ (MDR Kultur 2017). Wie im Folgenden gezeigt wird, beschränken sich solche Authentizitätsbekundungen nicht auf den Epitext (vgl. Genette, 2017: 328f.), sondern kommen auch textimmanent mit großer Häufigkeit sowohl in metanarrativen Erzählerkommentaren im Erzählrahmen als auch in der Binnenerzählung des Romans vor.

Eine weitere scheinbare Abweichung in *Trutz* vom gewohnten Heinschen Erzählen betrifft die Darstellung von und den Umgang mit individueller Erinnerung. Erste

¹ Ansonsten geht die jeweilige erzählte Zeit in Heins Romanen selten über eine Spanne von etwa einem Jahr hinaus. Weitere Ausnahmen bilden die Romane *Landnahme* (2004) und *Frau Paula Trousseau* (2007).

² Im Zusammenhang vor allem mit *Willenbrock* (2000), *Landnahme* (2004) und *Glückskind mit Vater* (2016) fallen immer wieder Schlagwörter wie „Wende-“ bzw. „Einheitsroman“, oder „der große Deutschland-Roman“.

³ Etwa mit Prädikaten wie „gut recherchiert“, „sehr genau recherchiert“, „fleißige[s] Recherchieren“, „sorgfältigst alles recherchiert“, und „genauestens recherchiert“.

Betrachtungen des Romans könnten den Schluss zulassen, Hein verfolge plötzlich ein seinen vorher geäußerten Ansichten völlig entgegengesetztes Verständnis von den Möglichkeiten und Funktionsweisen des menschlichen Gedächtnisses. Eine dahingehende Folgerung wäre erstens aus gewissen Aspekten der Erzähltechniken und -situationen im Roman zu ziehen: Während in seinen früheren Texten Erzählmittel eingesetzt werden, die gerade die Lückenhaftigkeit und Subjektivität des Erinnerns hervorheben – wie z. B. multiperspektivisches Erzählen in *Horns Ende* (1985) und *Landnahme* (2004) –, werden in *Trutz* durch die Linearität und Kohärenz der erzählten Erinnerungen anscheinend eine potentielle Vollständigkeit und ständige Verfügbarkeit des Gedächtnisses postuliert. Zweitens zeigt sich ein expliziter Niederschlag dieser Verschiebung in sogenannten meta-mnemonischen Reflexionen (vgl. Neumann 2005: 216), d. h. in den Positionen, die der Erzähler in Erzählkommentaren und Romanfiguren in zitierte Rede zum Thema Erinnerung einnimmt. In *Trutz* vertreten vor allem zwei Protagonisten Haltungen, mit denen sie sich vom übrigen Heinschen Personal sowie von extratextuellen Äußerungen des Autors deutlich abheben. Mahnt z. B. Dr. Spodeck in *Horns Ende*⁴ die Titelfigur, seinen Erinnerungen zu misstrauen, da es sich dabei um „kein Bild der Welt“ handle“ (HE: 280), propagiert in *Trutz*⁵ Waldemar Gejm, Sprachwissenschaftler und Anhänger der Mnemotechnik, ein durch die Anwendung der Loci-Methode ermöglichtes eidetisches, lückenloses und verlässliches Gedächtnis:

Wenn wir diesen Code entwickeln und beherrschen, geben wir unserem Gehirn einen Lageplan all unseres irgendwann einmal gespeicherten Wissens samt allem irgendwann einst Wahrgenommenen. Dieser Lageplan, eine Weltkarte unserer selbst, hat alles verzeichnet, ist jederzeit nutzbar, alles ist abrufbar, nichts kann vergessen werden, nichts wird vergessen. (T: 223-224)

Maykl Trutz, der einstige Schüler Gejms, lacht Jahre später als Student lauthals über den Gastvortrag eines Archivars, der die Unzuverlässigkeit des menschlichen Gedächtnisses darlegen will: „Maykl erwiderte, Tinte würde vergilben und verschwinden, Papiere würden verlegt, gerieten in Vergessenheit, könnten abhandenkommen, in einem gut trainierten Gedächtnis sei dagegen alles für die Ewigkeit fixiert, festgehalten bis zum Tod“ (T: 382). Nun darf hier der Denkfehler nicht begangen werden, literarische Figuren als bloße Sprachrohre ihres Autors zu betrachten; dennoch lässt die Häufigkeit solcher Äußerungen aufhorchen, zumal es eben die Erinnerungen der letzteren dieser

⁴ Nachfolgend abgekürzt mit der Sigle HE mit Seitenzahl im Text.

⁵ Nachfolgend abgekürzt mit der Sigle T mit Seitenzahl im Text.

zwei Figuren sind, die die Grundlage des im Roman berichteten Geschehens bilden sollen.

Lässt sich wirklich, wie es der obigen Schilderung nach den Anschein haben mag, ein später, grundsätzlicher Wandel im literarischen Umgang Christoph Heins mit der Erinnerungsdarstellung und -thematik nachweisen – einem Umgang, der ansonsten über Jahrzehnte und auch durch einschneidende politische und persönliche Zäsuren weitgehend konstant geblieben ist? Mittels einer narratologischen Analyse des Romans *Trutz* sucht der vorliegende Beitrag, eine fundierte Antwort auf diese Frage zu geben. Dabei wird argumentiert, dass, wenn auch neuerdings sehr wohl eine gewisse Koketterie des Autors mit populärem Realismus – sowohl in seiner publizistischen Strategie als auch in einer im Vergleich zu früheren Werken anscheinend weniger herausfordernden Textebene – auszumachen ist, mit *Trutz* doch keine prinzipielle Abkehr von der Heinschen Erinnerungsskepsis vollzogen wird. Es wird gezeigt, dass die vor allem in der Rahmenerzählung von *Trutz* vorgegebene Authentizität immer wieder durch manifeste Fiktionssignale gebrochen wird; diese werden im Folgenden nach den Kategorien Fiktionalität (auf der *discours*-Ebene) und Fiktivität (auf der *histoire*-Ebene) unterteilt dargestellt, bevor einige abschließende Bemerkungen zur möglichen erinnerungstechnischen Funktion von Intertextualität und literarischer Selbstreflexivität im Roman gemacht werden.

Zunächst soll aber die Binnenhandlung kurz skizziert werden. Gleich zwei Hauptfiguren verleihen Christoph Heins Roman *Trutz* seinen Titel: Erster Namensgeber ist Rainer Trutz, ein angehender Schriftsteller vom vorpommerschen Land, der in den 1920er Jahren sein Glück in der Hauptstadt der jungen Republik sucht; der zweite ist sein Sohn, Maykl, der seine Kindheit in der Sowjetischen Union verbringt, bevor er als Vollwaise in die DDR übersiedelt und eine Laufbahn als Archivar einschlägt. Was sich zwischen diesen Stationen im jeweiligen Leben der zwei Männer zuträgt, ist eine Geschichte des Leidens unter Repressalien, Verfolgung, Verhaftung und Zwangsarbeit. Der eher apolitische Rainer und seine Frau Gudrun geraten durch einen satirischen Roman Rainers zur Zielscheibe zuerst der rechten Presse und dann rechter Schlägertrupps. In ihren Bemühungen um ein Visum für die Auswanderung von unzähligen Auslandsvertretungen abgewiesen, geht das Paar dank der Freundschaft mit einer sowjetischen Kulturfunktionärin ins Moskauer Exil. Dort wird Rainer dem Bau der U-Bahn zugeteilt, während Gudrun eine Stelle in einer Süßwarenfabrik bekommt. In

Moskau lernen die jungen Eheleute Alina und Waldemar Gejm kennen. Letzterer ist ein Professor für Sprachwissenschaften, an dessen Gedächtnisexperimenten der Junge Maykl Trutz und Gejms gleichaltriger Sohn Rem teilnehmen. Nachdem Rainer wegen einer weit zurückliegenden Rezension in der *Weltbühne* zu fünf Jahren Gulag verurteilt und – nach dem qualvollen, aber überstandenen Marsch nach Workuta – gleich am Tag seiner Ankunft ermordet wird, gerät auch der inzwischen zwangsemeritierte Gejm aufgrund seiner Forschungen zunehmend ins Visier der Staatsmacht. Die Gejms werden zunächst in dieselbe Siedlung wie Gudrun und Maykl Trutz deportiert, bis Waldemar schließlich ebenfalls zu einem Besserungsarbeitslager verurteilt wird, wo der Akademiker innerhalb kürzester Zeit bei einem Arbeitsunfall stirbt. Maykl kommt nach dem Hunger- und Erschöpfungstod seiner Mutter zuerst in die Obhut der Gejms, dann in ein Waisenhaus nach Moskau und schließlich als junger Mann in die DDR, wo er Geschichte und Archivwesen studiert. Während sich sein eidetisches, d. h. fotografisches Gedächtnis anfangs von großem Vorteil für seine Berufswahl erweist, wird es ihm in seinen ersten romantischen Beziehungen und später auch professionell zum Verhängnis. Er ist es, der am Ende seines Lebens dem Erzähler die Geschichte der Familien Trutz und Gejm mitteilt, und dem der Erzähler sein Buch widmet. Auf Maykls Beerdigung, mit der die Rahmenhandlung des Romans zu Ende geht, spielt das *Fledermaus*-Couplet: „Glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist.“

2. Die Rahmenerzählung als inszenierte Herausgeberfiktion

Es mag vielleicht überflüssig erscheinen, sich auf die Suche nach Merkmalen der Fiktionalität in einem Text zu begeben, der von einem der bekanntesten deutschsprachigen Romanciers stammt und im Untertitel unübersehbar die Gattungsbezeichnung „Roman“ trägt. Und doch könnte ein Überblick über die kritische Aufnahme von *Trutz* Zweifel aufkommen lassen, was die Fiktionskompetenz mancher professioneller Rezipienten betrifft. Eine unter Kritikern weit verbreitete Reduktion von Heins Texten auf vermeintliche Wirklichkeitsbezüge lässt sich schon seit längerem erkennen,⁶ und selbst etablierte Literaturwissenschaftler lasen den eindeutig fiktionalen Text *Von allem Anfang an* (1997) schlicht als Autobiographie (Cosentino 2000; Sandberg 2002). Bei

⁶ Terrance Albrecht hat bereits bei der zeitgenössischen Rezeption vom *Tangospieler* (1989) die Tendenz vieler Rezensenten konstatiert, den Text „als ein in fiktionaler Erzählform verpacktes Sachbuch über die politische Gegenwart in der DDR anzusehen“ (Albrecht 2000: 54).

Trutz scheint es vor allem die Rahmenerzählung zu sein, eine Eingangssequenz von ca. fünfzehn Seiten, die in den frühen 2000er Jahren spielt und die Umstände des Kennenlernens des anonymen heterodiegetischen Erzählers mit Maykl Trutz schildert, die nicht wenige Rezensenten zu einer autobiographischen Lesart verleitet. Schimmang (2017) etwa glaubt feststellen zu können: „Der Erzähler dieses Romans ist ein Schriftsteller [...]. Er hält sich weitgehend im Hintergrund und ist namenlos; wir dürfen ihn aber getrost Christoph Hein nennen.“⁷ Im Folgenden soll gezeigt werden, wie der Erzählrahmen des Romans einerseits eine Illusion der Authentizität erweckt und andererseits die eigene Fiktionalität andeutet, die in der Binnenerzählung dann schließlich offenlegt wird.

Die Rahmenhandlung von *Trutz* beginnt mit folgendem Satz: „In diesen Roman geriet ich aus Versehen oder vielmehr durch eine Bequemlichkeit“ (*T*: 7). Anschließend berichtet der Erzähler, wie es auf einer Veranstaltung der *Stiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur* zur unverhofften Begegnung mit Maykl Trutz und somit zum Stoff für seinen Roman kam. In dem knappen, beiläufig anmutenden Auftaktsatz lassen sich einige bezeichnende und teils paradoxe Interpretationsimpulse ausmachen. Erstens wird, beginnend mit dem Verb „geraten“, das der Duden (2020) mit „ohne Absicht, zufällig an eine bestimmte Stelle, irgendwohin gelangen“ definiert, ein anfängliches Desinteresse des Erzählers gegenüber seinem Erzählprojekt suggeriert. Dieser Eindruck der Passivität wird durch die Substantive „Versehen“ und „Bequemlichkeit“ weiter verstärkt. Zweitens signalisiert die Erwähnung der literarischen Gattung „Roman“ eine gewisse Distanz und Reflexion und lädt zunächst zu der Annahme ein, dass der Erzählaufakt und womöglich der ganze Eröffnungsabschnitt außerhalb der Fiktion zu situieren seien. Denn wenn hier *über* den vorliegenden Roman geredet wird, dann fühlt man sich als Leser – anders als bei einem Einstieg *in medias res* – wohl noch nicht mitten *im* Romangeschehen. So könnte bereits nach dem ersten Satz ein anfänglicher Verdacht entstehen, man habe es hier mit einem editorischen Prolog zu tun, der einer fertigen, vorgefundenen Geschichte vorangestellt wurde. Drittens – und entgegen den ersteren zwei Beobachtungen – ist der Gebrauch des Präpositionalsatzes „in diesen Roman“ auffällig: Der Erzähler erklärt nämlich nicht, wie er *zu* dem Roman bzw. *zum* Romanstoff kam, sondern wie er selber *in* einem Roman landete. Während er sich einerseits von der anschließenden Haupthandlung des Romans zu distanzieren sucht,

⁷ Zu ähnlichen Trugschlüssen gelangen auch Dietmar Jacobsen (2017) und Judith von Sternburg (2017).

thematisiert er gleichzeitig seine Anwesenheit als Romanfigur in der Rahmenhandlung und verdeutlicht damit den Status dieser Rahmung als Teil der Fiktion.

Die im ersten Satz des Romans angedeutete „Bequemlichkeit“ wird dann vom Erzähler erläutert. Er habe nämlich gehofft, bei dem Vortrag in Berlin-Mitte eine Direktorin des Bundesarchivs ansprechen und sich so den längeren Weg nach Dahlem ersparen zu können. Dabei sei es ihm um Recherchen zu den „seltsamen Umstände[n] des Todes eines Terroristen“ gegangen, „der von einer Hundertschaft Grenzpolizisten ergriffen werden sollte, [und] dabei durch eine Kugel ums Leben kam“ (T: 7-8). Hinter dem nicht näher identifizierten Terroristen lässt sich ohne viel Phantasie Wolfgang Grams erkennen, dessen gewaltsamer Tod auf dem Bahnhof von Bad Kleinen der wirkliche Autor Hein in seinem Roman *In seiner frühen Kindheit ein Garten* (2005) fiktionalisierte. Dass das eigentliche Thema der Veranstaltung, „deutsch-russische Verhältnisse im zwanzigsten Jahrhundert“, den Erzähler „nur am Rande“ interessiere und er den Ausführungen der Vortragenden nur „scheinbar interessiert“ zuhöre, wird er nicht müde zu betonen (T: 7). Erst bei der anschließenden Frage-Antwort-Runde fällt dem Erzähler ein älterer Herr durch sein beharrliches Korrigieren von Fehlern im Vortrag und auswendiges Zitieren aus Quellen auf. Die zwei Männer kommen dann nach dem Ende der Veranstaltung ins Gespräch.

Durch die wiederholte Betonung des Desinteresses des Erzählers an seinem späteren Erzählstoff, die Zufälligkeit des Treffens mit Maykl Trutz und somit die Inszenierung der Genese der Binnenhandlung als keine vom Erzähler *erfundene*, sondern als eine *gefunden* Geschichte, scheint dem Leser das angeboten zu werden, was Arata Takeda in Anlehnung an Lejeunes *pacte autobiographique* und *pacte romanesque* einen „editorischen Pakt“ nennt; dieser „stützt sich auf die Nicht-Identität zwischen Herausgeber und Urheber der Materialien“ (2008: 35-36). Mit anderen Worten: Die Rahmen-erzählung lässt sich – zumindest vorläufig – als Herausgeberfiktion charakterisieren.

Wenn auch der Erzähler keinen schriftlichen Text vorfindet, stellt er ganz deutlich seine in den Wochen und Monaten nach dem ersten Treffen stattfindenden Gespräche mit dem Protagonisten, d. h. die langen Erinnerungsmonologe Maykl Trutz', als die direkte Vorlage für die darauffolgende eingebettete Erzählung hin: „Ich besuchte Maykl Trutz acht Mal. Bei jedem Besuch sprach er vier Stunden, um dann plötzlich und ohne auf die Uhr zu schauen seinen Bericht abubrechen, da er erschöpft sei und verbraucht, und mich rasch zu verabschieden“ (T: 18). Die Erwartung des Lesers, dass die Binnen-

erzählung in einer mehr oder minder ungefilterten Wiedergabe von Trutz' Erinnerungen bestehen wird, wird umso mehr erweckt, da diese für Rahmenerzählungen typische mündliche Erzählsituation (vgl. Jäggi 1994: 62) kurz vor Ende der Eröffnungssequenz zustande kommt, d. h. just an der Grenze zwischen Rahmen- und Binnenerzählung: „So“, sagte Maykl Trutz, „fangen wir an. Ich will nicht bis in die Antike zurückgehen, vorerst nicht. Ich fange mit meinem Vater an“ (T: 18).

Außerdem impliziert der Erzähler eine wortwörtliche Treue bei seiner Rekonstruktion von Trutz' Lebenserinnerungen, indem er – seinen Gesprächspartner anredend aber wohl gleichermaßen dem Leser zugewandt – signalisiert, sich keinesfalls auf sein eigenes Gedächtnis oder seine Notizen zu verlassen: „Ich fragte, ob ich ein kleines Aufzeichnungsgerät mitbringen dürfe, einen Rekorder, ich hätte nicht sein fabelhaftes Gedächtnis und beim Mitschreiben entgehe mir vieles“ (T: 18). Diese Inszenierung einer Herausgeberfiktion dient also nicht nur einer distanzierenden, sondern auch einer beglaubigenden Funktion. Während der Erzähler sich bemüht, die eigene Rolle herunterzuspielen und Maykl Trutz als Urheber des Erzählten zu etablieren, unterstreicht er auch immer wieder das lückenlose Gedächtnis des älteren Herrn. Dies gipfelt im folgenden expliziten Plädoyer für die Glaubwürdigkeit seines Protagonisten:

Meine Zweifel gegenüber Trutz, die anfängliche Vermutung, es bei ihm mit einem jener Verwirrten zu tun zu haben, die eine fixe Idee beherrschte, die unter Zwangsvorstellungen litten und Verschwörungstheorien nachjagten, hatten sich bei meinem allerersten Besuch in Luft aufgelöst, dieser Mann hatte mein volles Vertrauen. (T: 19)

Letztendlich und spätestens zu Anfang der Binnenerzählung wird aber klar, dass es sich bei der Rahmung von *Trutz* doch um keine Herausgeberfiktion handelt. Denn die Binnenerzählung wird eben nicht von einem diegetischen Erzähler, nicht von dem sich erinnernden Protagonisten Maykl, sondern vom heterodiegetischen Erzähler präsentiert, der zuweilen durchaus auktoriale Züge annimmt. Der Autor hätte seinem Erzähler ein Manuskript zukommen lassen können oder er hätte das Treffen mit Maykl Trutz als den Auslöser für dessen unvermittelt präsentierte, d. h. die von der Figur selbst erzählten Erinnerungen darstellen können – so wird der jeweilige Erinnerungs- und Erzählakt in den Rahmenerzählungen von *Frau Paula Trousseau* (2007) und *Glückskind mit Vater* (2016) inszeniert. Wenn mit *Trutz* so verfahren worden wäre, wäre aufgrund des angeblich fotografischen Gedächtnisses des Protagonisten mit einem monoperspektivischen autobiographischen Gedächtnisroman zu rechnen (vgl. Neumann 2005: 210-211). Dass die durch die Vortäuschung einer Herausgeberfiktion erweckten Erwartungen

jedoch nicht erfüllt werden, dass der Erzähler in der Binnenerzählung das Privileg des Selektierens, Ordnen, Kommentierens und nicht zuletzt des Fabulierens für sich selbst vorbehält, kommt mehr als einem Spiel mit den Grenzen zwischen Fakt und Fiktion gleich, sondern hat Konsequenzen für die erinnerungstheoretische Positionierung des Romans.

3. Fiktionalität: Der Erzähler als „Herr des Erzählens“

Wie im vorigen Abschnitt geschildert, dürften Leser nach der Lektüre der Rahmen-erzählung erwarten, dass in der Binnenerzählung entweder eine homodiegetische oder eine personale Erzählsituation vorherrschen werde, dass weitgehend aus der Perspektive des sich erinnernden Protagonisten Trutz erzählt werde, höchstens angereichert mit vom Erzähler aus den Akten gewonnenen historischen Erkenntnissen. Doch schon eine cursorische Betrachtung des Erzählten lässt erkennen, dass trotz des anfänglich bescheidenen Auftretens des Erzählers als neutrale Vermittlungsinstanz die dargebotenen Schilderungen „in vielerlei Hinsicht die Menge und die Art der für einen realen Erzähler verfügbaren Informationen übersteigen“, um mit Frank Zipfel zu sprechen (2014: 112). Außerdem, indem der Erzähler entgegen den in der Rahmung sich selbst gesetzten Beschränkungen einen allwissenden, auktorialen Gestus annimmt und immer wieder mit bewertenden und metanarrativen Kommentaren in den Vordergrund tritt, zeigt er sich als „Herr des Erzählens“ (vgl. Scheffel 1997: 60).

Die Nichtdeckungsgleichheit des Erzählten mit den Erinnerungen des Protagonisten Maykl Trutz wird schon aufgrund der bloßen Tatsache etabliert, dass es sich auf den ersten fast zweihundert Seiten des Romans um Ereignisse handelt, die sich vor Maykls Geburt zugetragen haben. Da der jüngere Trutz schon als Kleinkind seinen Vater zum letzten Mal sieht und im Alter von neun Jahren seine Mutter verliert, muss es (auch) als unwahrscheinlich gelten, dass ihm zu irgendeinem Zeitpunkt beispielsweise von der Heimat Rainers, dessen Junggesellentagen oder dem Eheleben seiner Eltern berichtet wurde. Doch auch aus der Sicht der Hauptfigur dieses Romanabschnitts, Rainer Trutz, ist die Erzählperspektive weitgehend abgekoppelt. Die besonders in den ersten Kapiteln dominierende Null-Fokalisierung lässt sich bereits im ersten Absatz der Binnenerzählung erkennen, in dem in einer fast Fontaneschen Vogelperspektive wie auch Satzlänge Ausgangsschauplatz und -situation des Protagonisten geschildert werden:

Rainer Trutz, Maykls Vater, hatte als Neunzehnjähriger sein Heimatdorf Busow verlassen, eine kleine Siedlung an der Bahnstrecke, die von Ducherow und Kamp über eine eingleisige, handbetriebene Drehbrücke nach Swinemünde führte, und war nach Berlin gegangen, da der väterliche Bauernhof seinem zwei Jahre älteren Bruder Frieder übereignet worden war und ihm der Sinn nicht danach stand, sein Leben mit Feldarbeit und Viehzucht zu verbringen. In seinem Dorf und in der weiteren Umgebung gab es keine Arbeit, die ihn lockte, zumal in der gesamten nördlichen Region die Arbeitslosigkeit höher war als im restlichen Deutschen Reich. (T: 25)

Wenn auch Befindlichkeiten des Protagonisten hier wiedergegeben werden, ist die Wahrnehmung ganz offensichtlich nicht an ihn gebunden, da auch von der geographischen und wirtschaftlichen Lage der Gegend sowie – im daran anschließenden Absatz, der des Umfangs wegen nicht zitiert wird – weit ausholend von einem umstrittenen Großbauprojekt erzählt und der Vergleich mit einem Bau im über 200 Kilometer entfernten Lübeck gemacht wird. Dies alles übersteigt mit Sicherheit den Wissensstand eines Bauernjungen, der, wie man der Exposition entnehmen kann, in seinem bisherigen Leben selten über Anklam hinausgekommen war. Dass der Erzähler außerdem Zugang zu den Gedanken und Gefühlen weiterer Figuren hat, bei der Innensicht jedoch nicht verharrt, zeigt sich an früher Stelle in der Beschreibung von Rainers Außenseitertum innerhalb der eigenen Familie: „Da sein älterer Bruder [...] von früh an sich auf dem Hof nützlich machte und dem Vater zur Seite stand, *wirkten* Rainers Vorlieben für Literatur und die Künste *auf seine Eltern besonders befremdlich*, ihr jüngerer Sohn war *in ihren Augen lebensuntauglich*“ (T: 26, Hervorhebung RS).

Die olympische Sicht wechselt sich zwar ab Ende des ersten Kapitels gelegentlich mit einer internen Fokalisierung durch die Figur Rainer und dem Einsatz von erlebter Rede ab. Solche Passagen sind aber übersichtlich in Zahl und Umfang und scheinen für krisenhafte Augenblicke im Leben des Protagonisten vorbehalten zu sein, wie z. B. bei seinem Entschluss, sein Heimatdorf zu verlassen (S. 34-35) oder später, als er nach der Ankunft im Moskauer Exil noch einmal über seine Zukunftsperspektiven sinniert (S. 167-168). Auch ist Rainer nicht die einzige Figur, in deren Innenleben Einblick gewährt wird; im Laufe des Romans rücken streckenweise Gudrun (ab S. 170), Waldemar Gejm (ab S. 229), und schließlich auch die Figur, auf deren Erinnerungen der Roman fußen soll, Maykl Trutz (erst im dritten Teil des Buchs, ab S. 379) stärker in den Fokus des Erzählens und fungieren gewissermaßen als Reflektorfiguren. So kann mit Genette (2010: 121) von einer variablen internen Fokalisierung gesprochen werden. Die Innenweltdarstellung, d. h. „der Einblick in die Psyche Dritter“, charakterisiert Frank

Zipfel als eine „Besonderheit des sogenannten Erzählerwissens“, die „sicherlich das am meisten besprochene Fiktionssignal“ sei (2014: 112).

Eine weitere Überschreitung des natürlich Wissbaren des Erzählers von *Trutz*, der immer wieder zu verstehen gibt, seine Informationen ausschließlich aus seinen Sitzungen mit Maykl und Archivakten bezogen zu haben, stellt die Wiedergabe von Gesprächen dar, an denen keiner der Hauptprotagonisten teilnimmt. Hierzu zählen nicht nur die vertraulichen Unterredungen von Randfiguren, sondern auch die auf Russisch geführten und ausführlich mitgeteilten⁸ Dialoge, die zwar in Anwesenheit von Rainer und Gudrun stattfinden, für die jedoch kaum verständlich sein können, da sie zum betreffenden Zeitpunkt der Diegese der Sprache noch nicht mächtig sind (z. B. auf S. 184-196). Wie Zipfel bemerkt, macht die Ausübung des auktorialen Privilegs der Allgegenwärtigkeit wie des der Innensicht die Fiktionalität der Erzählsituation erkennbar: „Ein Erzähler, der ‚nur‘ durch Wände sehen kann, gehört genauso in den Bereich der Fiktion wie einer, der in die Köpfe schauen kann“ (2001: 147).

Eine letzte Bemerkung zur Offenlegung der Fiktionalität auf der *discours*-Ebene gilt solchen Erzählerkommentaren, die vordergründig beglaubigend wirken sollen, die aber bei näherer Betrachtung die durchgehende Präsenz eines erfindenden Erzählers verraten. Repräsentativ hierfür sind Passagen, in denen etwa eine bestimmte Ereignisabfolge mit einem Verweis auf die sorgfältigen Archivrecherchen des Erzählers eingeleitet und belegt wird; zum Beispiel steht vor der Schilderung einer Episode in der fortschreitenden Zersetzung von Waldemar Gejms Forschungsgruppe folgende Anmerkung:

Zwei Monate später erlitt seine Arbeitsgruppe einen Verlust, der sie fast noch heftiger entsetzte. Nach den mittlerweile freigegebenen Akten der beiden Moskauer Armeearchive ergab meine nachträgliche Rekonstruktion der Hintergründe dieses Ereignisses den folgenden Ablauf: [...]. (T: 236)

Während hier zwar eine Art Verbürgung der Wahrheit der Geschichte geleistet wird, gibt der Erzähler dem Leser in zweierlei Hinsicht Anlass zur Skepsis: Erstens, indem er stärker als sonst in den Vordergrund tritt („*meine* ... Rekonstruktion“) und den Akt des ordnenden und ergänzenden Erzählens thematisiert, räumt der Erzähler einen Grad Subjektivität oder gar Unzuverlässigkeit ein; zweitens stechen diese Erzählereinschübe

⁸ Im Roman werden diese Diskussionen auf Deutsch wiedergegeben; es wird aber explizit darauf hingewiesen, dass Russisch gesprochen wird und dass das Ehepaar die Gespräche nicht verfolgen kann.

aufgrund ihrer unregelmäßigen Verteilung hervor, d. h. es werden vor und nach ihnen über Dutzende von Seiten hinweg andere Handlungsereignisse ohne solch demonstratives Anführen von Quellen detailliert geschildert, was den Leser zu berechtigten Fragen nach dem vom Erzähler implizierten Wahrheitsstatus dieser letzteren, unbelegten Ereignisse einlädt. Da dies aber allmählich weg von der Betrachtung der Fiktionalität auf der Ebene des Erzählens in Richtung Fiktivität auf der Ebene des Erzählten hinführt, wird im nächsten Abschnitt auf Erzählerkommentare wie den oben zitierten noch einmal eingehender zurückzukommen sein.

4. Fiktivität der Ereignisse: Der Erzähler als „Herr des Erzählten“

Neben den vielen Indizien für einen scheinbar allwissenden, Einblick in die Gedankenwelt aller Figuren gewährenden Erzähler, lassen sich in *Trutz* auch zahlreiche Fiktions-signale auf der Ebene der *histoire* aufzeigen, d. h. erzählte Ereignisse und andere Elemente, die nach textexternen sowie -internen Kriterien als widersprüchlich, unwahrscheinlich oder gar unmöglich eingestuft werden müssen, und die somit ihre eigene Fiktivität bloßlegen. Auf eine kleine Auswahl dieser Fiktivitätssignale wird im Folgenden eingegangen.

Besonders die Schilderung der Deportation Rainer Trutz‘ nach Workuta, die nach langen Fahrten in Zügen und auf der Ladefläche eines Lasters mit einem noch entbehrungsreicheren und gefährlicheren Marsch endlich zum Ziel führt, wo ein gewaltsamer Tod bereits am ersten Tag auf den Protagonisten wartet, lässt schließlich – trotz des durch eine Fülle an Details erzeugten Realitätseffekts – ihre eigene Fiktivität durchscheinen. Diese Episode, die für viele Rezensenten zu den stärksten des Romans zählt (Albrecht 2017; Schimmang 2017), zeichnet sich durch eine präzise Angabe der zeitlichen und örtlichen Verhältnisse aus. Viele Absätze beginnen mit orientierenden Informationen, wie z. B. „Pünktlich um sechs Uhr verließ die Jaroslawl-Express den Kursker Bahnhof“ (*T*: 298) oder „Zehn Tage später erreichten sie die Pechora [...]“ (*T*: 300), bevor die Schilderung der Reise mit folgendem Satz zu Ende geht: „Am siebzehnten November, dreiundfünfzig Tage nach der Abfahrt vom Kursker Bahnhof, erreichte die Gruppe ihren Bestimmungsort, das Lager Rudnik Eins“ (*T*: 305). Ein einzelner Erzählereinschub gegen Ende des Berichts erklärt und bekräftigt die Genauigkeit mindestens eines Teils dieser Chronik: „Nach den Akten des seit 2004

zugänglichen Archivs ITL in Tscheljabinsk ergab sich nach der Fahrt über die Usa folgendes Bild für den weiteren Transport dieser Gruppe: [...].“ (T: 304)

Rainer Trutz wird kurz nach seiner Einweisung in eine Baracke von drei Zimmermitbewohnern ausgeraubt und kurz darauf von einem vierten Mithäftling, der den letzten Besitz des Neuankömmlings, seinen Tabak, für sich haben will, ermordet. Als der Leiter des Lagers beim Verfassen seines wöchentlichen Berichts auf den Fall eines Häftlings aufmerksam wird, der laut Unterlagen an einem Arbeitsunfall gestorben sei, obwohl er noch nicht lange genug im Lager gewesen war, um zu arbeiten, ist er besorgt, dass diese Unstimmigkeit unwillkommenes Aufsehen in der NKWD-Zentrale erregen könnte. Nach kurzer Überlegung fällt ihm eine Lösung ein:

Plötzlich hellte seine Miene auf und mit einem schmalen Lächeln griff er nach dem Lagerbuch in der Ablage, schlug die letzten Eintragungen auf, strich die Lagernummer Sechsvierzehn-Achtundsiebzig hinter dem Namen Rainer Trutz mehrmals durch und setzte ein Kreuz dahinter und ein Fragezeichen, womit dieser Deportierte in seinem Lager nie angekommen, sondern an einem unbekanntem Tag auf dem Marsch durch die Tundra, beim Überqueren der Pechora oder bei der Fahrt auf der Usa verstorben war. (T 315-316)

Zum Schluss tauscht der Offizier dann auch die Lagernummer von Trutz mit der eines lebenden Deportierten im Lagerbuch und in ihren Personaldokumenten aus. Somit werden auch die so detailreich beschriebenen letzten Wochen im Leben Rainer Trutz‘, seine Odyssee nach Workuta und die Umstände seines Mordes, als eine Erfindung des Erzählers entlarvt. Denn, wie der Erzähler selber klarstellt, kann er – trotz eines erneuten Hinweises auf seine Recherchen im Archiv – schwerlich über dokumentarische Belege für diesen Hergang verfügen:

Nach der korrigierten Aktenlage war der Deportierte Trutz in Workuta nie angekommen, sondern irgendwo auf dem Weg dorthin verstorben. [...] Im Lager Rudnik Eins jedenfalls gab es keine Spuren von ihm, lediglich in der Effektenkammer einen halb gefüllten Rucksack dieses Deportierten und einen Koffer, in dem sich drei russische und fünf deutsche Bücher befanden sowie ein paar handschriftliche Manuskriptseiten, die ich bei meinem Besuch des Archivs in Tscheljabinsk, fast auf den Tag genau dreiundsiebzig Jahre und fünf Monate nach der Ankunft des Deportierten Rainer Trutz in dem Lager, in die Hand bekam [...]. (T 316-317)

Auch das geschilderte „Korrigieren“ der Akte selbst kann natürlich nur vom Erzähler gemutmaßt werden und muss als von ihm erfunden gelten. Zudem wird durch die Thematisierung der Fälschung von Unterlagen – entgegen der wiederholten Inszenierung des Erzählten als eine Rekonstruktion auf der Basis von Ergebnissen seiner Archivbesuche – die Frage der Zuverlässigkeit solcher Quellen in den Raum gestellt.

Die Vermischung des Erzählten mit der Berufung auf Akten und historische Quellen verstärkt einerseits die Illusion der Authentizität, verdeutlicht aber gleichzeitig, wo die Grenzen eines solchen einseitig textuellen Zugangs zur Geschichte sind und wo der Erzähler hinzudichtet oder gänzlich fabuliert.

Weitere logische Widersprüche auf der Ebene der Geschichte machen die Fiktivität der Ereignisse noch transparenter. Zum Beispiel wird das Bekanntwerden des Bruchs des deutsch-sowjetischen-Nichtangriffspakts zunächst wie folgt geschildert:

Am 22. Juni 1941, am Geburtstag von Gejms Frau Alina, beendeten Sirenen, die in ganz Moskau aufheulten, dieses beschauliche Familienleben. In den frühen Morgenstunden dieses Tages hatten deutsche Truppen die Grenzen zur Sowjetunion von der Ostsee bis zum Schwarzen Meer überschritten und rückten, unterstützt von Tausenden von Flugzeugen und Panzern, am ersten Kriegstag meilenweit vor. Im Rundfunk hatte der stellvertretende Chef des Rates der Volkskommissare zu einem neuen Vaterländischen Krieg aufgerufen und die Bürger der Sowjetunion zu einem Schulterschluss mit der Regierung, mit der Partei und dem Genossen Stalin aufgefordert. (T 331-332)

Dem Erzählerbericht zufolge entscheidet sich dann Alina Gejm – noch am Morgen –, dass Mann und Kinder von Arbeit und Schule fern bleiben sollen, während sie Lebensmittel besorgt, um der vermutlich anstehenden Rationierung zuvorzukommen. Es wird als eine Tatsache dargestellt, dass die Sirenen und der daran anschließende Aufruf Molotows den Auslöser für die Handlungen der Familienmitglieder an diesem Vormittag bilden. Doch dann unterbricht der Erzähler seinen Bericht mit einigen geschichtswissenschaftlichen Bemerkungen, die seine bisherige Darstellung des ersten Kriegstages radikal in Zweifel ziehen:

An dieser Stelle verlangt die Verpflichtung des Chronisten einen Hinweis auf die Forschungen des Historikers Alexej Khairetdinov, der energisch bestreitet, dass am Tag des Kriegsbeginns in Moskau frühmorgens Sirenen aufheulten. Er verweist diese Berichte in das Reich der ebenso populären wie unhaltbaren Legenden, die seinerzeit in den sowjetischen Filmen verbreitet wurden wie in den Theaterstücken und vaterländischen Romanen. Seinen Forschungen zufolge haben die Moskauer bis zur Mittagsstunde nichts von dem Überfall der deutschen Wehrmacht gewusst. [...] Ein Sirenenalarm, der auf eine tatsächlich bevorstehende Gefährdung hinwies, ertönte in Moskau erst einen Monat nach jenem 22. Juni, als sich deutsche Flugzeuge zum ersten Mal der Hauptstadt näherten. (T: 332-333)

Der sich über ca. eineinhalb Seiten erstreckende Exkurs geht dann in die Berücksichtigung anderer Quellen über, die „ungeachtet des Khairetdinov’schen Einwands ein Aufheulen der Sirenen“ bezeugen (T: 333). Der Erzähler schenkt allerdings diesen Gegenstimmen wenig Glauben, sondern paraphrasiert erneut und ausführlich die Argumente

Khairtdinovs, die Erinnerungsverzerrungen und „false memories“ thematisieren (vgl. Schacter 1996: 250-251); die Zeugnisse seien nämlich

[...] ausnahmslos alle erst Monate oder Jahre später zu Papier gebracht worden, zu einer Zeit, da ihre Urheber durch die Darstellung dieses Ereignisses in den vaterländischen Filmen, Theaterstücken und Büchern derart indoktriniert waren, dass sie die eigenen Erinnerungen verfälschten und ihre Schilderung jenes Tages ungewollt und unwissentlich mit der offiziellen patriotischen Geschichtsschreibung in Übereinstimmung zu bringen suchten [...]. (T: 333)

Diese geschichts- und erinnerungstheoretischen Überlegungen sind keinesfalls eine belanglose Digression des Erzählers, sondern dienen erzählstrategischen Funktionen. Wenn nämlich der Erzähler divergierende Vergangenheitsversionen präsentiert, soll dies einerseits wohl seine ständige Bemühung um Objektivität demonstrieren; der Hinweis auf das Phänomen der Erinnerungsverfälschung soll anscheinend eine Version der Geschichte zugunsten der anderen privilegieren. Andererseits aber wird der Leser durch diesen Hinweis indirekt aufgefordert, auch der gesamten Darstellung des Erzählers ein gewisses Maß an Skepsis entgegenzubringen, denn bei der hier vorgelegten Familienchronik handelt es sich ja um eine aus einer zeitlichen Distanz von fast acht Jahrzehnten rückblickend erzählten – oder besser nacherzählten – Geschichte. Seinen Exkurs schließt der Erzähler mit den folgenden Worten ab:

Trotz meiner umfänglichen Recherchen konnte ich keinen eindeutigen und unstrittigen Nachweis des morgendlichen Sirenenalarms erbringen noch diesen zweifelsfrei ausschließen und muss mich daher mit einer Ungewissheit zufriedengeben und den Leser mit einem vorerst ungeklärten Fakt behelligen. (T: 333)

Dass er nur an dieser einen Stelle eine Ungewissheit über die Faktizität seiner Schilderung einräumt, wo doch andernorts im Text auffallende Widersprüche bestehen und nicht wenig von seinem übrigen Bericht allein aus epistemischen Gründen als erfunden gelten muss, kann durchaus als ironischer Kommentar gelesen werden.

Die „Sirenen-Frage“ bleibt auch nicht über der Ebene der Geschichte schwebend, sondern scheint in der Folge in die weitere Darstellung der Ereignisse radikal einzugreifen. Im Anschluss an das soeben zitierte Fazit setzt der Erzähler seinen Bericht fort und macht den Widerspruch perfekt:

Gudrun Trutz erfuhr in der Schokoladenfabrik vom Kriegsbeginn. Sie hatte Maykl im betriebseigenen Kindergarten abgegeben, ihr war die nervöse Stimmung aufgefallen, aber erst in ihrer Brigade erfuhr sie den Grund für die Aufregung. In der Mittagstunde wurde in der Staatlichen Süßwarenfabrik *Roter Oktober* mit dem schrillen Signal für Notfälle überraschend die Arbeit unterbrochen, alle Arbeiterinnen lauschten schweigend der Rede

des Außenministers Molotow, die über Lautsprecher in alle Produktionshallen übertragen wurde. (T: 333-334)

Auch Gudruns Kolleginnen scheint die Nachricht unvorbereitet zu treffen, denn „[e]inige der Frauen weinten, andere schluchzten auf während der Rede [...]“ (T: 334). Wenn aber die morgendlichen Sirenen „in ganz Moskau aufheulten“, wie es noch zwei Seiten früher im Text heißt, ist es unwahrscheinlich, dass Gudrun (geschweige denn die gesamte Belegschaft ihrer Fabrik) dies nicht mitbekommen und erst um Mittag vom Ausbruch des Krieges erfahren haben soll. Es entsteht fast der Eindruck, der Erzähler habe sich durch den eigenen historiographischen Exkurs mitten im Fluss des Erzählens umstimmen lassen. Klar ist jedenfalls, dass dieses repetitive Erzählen (vgl. Genette 2010: 74) desselben Sachverhalts zwei sich widersprechende und ausschließende Versionen erzeugt.

Also entpuppen sich die Anmerkungen des Erzählers, die dem Anschein nach seine gewissenhaften Bemühungen verbürgen sollen, einen möglichst historisch genauen Bericht abzulegen, letztlich als eine weitere Demonstration seiner Souveränität als „Herr des Erzählten“ (vgl. Scheffel 1997: 60). Insofern der Erzähler in diesen Passagen nicht nur seinen eigenen Akt des Erzählens thematisiert, sondern dann auch mittels eines unlösbaren Widerspruchs auf der *histoire*-Ebene die Konstruiertheit des Erzählten explizit macht, verlässt er den Bereich der bloßen Metanarration und begibt sich in das der Metafiktion (vgl. Neumann et al. 2009: 204–211). Der Erzähler wagt sich so auf ein postmodernes Terrain, das nicht oft mit Christoph Heins Prosa in Verbindung gebracht wird, nämlich das der historiographischen Metafiktion. Denn, zumindest an solchen Stellen wie den oben behandelten, ist der Hein-Text jenen Romanen nicht unähnlich, die, mit Linda Hutcheon gesprochen, hochgradig selbstreflexiv sind und dennoch paradoxerweise auf historische Ereignisse und Persönlichkeiten als Grundlage Anspruch erheben (1988: 5). In weiteren Ausführungen zu historiographischer Metafiktion und zur Abgrenzung dieser Gattung von der des historischen Romans schreibt Hutcheon, wie folgt:

Historical fiction (*pace* Lukács) usually incorporates and assimilates these data in order to lend a feeling of verifiability [...] to the fictional world. Historiographic metafiction incorporates, but rarely assimilates such data. More often, the process of *attempting* to assimilate is what is foregrounded [...]. As readers, we see both the collecting and the attempts to make narrative order. Historiographic metafiction acknowledges the paradox of the *reality* of the past but its *textualized accessibility* to us today. (1988: 114)

Auf eine ähnliche Weise dienen in *Trutz* das Zitieren von Quellen und das Verweisen auf Archivbesuche sowohl in der „Workuta“- wie auch der „Sirenen“-Episode nur bedingt einer Beglaubigung des Erzählten. Vielmehr werden die Tücken und Unzulänglichkeiten thematisiert, die sich aus der Angewiesenheit eines die Vergangenheit rekonstruierenden Erzählers auf schriftlich Überliefertes ergeben.

5. Intertextualität

Ein weiteres Signal in *Trutz* für Fiktivität bilden die Hauptfiguren selbst. Anders als etwa Nikolai Bucharin oder Simon Wiesenthal, die im Roman auch auftreten und als auf realen Personen beruhende Figuren nach Parsons' Begriffen als „immigrant objects“ einzustufen wären, ist z. B. Rainer Trutz ein sogenanntes „native object“ der Geschichte (vgl. Zipfel 2001: 91–92), d. h., dass in der realen Welt keine erkennbare Vorlage für ihn existiert. Dies mag als zu offensichtlich erscheinen, um der Rede wert zu sein, und doch lohnt sich eine kurze Betrachtung seiner und der anderer Figuren Fiktivität, was schließlich zu Überlegungen über die Funktion von intertextuellen Verweisen in *Trutz* führen soll.

Schon der sprechende Name „Trutz“ macht die Fiktivität der Figur transparent. Zum Einsatz seiner oft leicht erkennbaren *Nomen-est-omen*-Technik in *Trutz* sowie in früheren Texten (Willenbrock im gleichnamigen Roman, Haber in *Landnahme*, Stolzenburg in *Weiskerns Nachlass*) bemerkt Hein: „Von Trutz kann man viel ableiten: Trotz oder trutzig. Mir sind die Namen enorm wichtig. Vorher kann ich gar nicht schreiben“ (von Duehren 2017). Auch ein möglicher Verweis auf Grimmelshausens *Trutz Simplex* soll hier nicht unerwähnt bleiben. Nach Zipfel können Namen, „die ihre Träger in irgendeiner Weise charakterisieren, besonders wenn sie gehäuft auftreten“ als Fiktionssignale fungieren (2014: 109).

Die Fiktivität von Rainer Trutz und Waldemar Gejm sticht aber noch deutlicher als bei anderen Figuren Heins hervor, da die Protagonisten in *Trutz* in viel höherem Maße als prominente Akteure auf ihren jeweiligen Tätigkeitsfeldern dargestellt werden, und da diese Tätigkeitsfelder sich in reale, zeitlich und räumlich verortbare Zusammenhänge einordnen lassen – d. h. in die Literaturszene der Weimarer Republik bzw. die Moskauer Intelligenz und Kulturelite der 1930er Jahre. Dass um 1930 in Berlin kein Schriftsteller mit dem Namen „Trutz“ lebte, lässt sich ohne viel Nachforschung feststellen. Aber auch, dass sich etwa eine reale Vorlage verschlüsselt hinter diesem

fingierten Namen verstecken könnte, scheint ausgeschlossen zu sein; dagegen spricht, dass die schriftstellerische Karriere der Figur Trutz und die Beschreibung seiner zwei Romane auffallende Ähnlichkeiten mit dem literarischen Werdegang und den Werken solch prominenter Autoren wie Erich Kästner und Hans Fallada aufweisen.

Die intertextuellen Bezüge in *Trutz* sind zu zahlreich und verlangen eine zu eingehende Analyse, als dass sie hier ausführlich und im Einzelnen behandelt werden könnten. Stark zusammengefasst lässt sich festhalten, dass die unmittelbarsten Bezüge zu anderen Texten, Figuren und realen Autoren weniger in der Schilderung von Rainer Trutz' Werdegang zu finden sind als in den Passagen, die seine zwei Romane nacherzählen und kommentieren.⁹ Die Beschreibung der Thematik von Trutz' erster Buchveröffentlichung, *Ferdinand*, lässt an solche Klassiker der Weimarer Republik wie Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*, Hans Falladas *Kleiner Mann, was nun?* oder Erich Kästners *Fabian* denken. Besonders die Parallelen mit dem letztgenannten Roman sind auffallend und erstrecken sich von der unüberhörbaren Namens- und Titelähnlichkeit über die jeweilige Genese der zwei Titel (wie bei *Fabian* wird auch Trutz' *Ferdinand* ein Zusatz zum einfachen Titel sowie die Genrebezeichnung „Ein Großstadttroman“ vom Verlag aufgedrängt; *T*: 56), zu der jeweiligen Veröffentlichungsgeschichte und Rezeption (z. B. handelt sich Trutz wie seinerzeit Kästner dank der freizügigen Darstellung von Sexualität in seinem Roman Schwierigkeiten mit den Sittenwächtern ein).

Bei Trutz' zweitem Buch, *Kleine Stadt, Sonntagmorgen*, gelten die weniger deutlichen Anspielungen bei näherem Hinsehen offenbar dem 1931 erschienenen Roman *Bauern, Bonzen und Bomben* von Hans Fallada. Es handelt sich beim realen wie beim fiktiven Roman um die Milieustudie einer deutschen Kleinstadt, in der die politischen Verhältnisse in der Republik, z. B. Machtkämpfe zwischen Links und Rechts, thematisiert werden und ein Bürgermeister als eine der Hauptfiguren auftritt. Die verblüffendsten Parallelen zum realen Buch sind jedoch nicht im Inhalt, sondern in der Reaktion eines Kritikers auf den fiktiven Roman zu finden. Diese wird vom Erzähler lediglich paraphrasiert, doch mit einer Wortwahl, die der Wirklichkeit unverkennbar entlehnt ist. Bei *Trutz* heißt es nämlich:

⁹ Wenn es auch vielleicht nicht ganz uninteressant ist, dass Trutz' Heimatdorf, Busow, ein Ortsteil von Ducherow, der Heimat Johannes Pinnebergs in *Kleiner Mann, was nun?*, ist.

In der zweiten Dezemberwoche erschien zu seiner großen Überraschung und Freude in seiner geliebten Weltbühne eine überaus positive Kritik, und besonders beglückte ihn, dass einer der von ihm am meisten geschätzten und bewunderten Mitarbeiter des Blattes seinen Roman rezensiert hatte. Es sei die beste Schilderung der deutschen Kleinstadt der letzten Jahrzehnte, schrieb er, trotz ihrer Kaltschnäuzigkeit stecke in dieser Wirklichkeits-schilderung echte Menschenliebe. Und im beschließenden Urteil hieß es, dieser deutsche, dieser urdeutsche Roman sei so beängstigend echt, dass es einen grausen würde. (T: 92)

Zu Falladas *Bauern, Bonzen und Bomben* erschien in der *Weltbühne* eine Rezension unter dem Namen Ignaz Wrobel – einem bekannten Pseudonym Kurt Tucholskys – in der der Roman folgendermaßen gepriesen wird:

Falladas Buch ist *die beste Schilderung der deutschen Kleinstadt*, die mir in den letzten Jahren bekannt geworden ist. [...] Ein paar Stellen sind darin, an denen *schlägt ein Herz*. Nein, ein großes Kunstwerk ist das nicht. Aber es ist echt ... es ist *so unheimlich echt, dass es einem graut*. [...] Ich empfehle diesen Roman jedem, der über Deutschland Bescheid wissen will. [...] *Hier ist Deutschland – hier ist es*. (Tucholsky 1931: 496; Hervorhebungen R. S.)

In seiner Anlehnung an Tucholsky überschreitet der Erzähler die Grenze von bloßer Andeutung hin zur Paraphrase, wenn nicht gar zum direkten Zitat. Tucholsky beendete seine Rezension von *Bauern, Bonzen und Bomben* mit einem Wort der Warnung an Fallada angesichts der politischen Schwierigkeiten, die auf ihn zukommen könnten: „Wenn sie dich kriegen, Hans Fallada, wenn sie dich kriegen: sieh dich vor, dass du nicht hängst!“ Es befindet sich in der zusammengefassten fiktiven Rezension in *Trutz* kein direktes Pendant zu dieser düsteren Vorhersage. Doch das hier Weggelassene vollzieht sich beinahe kurz darauf in Rainers und Gudruns erzählter Wirklichkeit: Es ist schließlich die Veröffentlichung von *Kleine Stadt, Sonntagmorgen*, die die Verfolgung des Paares durch rechtsextreme Zeitungen und Gruppen erst in Gang setzt.

Diese intertextuellen Verweise – kombiniert mit der eindeutigen Fiktivität der Hauptfigur des Romans – lassen eine Betrachtung sogar des Schauplatzes des ersten Teiles von *Trutz* als fiktional zu, denn man könnte, analog einem bekannten Zitat Rudolf Hallers über das London von Sherlock Holmes (1986: 82), argumentieren, ein Berlin, in dem ein Schriftsteller Rainer Trutz wohnt, existiere nicht, und erst recht kein Berlin der Weimarer Republik, in dem die Schriftsteller Kästner und Fallada *nicht* leben und wirken. Dies ist schließlich die naheliegende Implikation, die sich aus der Existenz eines fiktiven Berliner Schriftstellers ergibt, dem zwei Bücher zugeschrieben werden, die berühmten Werken dieser realen Autoren weitgehend ähneln.

Der transparente Aufbau von zumindest Teilen der fiktiven Welt in *Trutz* aus klar erkennbaren literarischen Vorgängern stellt also einen weiteren metafikcionalen Hinweis dar. In gleicher Weise argumentiert Monika Lindner: „Die Thematisierung der eigenen Intertextualität bringt es mit sich, daß der Text den Blick weglenkt vom Entwurf einer möglichen Lebensweltlichkeit und hin auf sich selbst als ein durch andere Texte konditioniertes Konstrukt“ (1985: 130). Insofern einerseits die Wiedererkennung der Verweise durch den Leser vorausgesetzt wird, während andererseits vom ihm verlangt wird, im Interesse der Kohärenz der erzählten Welt für die Dauer der Lektüre die Nicht-Existenz der literarischen Vorlagen sich vorzustellen, darf hier erneut von einem Spiel mit Fiktion und Wirklichkeit die Rede sein. Wie in den obigen dargelegten Fällen erhalten aber auch die intertextuellen Beziehungen tiefere erzähl- und erinnerungstheoretische Relevanz. Da das liberale Nachtleben, die schillernde Kulturszene und die politischen Turbulenzen im Berlin der Weimarer Republik dank ihrer vielfachen literarischen und filmischen Verarbeitung wohl zu festgeprägten Bildern in der Vorstellung unzähliger Leser geworden sind, kann von einer Einkalkulierung solcher bereits existierenden Assoziationen in die Darstellung der Stadt und der Epoche in *Trutz* ausgegangen werden. Bis zu einem gewissen Grad dient die Aktivierung solcher Assoziationen gewiss der Erzählökonomie: In diesen Passagen verzichtet der Erzähler bei seiner Konstruktion des künstlerischen Milieus der „gerühmten und aufregenden Weltstadt“ (*T*: 27) weitgehend auf szenische Darstellungen zugunsten des summarischen Erzählens, das den Rezipienten zur Konkretisierung mit vorhandenem Wissen (bzw. populären Annahmen) über das Weimarer Berlin anregt. Gleichzeitig wird dabei verdeutlicht, dass die Vergangenheit grundsätzlich nie erzählt bzw. erinnert werden kann, ohne dass Vorbilder und Prätexte automatisch mitgedacht und -erinnert werden. In diesem Sinne lässt sich mit Renate Lachmann von einem „Gedächtnisraum“ oder gar vom „kulturellen Gedächtnis der Literatur“ sprechen, das aus der Interferenz von Texten resultiere (vgl. Scheiding 2005: 57).

6. Fazit: Literatur und Erinnerung

Eigentlich ist bereits in den obigen Ausführungen zur Intertextualität, zur Metanarration sowie -fiktion und zu der Rahmenerzählung im Roman *Trutz* immer auch implizit von literarischer Selbstreflexivität die Rede gewesen. Wenn nun diesem übergreifenden

Anliegen einige abschließende Bemerkungen gewidmet werden, so geschieht dies mit einem engeren Blick auf die explizite Thematisierung in *Trutz* von Akten des Schreibens und Lesens literarischer Werke. Mit Michael Scheffel wird hier „reflektieren“ sowohl im Sinne von „(wider)spiegeln“ als auch „betrachten“ verstanden (1997: 47). So könnten z. B. die Schriftstellerfigur Rainer Trutz und ihre zwei Romane, die ja jeweils ein Buch im Buch sind, als Spiegelungen des Erzählers, des Erzählens und der Erzählung innerhalb des Erzählten angesehen werden; Erzählerkommentare über die Entstehung und Beschaffenheit der fiktiven Romane (und folglich über die eigene Tätigkeit) entsprechen der zweitgenannten Bedeutung von „Reflexion“ – ebenso wie Überlegungen des Erzählers oder der Figuren über das Wesen, die Funktionsweisen und das Potential von Literatur dies tun.

Während Rainer Trutz' zwei Romane einen Fall von „produktionsbezogener“ Reflexivität darstellen, bietet der Text auch Beispiele „rezeptionsbezogener“ Reflexivität (vgl. Dauner 2009: 95-96). Waldemar Gejm, der nach seiner Zwangsemeritierung eine Arbeit in der Garderobe des Moskauer Maly-Theaters annimmt, entdeckt für sich nach früherer Skepsis die Welt der Literatur:

Seine wissenschaftliche Arbeit hatte er völlig eingestellt, er las stattdessen in seiner freien Zeit die großen russischen und französischen Romane, auch Lyrik aus beiden Ländern, worauf er in seiner Universitätszeit keine Minute verschwendet hatte, da ihm diese Künste damals banal und beliebig erschienen. (*T*: 326)

Worin genau diese lange gehegte Skepsis bestanden hatte, erklärt Gejm in einem Wortwechsel mit Kollegen über Gogols *Die Nase* und Tolstojs *Anna Karenina*:

Wann, so hatte er einmal an seiner Universität einen Professor der Literaturwissenschaft gefragt, [...] wann, bitte, hat dieser Kollegienassessor Kowaljov gelebt, in welcher russischen Stadt wurde seine Nase, eine lächerliche, gewöhnliche, russische Nase, Staatsrat? Und woher weiß das geschätzte Genie, was sich eine Anna Karenina und ein Herr Wronskij, die vermutlich nie lebten, was diese sich auf einem Bahnsteig in Moskau oder Sankt Petersburg ins Ohr flüsterten? Hatten diese Autoren, von denen gewiss keiner ein Meister der Mnemonik war, ein so außerordentliches Gedächtnis, dass sie deren Gespräche, die Hunderte von Seiten füllen, derart genau und Wort für Wort zitieren konnten? (*T*: 326-327)

Was hier von Gejm beanstandet wird, ist nichts anderes als die „übernatürliche“ Wissensfülle“ des Erzählers (Zipfel 2014: 112), von der oben bereits die Rede war. Somit dient auch diese Passage dazu, den Leser auf die Fiktionalität der vorliegenden Erzählsituation aufmerksam zu machen, denn der Erzähler leistet in diesem Roman genau dasselbe wie die Erzähler Gogols und Tolstojs, nämlich „Gespräche, die Hunderte von Seiten füllen, [...] genau und Wort für Wort“ zu zitieren, was übrigens

ironischerweise auch für die Gespräche und Gedanken Gejms, die an dieser Stelle wiedergegeben werden, gilt. Gleichzeitig aber treibt diese Darstellung von Gejms Literaturverständnis und vor allem von seiner Unfähigkeit, sich auf eine willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit einzustellen, seine übrige Charakterisierung im Roman als reiner Vernunftmensch voran. Eine derartig satirische Überzeichnung der Haltung Gejms verhindert, dass der Leser andere seiner Positionen – zum Beispiel was die potentielle Unfehlbarkeit und Vollständigkeit des menschlichen Gedächtnisses angeht – etwa mit denen des Autors identifiziert.

Man kann diese liebevolle Verspottung der Naivität der Figur gewiss als eine indirekte Warnung an den Leser verstehen, auch den vorliegenden Roman nicht einer allzu wortwörtlichen Lesart zu unterziehen. Nicht zuletzt aber machen solche Stellen dem Leser seine Rolle bei der Konstruktion von Bedeutung bewusst und fordern ihn zum Nachdenken nicht nur über das Verhältnis zwischen Fiktion und Realität, sondern auch über den Akt des Lesens im Allgemeinen auf. Dass das Lesen und Deuten fiktiver Texte, ebenso wie das Erinnern an Vergangenes, immer nach gegenwärtigen Bedürfnissen erfolgt, zeigt sich am neuen Erfahren der Literatur durch den einst skeptischen Waldemar Gejm; konfrontiert mit Zufällen und Schicksalsschlägen, die nicht in sein wissenschaftliches Weltbild passen, entdeckt er ein unvermutetes Potential in den Texten:

[...] nun war ihm diese Lektüre ein willkommener Zeitvertreib, und zu seiner eigenen Überraschung war er von der Lebensgeschichte einer französischen Madame namens Bovary, die vermutlich ebenso realistisch war wie jene zum Staatsrat aufgestiegene russische Assessorenase, zu Tränen gerührt, was ihn überraschte, befremdete und verstörte. (*T*: 328)

Insofern der lesende Gejm ungeachtet seines nach wie vor ausgeprägten Bewusstseins der Fiktivität der Geschichte in Flauberts Roman dennoch so stark vom Schicksal der Hauptfigur betroffen wird, werden mögliche, wichtige Interpretationshinweise an den realen Leser von *Trutz* erkennbar. Diese lassen eine übergreifende Funktion des ständigen Bekenntnisses des Textes zur eigenen Fiktionalität erkennen. Denn wenn im Roman immer wieder signalisiert wird, dass das Erzählen fiktional und das Erzählte fiktiv ist, dann soll – analog der profunden Wirkung der Lektüre auf Gejm – die Erzählung deswegen nicht diskreditiert werden oder als minder wertvoll gelten. Im Gegenteil wird suggeriert, dass die fiktionale Literatur einiges in der (Re-)Konstruktion von Vergangenheit zu vollziehen vermag, was einer den verifizierbaren Tatsachen

verpflichteten Geschichtsschreibung versagt bleibt. Hutcheon charakterisiert, Frank Kermode paraphrasierend, diese Ur-Funktionen menschlichen Erzählens wie folgt:

[...] fictions are indeed man's way of dealing with the discrete brute facts of chaotic reality. He constructs ordered worlds, mental structures, which humanize time by giving it the form of narrative plots. [...] The novel is not a copy of the empirical world, nor does it stand in opposition to it. It is rather a continuation of that ordering, fiction-making process that is part of our normal coming to terms with experience. (Hutcheon 2013: 88-89)

Die Leistung des weder an Aktenbefunde noch an die Monoperspektive eines Protagonisten gebundenen Erzählers von *Trutz* geht über eine bloße Trostfunktion hinaus und besteht vor allem in seiner Fähigkeit, mithilfe dichterischer Erfindung das Geschichtliche zu vervollständigen, zu erklären, Sinn zu stiften, sich mehrere parallele Realitätsversionen vorzustellen, und das zuweilen Unfassbare in Worte zu fassen.

Bibliographie

- Albrecht, Terrance (2000) *Rezeption und Zeitlichkeit des Werkes Christoph Heins*. Bern: Peter Lang.
- Albrecht, Terrance (2017) Die Geschichte eines Jahrhunderts. <http://web.archive.org/web/20170822145251/http://www.ndr.de/kultur/buch/Christoph-Hein-Trutz.trutz108.html>, Zugriff am 17.12.2020.
- ARD (2017) Druckfrisch 19.03.2017. <http://www.daserste.de/information/wissen-kultur/druckfrisch/sendung/christoph-hein-trutz-100.html>, Zugriff am 17.12.2020.
- Cosentino, Christine (2000) Von allem Anfang an (Rezension). *glossen* 11. <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft11/cosentinoheinrez.html>, Zugriff am 17.12.2020.
- Dauner, Dorea (2009) *Literarische Selbstreflexivität*. <http://dx.doi.org/10.18419/opus-5332>, Zugriff am 17.12.2020.
- von Duehren, Claudia (2017) Christoph Hein: Mein Werk soll ja unterhalten. *Berliner Zeitung* 08.05.2017. <http://www.bz-berlin.de/kultur/literatur/christoph-hein-mein-werk-soll-ja-unterhalten>, Zugriff am 17.12.2020.
- Genette, Gérard (2010) *Die Erzählung*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Genette, Gérard (2014) *Paratexte. Das Buch zum Beiwerk des Buches*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Grombecher, Welf (2017) Interview mit dem Schriftsteller Christoph Hein. *Südwestpresse* 08.04.2017. <https://www.swp.de/ulm/nachrichten/kultur/interview-mit-dem-schriftsteller-christoph-hein-14758778.html>, Zugriff am 17.12.2020.
- Haller, Rudolf (1986) *Facta und Ficta. Studien zu ästhetischen Grundlagenfragen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Hein, Christoph (2017) *Trutz*. Berlin: Suhrkamp.
- Hutcheon, Linda (1988) *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge.

- Hutcheon, Linda (2013) *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier Press.
- Jacobsen, Dietmar (2017) Erinnern kann gefährlich sein. *literaturkritik.de* 22.08.2017. <http://literaturkritik.de/hein-trutz-erinnern-kann-gefaehrlich-sein.23637.html>, Zugriff am 17.12.2020.
- Jäggi, Andreas (1994) *Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage*. Bern: Peter Lang.
- Lindner, Monika (1985) Integrationsformen der Intertextualität. In: Ulrich Broich; Manfred Pfister (Hrsg.) *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 116-135.
- MDR Kultur (2017) „Es ist erfunden, aber sehr genau recherchiert“: Christoph Hein im Gespräch. MDR. https://www.youtube.com/watch?v=bZm_YwPhIvw, Zugriff am 17.12.2020.
- Neumann, Birgit (2005) *Erinnerung – Identität – Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of Memory.“* Berlin: De Gruyter.
- Neumann, Birgit und Ansgar Nünning (2009) Metanarration und Metafiction. In: Peter Hühn; John Pier; Wolf Schmid; Jörg Schönert (Hrsg.) *Handbook of Narratology*. Berlin: De Gruyter, 204-211.
- Otte, Carsten (2017) Kein Klugscheißer, Mnemotechniker. *taz* 29.06.2017. <https://taz.de/Neuer-Roman-von-Christoph-Hein/!5421540/>, Zugriff am 17.12.2020.
- Sandberg, Beatrice (2002) Nach der Wende: Erinnerter Zeitgeschichte in Martin Walsers Ein springender Brunnen und Christoph Heins Von allem Anfang an. In: Edgar Platen (Hrsg.) *Perspektivensuche. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. München: iudicium, 46-66.
- Schacter, Daniel L. (1996) *Searching for Memory. The Brain, the Mind, and the Past*. New York: Basic Books.
- Scheidung, Oliver (2005) Intertextualität. In: Astrid Erll; Ansgar Nünning (Hrsg.) *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin: De Gruyter.
- Schimmang, Jochen (2017) Als Stalin selbst zur Feder griff. *FAZ* 29.05.2017. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/christoph-heins-neuer-roman-trutz-14998682.html>, Zugriff am 17.12.2020.
- von Sternburg, Judith (2017) Ins Langzeitgedächtnis damit. *Frankfurter Rundschau* 06.04.2017. <http://www.fr.de/kultur/literatur/christoph-heins-trutz-ins-langzeitgedaechtnis-damit-a-1256115>, Zugriff am 17.12.2020.
- Scheffel, Michael (1997) *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen: Niemeyer.
- Takeda, Arata (2008) *Die Erfindung des Anderen. Zur Genese des fiktionalen Herausgebers im Briefroman des 18. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Wrobel, Ignaz (Kurt Tucholsky) (1931) Bauern, Bonzen und Bomben (Rezension). *Die Weltbühne* (Nr. 14) 07.03.1931, 496.
- Zipfel, Frank (2001) *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt.

Zipfel, Frank (2014) Fiktionssignale. In: Tobias Klauk; Tilmann Köppe (Hrsg.) *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin: DeGruyter, 97-124.

Kurzbiographie

Richard Slipp unterrichtet als Lehrkraft für besondere Aufgaben (Englisch und Deutsch als Fremdsprache) an der Hochschule Anhalt in Dessau und promoviert mit einer Arbeit über Christoph Heins Prosawerke an den Universitäten Gießen und Calgary (Kanada). Neuere Veröffentlichungen: Wer war Friedrich Halm? Zum Pseudonym von Eligius von Münch-Bellinghausen. *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Heft 2/20 (gemeinsam mit Martin Wagner); „Wir sahen uns kurz an und verabschiedeten uns schweigend.“ Gestörte Generationenkommunikation in Christoph Heins *Frau Paula Trousseau*. In: Norman Ächtler; Anna Heidrich; José Fernández Pérez; Mike Porath (Hrsg.) *Generationalität – Gesellschaft – Geschichte. Schnittfelder in den deutschsprachigen Literatur- und Mediensystemen nach 1945*. Berlin: Verbrecher, 2020.

Schlagwörter

Erinnerung, Fiktionalität, Narratologie, Intertextualität, Christoph Hein