# Der literarische Held und sein mediales *alter ego*.

## Die Wechselwirkung von Medien und personaler Identität in deutschsprachigen Romanen der Jahrtausendwende

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philologischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg im Breisgau

vorgelegt von

Judith Praßer

aus Rheda-Wiedenbrück

Sommersemester 2013

Erstgutachter: Prof. Dr. Günter Saße
Zweitgutachter: Prof. Dr. Fred Lönker

Vorstitzender des Promotionsausschusses
der Gemeinsamen Kommission der
Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts-
und Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät: Prof. Dr. Bernd Kortmann

Datum der Disputation: 23.01.2014

# Danksagung

In der Absicht, diese Arbeit zu schreiben, haben mich viele Menschen bestärkt. Ebenso unterstützten sie mich auch in der Umsetzung, sodass ich die Arbeit erfolgreich abschließen konnte.

Zunächst möchte ich mich bei Prof. Dr. Günter Saße für die Annahme, Betreuung und Begutachtung der Arbeit, bei Prof. Dr. Fred Lönker für das Zweitgutachten und schließlich noch bei beiden ebenso wie bei Dr. Stephan Packard für die Abnahme der Prüfung bedanken. Ferner gilt mein Dank auch Dr. Sebastian Kaufmann für das Veranstalten des Seminars *Identitäts(de)konstruktionen in Romanen der Gegenwart*, welches anregende Diskussionen mit engagierten Studierenden hervorgebracht hat – auch ihnen sei herzlich gedankt.

Der Landesgraduiertenförderung danke ich für die Gewährung eines Abschlussstipendiums. Des Weiteren habe ich während meiner Promotion von den Angeboten der folgenden beiden universitären Einrichtungen profitiert: der *Internationalen Graduiertenakademie* (z. B. durch das Angebot der Stipendienberatung) sowie der ehemaligen *Graduiertenschule für Kultur- und Sozialwissenschaften* (durch Arbeitsgruppen, Reisestipendium, Büroarbeitsplatz). Insbesondere den Mitgliedern der ehemaligen Promovierenden-Arbeitsgruppe *Intermedialitätsforschung* möchte ich für produktive Diskussionen und kritisches Feedback während unserer Sitzungen danken. Unter den (ehemaligen) Mitarbeiterinnen der *Internationalen Graduiertenakademie* möchte ich zudem Dr. Anne-Kathrin Hillenbach hervorheben, die mir über ihre Funktion als Beraterin hinaus auch als Freundin mit sehr pragmatisch orientierten Ratschlägen zur Seite stand.

Außerdem möchte ich Sarah Helduser und Johannes Franzen für ihre konstruktive Kritik in Bezug auf komplexe Fragestellungen und ihre emotionale Unterstützung in der Vorbereitung auf heikle Situationen (sowie in den Situationen selbst) danken.

Mein ganz besonderer Dank gilt selbstverständlich auch meinem Familienkreis, der mir jederzeit den Rücken stärkte und damit das Voranschreiten meiner Arbeit positiv beeinflusste. Explizit bedanke ich mich an dieser Stelle bei Marlis Praßer (für die unendlich große Bestärkung) und Rüdiger Praßer (bei beiden auch für finanzielle Mittel) sowie bei Peter und Lydia Menke, Thomas und Anna Praßer, Lutz Doblaski sowie Brigitte und Joachim Treyz.

Abschließend möchte ich an herausgehobener Stelle betonen, dass ich den positiven Verlauf meiner Promotionszeit allen voran Sebastian Treyz zu verdanken habe. Die Dialoge mit ihm ließen schon aufgrund des hohen Niveaus seiner eigenen wissenschaftlichen Arbeit meine Fragestellungen komplexer, Thesen abstrakter und Gedankengänge schärfer werden. Gleichzeitig führten auch seine Zuwendung, Geduld und Bestätigung zu einer Erstarkung meiner Ausdauer und meines Durchhaltevermögens. Daher schließe ich mit dem Dank an Sebastian Treyz.

# Inhalt


I. Einleitung ..... 1

II. Identität ..... 9

1. Die personale Identität im Wandel ..... 9

2. Das Selbst und der Andere ..... 15

3. Die narrative Identität ..... 21

4. Medien und Identität ..... 31

III. Fotografie und Identität ..... 41

1. Theoretische Vorüberlegungen zum Verhältnis von Fotografie und Identität ..... 41

2. Fotografie und Identität in W. G. Sebalds *Austerlitz* (2001) ..... 49

2.1 Einleitung und Stand der Forschung ..... 49
2.2 Kindheit und Adoleszenz als fragiles Fundament der Identitätsbildung ..... 58
2.3 Exkurs: Architekturbetrachtungen als verschlüsselte Selbst-Annäherung ..... 65
2.4 Visuelle Anschauung als Initialzündung der Identitätsrekonstruktion ..... 70
2.5 Die fotografisch gestützte Identitäts(re)konstruktion ..... 76
2.6 Das Text-Bild-Verhältnis ..... 94

IV. Film und Identität ..... 103

1. Theoretische Vorüberlegungen zum Verhältnis von Film und Identität ..... 103

2. Überlegungen zum intermedialen Verhältnis von Literatur und Film ..... 109

2.1 Von der ‚filmischen Schreibweise' zur Intermedialität ..... 109
2.2 Inhaltliche Literatur-Film-Bezüge: Die ‚intermediale Intradiegese' ..... 114

3. Film und Identität in Yōko Tawadas *Das nackte Auge* (2004) ..... 121

3.1 Einleitung ..... 121
3.2 Die ideologische Prägung als Auslöser der Kinomanie ..... 125
3.3 Das Refugium der Filmfiktion ..... 136
3.4 Der fortschreitende Zerfall der imaginierten Existenz im Film ..... 149
3.5 Ich-Auflösung und regressive Phantasien ..... 163

V. ‚Neue Medien' und Identität ..... 173

1. Theoretische Vorüberlegungen zum Verhältnis von ‚Neuen Medien' und Identität ..... 173

2. ‚Neue Medien' und Identität in Daniel Kehlmanns *Ruhm* (2009) ..... 183

2.1 Einleitung ..... 183
2.2 Der unbeschwerte Tausch des Ichs: *Stimmen* ..... 185
2.3 Die zweckgebundene Mobilfunknutzung: *In Gefahr* ..... 191
2.4 Exkurs: *Rosalie geht sterben* ..... 195
2.5 Identitätswechsel ohne Rückkehr: *Der Ausweg* ..... 199
2.6 Exkurs: *Osten* und *Antwort an die Äbtissin* ..... 206
2.7 Zwischen ‚Real Life', Internet und Fiktion: *Ein Beitrag zur Debatte* ..... 210
2.8 Die multimedial verwaltete Doppelexistenz: *Wie ich log und starb* ..... 218
2.9 Die Fiktionalisierung des eigenen Lebens: *In Gefahr* (II) ..... 225
2.10 Die strukturelle Wechselwirkung zwischen Roman und ‚Neuen Medien' ..... 228

VI. Schlussbetrachtung und Ausblick ..... 235

VII. Anhang ..... 247

1. Literaturverzeichnis ..... 247

2. Abkürzungen ..... 269

# I. Einleitung

TERZINEN I: ÜBER VERGÄNGLICHKEIT

Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen:
Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberrinnt

Und daß mein eignes Ich, durch nicht gehemmt,
Herüberglitt aus einem kleinen Kind
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.

Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war
Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar,

So eins mit mir als wie mein eignes Haar.

(Hugo von Hofmannsthal)[1]

Hugo von Hofmannsthals berühmte Terzinen sprechen ein Thema an, das den Menschen seit dem Einbruch der Moderne intensiv beschäftigt: die Frage danach, wer er ist, was das eigene Wesen ausmacht und wo die Abgrenzungen und Übergänge zum Anderen liegen. Bei Hofmannsthal wird die Thematik der persönlichen Identität vor dem Hintergrund der Veränderungen, die sich mit dem Voranschreiten der Zeit einstellen, problematisiert. Doch neben der Vergänglichkeit ist der Einzelne noch mit diversen weiteren Faktoren konfrontiert, die im Zusammenhang mit der Bestimmung des eigenen Ichs eine komplexe Wirk-Dynamik entfalten. Die Frage nach der personalen Identität gewinnt für das moderne und in seiner Nachfolge für das postmoderne Individuum so deutlich an Relevanz, da die Erfahrung des gesellschaftlichen Umbruchs dem Einzelnen eine grundlegende Neuorientierung abverlangt, welche unter vielen verschiedenen Belangen auch seine soziale Zugehörigkeit und individuelle Entwicklung betrifft.

Gleichzeitig bedingt der technische Fortschritt neben der Verbreitung der Erwerbsarbeit und rasanten Zunahme an Mobilität auch einschneidende Veränderungen in der sinnlichen Wahrnehmung und zwischenmenschlichen Kommunikation. Unterschiedliche ‚Medienrevolutionen' (von der Erfindung der Fotografie, des Telefons, Radios, Kinos und Fernsehens bis hin zur Entwicklung des *Personal Computers* und des Internets) bewirken weitreichende Umstrukturierungen der Hör- und Sehgewohnheiten, der Gesprächskultur(en) und des Schriftverkehrs. Doch inwiefern bestehen Interferenzen zwischen diesen beiden Entwicklungssträngen – dem initialisierten Prozess der Individualisierung einerseits und der zunehmenden privaten Nutzung von medialen Instrumenten an-

[1] Hugo von Hofmannsthal: *Terzinen I: Über Vergänglichkeit*, in Ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Gedichte. Dramen I. 1891–1898, hrsg. von Bernd Schoeller, Frankfurt/M. 1979, S. 21.

dererseits? Wo liegen Berührungspunkte, und welche Konsequenzen ergeben sich aus einer etwaigen Wechselwirkung zwischen gewandeltem Selbst-Verständnis und medientechnologischen Innovationen?

Die Frage lässt sich dahingehend konkretisieren, dass es zu eruieren gilt, wie das (post)moderne Individuum bei der Ausbildung seiner persönlichen Identität technische Kommunikations- und Darstellungsmedien zur Hilfe nimmt und welche Auswirkungen auf seine psychische Entwicklung sich infolgedessen ergeben. Ausgehend von einer literaturwissenschaftlichen Perspektivierung des Themas soll die Fragestellung anhand von literarischen Texten verhandelt werden, die aufgrund der ihnen zugeschriebenen mimetischen Funktion dazu herangezogen werden können, Aussagen über die gesellschaftlichen Zustände im Zeitraum ihres Entstehens zu treffen.[2]

Gleichzeitig darf jedoch nicht übersehen werden, dass (literarische) Kunst freilich nicht als neutrale Nachahmung der sogenannten ‚außersprachlichen Wirklichkeit' zu verstehen ist, sondern dass sie – nicht zuletzt aufgrund ihres fiktionalen Charakters und ihrer Unbestimmtheitstellen – über eine reine Wiedergabe des Empirischen hinausgeht und eine kritische Reflexion der sozialen Verhältnisse zu leisten bzw. zu einer solchen anzuregen vermag.[3] Des Weiteren tragen auch die lange Geschichte und Tradition der Literatur ebenso wie ihr gestalterischer Facettenreichtum dazu bei, dass sie sich als ein vielfältig einsetzbares epistemisches Vehikel darstellt, welches gerade im Hinblick auf komplexe kulturelle und soziale Fragestellungen differenzierte Antworten liefern kann.

Die Auswahl der zu analysierenden Texte orientiert sich zunächst an einem zeitlichen Rahmen: dem ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts. Aufgrund der raschen Etablierung des Internets als festem Bestandteil des öffentlichen und privaten Lebens markiert die Jahrtausendwende die jüngste

[2] Vgl. Jan Knopfs Aussage zum Thema Wirklichkeitsbezug von literarischen bzw. künstlerischen Werken: „Kunstwerke sind auch Dokumente ihrer Zeit und beziehen sich auf einen wie immer historisch gewordenen Erfahrungshorizont ihrer Autoren." Jan Knopf: Wirklichkeitsbezug, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, hrsg. von Ansgar Nünning, 4., aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart 2008, S. 768–769, hier S. 768. Ähnlich äußert sich auch Ralf Klausnitzer: „Literarische Figuren [...] partizipieren an geschriebenen wie ungeschriebenen Regeln ihrer Umgebung und verraten damit stets auch etwas über die expliziten und impliziten Normen und Konventionen in der Lebenswelt ihrer Autoren." Ralf Klausnitzer: Literatur und Wissen. Zugänge – Modelle – Analysen, Berlin 2008, S. 2. Gleichzeitig betont Klausnitzer, dass die mimetische und damit wissensvermittelnde Funktion von literarischen Werken – je nachdem, welche Auffassung von Literatur vertreten wird – freilich nicht *per se* als universal anerkannt gilt, sondern in der Vergangenheit mitunter heftig in Zweifel gezogen wurde. Vgl. ebd., S. 3ff.

[3] Unter den wesentlichen Funktionen der Literatur nennen Ansgar Nünning und Jan Rupp zum einen die Aufgabe, als „Medium zur Konstruktion alternativer bzw. möglicher Welten und Weltbilder" zu firmieren. Ansgar Nünning und Jan Rupp: Hybridisierung und Medialisierung als Katalysatoren der Gattungsentwicklung. Theoretischer Bezugsrahmen, Analysekategorien und Funktionshypothesen zur Medialisierung des Erzählens im zeitgenössischen Roman, in: Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart. Theoretischer Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen, hrsg. von Ansgar Nünning und Jan Rupp, Trier 2011, S. 3–43, hier S. 32. Zum anderen postulieren sie, dass „literarischen Werken [...] die grundlegende Funktion zu[komme], zu einer kritischen Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen und kulturellen Defiziten [...] beizutragen." Ebd., S. 31. Und auch Ralf Klausnitzer erläutert, wie sich der epistemische Mehrwert von literarischen Texten insbesondere im Kontext von anthropologischen Fragestellungen begründen lässt: „Poetische Texte beziehen sich nicht auf *singuläre* und *historisch überprüfbare Sachverhalte*, sondern auf *allgemeine Muster* des Handelns und Verhaltens. Literatur hat Modellcharakter: In der simulativen Gestaltung von Handlungsvarianten in imaginierten Möglichkeitsräumen geht sie über die Schranken des zufälligen Wirklichkeitsraumes hinaus." Ralf Klausnitzer: Literatur und Wissen, S. 5. Ferner geht Franz K. Stanzel ebenfalls davon aus, dass die in fiktionaler Literatur „dargestellte Wirklichkeit [...] der historischen oder empirischen Wirklichkeit unserer Alltagserfahrung überlegen" sei. Franz K. Stanzel: Typische Formen des Romans, Göttingen $^{12}$1993, S. 5.

medien(r)evolutionäre Zäsur und lässt demzufolge die Frage nach der Rolle und Funktion der diversen medialen Instrumente, die im Alltagsleben permanent genutzt werden (neben den ‚Neuen Medien' u. a. auch Foto, Film und Fernsehen), sehr deutlich ins Bewusstsein der Gesellschaft treten. Da also der Anbruch des neuen Jahrtausends in der geschichtlichen Entwicklung von Medien einen signifikanten Zeitpunkt darstellt, ist innerhalb der unterschiedlichen in diesem Zeitrahmen geführten Diskurse – somit auch in der Kunst und Literatur – eine intensive Auseinandersetzung mit medienkulturellen Fragen zu erwarten.

Ein weiteres Kriterium zur Selektion der Textbeispiele besteht in der Konzentration auf eine bestimmte literarische Gattung: den Roman. Abgesehen von der Tatsache, dass dem Roman gerade im derzeitigen Literaturbetrieb große Popularität zukommt, insofern er eine häufig produzierte wie rezipierte Gattung darstellt, ist für die Fragestellung dieser Arbeit von besonderer Bedeutung, dass in der Erzählliteratur verschiedene narrative Techniken (wie etwa interne Fokalisierung, Figurenrede, Perspektivwechsel) zur Anwendung kommen können, die einen nuancierten Nachvollzug der Figurenpsychologie erlauben. Da außerdem in dieser Arbeit bei der Bestimmung der persönlichen Identität auf ein narratives Identitätskonzept zurückgegriffen wird,[4] erweist sich die erzählerische Gattung als besonders geeignet, um den narrativen Selbstbildungsprozess eines Individuums darzustellen. Dementsprechend verspricht die Romangattung, fruchtbares Material für eine (sozial)psychologische Analyse zu liefern.

Gleichzeitig muss eingeräumt werden, dass eine hinreichende Bestimmung dieser Gattung mit definitorischen Schwierigkeiten verbunden ist, da der Roman durch eine hohe Variationsvielfalt gekennzeichnet ist, was letztlich auch darin begründet liegt, dass er „[v]on Beginn der Gattungsgeschichte an [...] zu den ‚hybriden Genres'" zählt.[5] Auch die generische Zuordnung der drei Texte, die den Korpus dieser Untersuchung bilden, mag u. U. zu Widerspruch anregen (worauf an entsprechender Stelle noch zurückzukommen sein wird). Doch da gattungsgeschichtliche Kontroversen nicht zum thematischen Schwerpunkt dieser Arbeit gehören, soll der Begriff ‚Roman' hier aus pragmatischen Gründen im weiteren Sinn als erzählliterarische Langgattung in Prosasprache verstanden werden,[6] ohne dass durch diese sehr allgemein gehaltene Definition die Bedeutung des komplexen gattungstheoretischen Diskurses nivelliert werden soll.

Was die inhaltliche Ausrichtung der Textbeispiele betrifft, so ist es als selbsterklärend anzusehen, dass Medien eine zentrale Rolle in den zu analysierenden Romanen spielen sollen. Da jedoch der Terminus ‚Medium' (bzw. ‚Medien') einen Begriff von extrem großer Spannweite darstellt, die von körperlichen Kommunikationsformen (Tänze, Pantomime) über abstrakte Zeichensysteme (Sprache, Schrift), künstlerische Ausdrucksmittel (Literatur, Musik, Malerei), analoge Medien (Daguerrotypie, Grammophon, Zelluloidfilm) bis hin zu digitalem Hightech (Mobilfunk, Internet) reicht, ist an dieser Stelle zu spezifizieren, welche Medientypen im Fokus der folgenden Untersuchung stehen sollen: Das Interesse der Arbeit richtet sich – im Kontext der Frage nach der Identi-

[4] Vgl. Kapitel II.3 dieser Arbeit.
[5] Ansgar Nünning und Jan Rupp: Hybridisierung und Medialisierung als Katalysatoren der Gattungsentwicklung, S. 3.
[6] Vgl. Rainer Schönhaar: Roman, in: Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen, hrsg. von Günther Schweikle und Irmgard Schweikle, 2., überarb. Aufl., Stuttgart 1990, S. 394–398, bes. S. 394.

tätsstiftung – auf die technischen Medien, *in concreto* auf die Medien Fotografie und Film sowie auf die sogenannten ‚Neuen Medien'. Die kaum zu übersehene Tatsache, dass gerade diese drei Arten von Kommunikations- und Darstellungsmitteln sich durch ihre Omnipräsenz in der zeitgenössischen Gesellschaft auszeichnen (und das trotz oder gerade wegen ihrer materiellen Weiterentwicklung, wie z. B. der Digitalisierung von Fotografie und Film), plausibilisiert die Einschränkung auf diese drei medialen Formen aufgrund ihrer soziokulturellen Relevanz.

Unter den im genannten Zeitraum erschienenen deutschsprachigen Romanen fällt ein (inhaltlicher oder formalästhetischer) Bezug zum Medium Fotografie u. a. in W. G. Sebalds *Austerlitz* (2001), Ulla Hahns *Unscharfe Bilder* (2003) und Reinhard Jirgls *Die Stille* (2009) auf.[7] Ferner wird das Medium des (Kino-)Films beispielsweise in Patrick Roths *Starlite Terrace* (2004), in Yōko Tawadas *Das nackte Auge* (2004) oder auch in Arnold Stadlers *Salvatore* (2009) thematisiert.[8] Was die ‚Neuen Medien' anbelangt, kommt ihnen vor allem in Daniel Kehlmanns *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten* (2009) und in der Unterhaltungsliteratur in Daniel Glattauers ‚E-Mail-Roman' *Gut gegen Nordwind* (2006) eine wesentliche Rolle zu.[9] Wenngleich diese knappe Übersicht keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, wird dennoch deutlich, dass die Bedeutung von Medien sehr unterschiedliche zeitgenössische Autorinnen und Autoren beschäftigt.

Nichtsdestoweniger muss, um eine Auswahl für die Analyse zu treffen, der Blick noch weiter verengt werden, da allein die Bezugnahme auf technische Medien nicht ausreicht, um vielversprechendes Material für die genaue Fragestellung dieser Arbeit zu liefern. Neben der Berücksichtigung des Medien-Themas gilt als weitere unabdingbare Voraussetzung, dass sich auf der Handlungsebene der Romane die jeweiligen Protagonisten (bewusst oder unbewusst) mit ihrer persönlichen Identität auseinandersetzen und in diesem Kontext technisch-mediale Instrumente zum Einsatz bringen. Dabei sollte der Darstellung der medial gestützten Identitätsbildung freilich ein gewisses Maß an

[7] Den genannten Texten von Sebald, Hahn und Jirgl ist gemeinsam, dass Fotografien im Kontext familien- und gleichzeitig zeitgeschichtlichen Zusammenhängen eine Rolle spielen. Wenn auch bereits 1999 erschienen, lässt sich zu den genannten Werken auch Monika Marons z. T. autobiografisch interpretierbarer Text *Pawels Briefe* hinzufügen, in welchem die Erzählerin sich der Vergangenheit ihrer Familie u. a. durch Zuhilfenahme von Fotografien nähert. Dieses Werk sowie Sebalds *Austerlitz* sind in formaler Hinsicht dadurch gekennzeichnet, dass fotografische Abbildungen in den Text einmontiert sind. In Jirgls Roman finden sich zwar einige typografische Nachbildungen von schriftlichen Dokumenten wie Zeugnissen oder Tabellen, aber keine Fotos. Dennoch wird die Erzählstruktur von den für den Leser unsichtbaren Familienbildern mitbestimmt, insofern die Erzählabschnitte jeweils mit einer nur wenige Worte umfassenden Kurzbeschreibung eines Fotos beginnen.

[8] Zeichnete sich in Patrick Roths erzählerischem Werk die Beschäftigung mit dem Film bereits in den 1990er Jahren in *Meine Reise zu Chaplin* (1997) und auch später im Erzählband *Die Nacht der Zeitlosen* (2003) ab, setzt sich diese Tendenz auch in dem Text *Starlite Terrace* fort (der aus vier miteinander verklammerten Erzählungen besteht und somit von den genannten Roth-Texten am ehesten als Roman bezeichnet werden kann). Ein wesentliches Thema der Handlung sind die Schattenseiten und Randfiguren der Hollywoodindustrie. Währenddessen fokussieren Tawadas *Das nackte Auge* und Stadlers *Salvatore* vielmehr das europäische Kino, insofern Tawadas Protagonistin eine geradezu gefährliche Leidenschaft für Catherine-Deneuve-Filme entwickelt und Stadlers Titelheld die Verfilmung des Matthäusevangeliums von Pier Paolo Pasolini aus dem Jahre 1964 als epistemisches Vehikel für seine persönliche Auslegung des Neuen Testaments nutzt.

[9] In der Handlung von Kehlmanns *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten* sind die ‚Neuen Medien' in Form von unterschiedlichen digitalen Kommunikationsformen und Textsorten (Mobilfunktelefonate, *SMS*, E-Mails, *Blogs*), aber neben diesen auch das technische Medium Film sowie das Traditionsmedium Buch vertreten. Daniel Glattauers Roman *Gut gegen Nordwind* handelt von einer sich über E-Mail-Korrespondenz entwickelnden Liebesbeziehung.

Komplexität und Multidimensionalität inhärent sein, damit die Untersuchung zu differenzierten Ergebnissen führen kann.

Diese speziellen Bedingungen treffen zuvorderst auf die Texte *Austerlitz* von W. G. Sebald, *Das nackte Auge* von Yōko Tawada und *Ruhm* von Daniel Kehlmann zu: Während der Titelheld von Sebalds *Austerlitz* seine zerrüttete Lebensgeschichte mithilfe von Fotos zu rekonstruieren und festzuhalten versucht, verfällt Tawadas Protagonistin im Laufe ihrer Kinobesuche zunehmend dem gefährlichen Reiz einer ganzheitlichen Identifikation mit Filmfiguren. Die Protagonisten der Erzählungen, die sich in Kehlmanns *Roman in neun Geschichten* vereinen, hantieren vornehmlich mit ‚Neuen Medien', also unterschiedlichen Formen von digitaler Datenübertragungstechnik (mitunter aber auch mit traditionellen Medien wie dem Brief oder Buch), um sich ihrer immer wieder bedrohten Individualität zu vergewissern. Da die Wechselwirkung von Mediennutzung und Selbstbildungsprozessen in allen drei Texten auf vielschichtige Weise gestaltet ist, stellen diese Primärwerke den Untersuchungsgegenstand der anvisierten Analyse dar.

An dieser Stelle ließe sich die zuvor bereits angedeutete Frage nach der Adäquatheit der Gattungszuordnung stellen, da Sebald für seine Werke bekanntermaßen den Begriff ‚Roman' ablehnte und stattdessen ‚Prosabuch' bevorzugte,[10] Tawadas Text in der Erstauflage mit der Bezeichnung ‚Erzählung'[11] erschien und Kehlmanns *Ruhm* sich aus mehreren Kurzgeschichten zusammensetzt, sodass die Klassifizierung als ‚Roman' in allen Fällen überdacht werden könnte. Als Gegenargument ließe sich wiederum einwenden, dass erstens *Austerlitz* nicht nur in der Forschungsliteratur häufig ‚Roman' genannt, ja mitunter sogar mit bestimmten Subgenres des Romans verglichen wird,[12] sondern ferner auch in der ersten Taschenbuchauflage (angeblich durch einen Fehler des

[10] In diesem Sinne äußert sich Sebald in einem Interview mit der Zeitschrift *Der Spiegel*. Seine Begründung lautet, wie folgt: „Zu einem Roman gehören für mich Dialoge und die ganze Staffage, die man von einem richtigen Romanautor erwartet." Martin Doetry und Volker Hage: „Ich fürchte das Melodramatische". Spiegel-Gespräch mit W. G. Sebald, in: Der Spiegel 11/2001 (13.02.2001), S. 228–234, hier S. 230. Allerdings muss hier eingeräumt werden, dass weder Dialoge noch der in diesem Kontext sehr vieldeutige Begriff der „Staffage" die *conditio sine qua non* der Romangattung darstellen, sondern vielmehr als Merkmale von speziellen Formen des Romans zu erachten sind (möglicherweise des realistischen Romans). Ferner betont Sebald mit den Worten „für mich" die subjektive Färbung seiner persönlichen Roman-Auffassung.

[11] Vgl. die Titelei der ersten Auflage: Yōko Tawada: *Das nackte Auge*. Erzählung, Tübingen 2004 (künftig zitiert als DNA).

[12] Im Jahr 2004 äußert sich Christoph Parry im Hinblick auf die Gattung von *Austerlitz* noch vorsichtig, indem er lediglich konstatiert, dass „der Ansatz einer Romanhandlung durchaus vorhanden" sei. Christoph Parry: Die zwei Leben des Herrn Austerlitz. Biographisches Schreiben als nichtlineare Historiographie bei W. G. Sebald, in: Grenzen, Grenzüberschreitungen, Grenzauflösungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur, hrsg. von Edgar Platen und Martin Todtenhaupt, München 2004, S. 113–130, hier S. 120. Nur wenige Jahre später resümiert John Zilcosky bereits die verschiedenen Forschungsmeinungen, die in *Austerlitz* (insbesondere im Vergleich zu Sebalds früheren Werken) eine „more traditionally novelistic structure" erkennen, und schließt sich ihnen in ihrer generellen Tendenz an. John Zilcosky: Lost and Found. Disorientation, Nostalgia, and Holocaust Melodrama in Sebald's *Austerlitz*, in: MLN 121 (2006), H. 3, S. 679–698, hier S. 685, vgl. auch ebd., S. 684ff. Und auch Franz Loquai ist der Ansicht, dass man *Austerlitz* „am ehesten als Roman betrachten" könne. Franz Loquai: Vom Beinhaus der Geschichte ins wiedergefundene Paradies. Zu Werk und Poetik W. G. Sebalds, in: Sebald. Lektüren., hrsg. von Marcel Atze und Franz Loquai, Eggingen 2005, S. 244–256, hier S. 252. Dieses Urteil wiederholt Hans Christoph Graf von Nayhauss (im Rekurs auf Loquai) nahezu wörtlich. Vgl. Hans-Christoph Graf von Nayhauss: Adler und Sebald, Lichtenstein und Grass. Vom Umgang mit Dokumentationen bei der literarischen Produktion, in: W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing, hrsg. von Gerhard Fischer, Amsterdam, New York 2009, S. 447–457, bes. S. 454. Der Frage, welche

Verlags) explizit als ‚Roman' erschien,[13] dass zweitens *Das nackte Auge* in der zweiten Auflage ebenfalls das Etikett des ‚Romans'[14] trägt und drittens auch *Ruhm* sich durch den eigenen Titel als *Roman in neun Geschichten* bezeichnet.[15] Doch unabhängig von diesen rein paratextuellen Einwänden soll hier vielmehr darauf hingewiesen werden, dass dieser Arbeit, wie bereits erwähnt, ein sehr generelles und vornehmlich pragmatisch ausgerichtetes Verständnis des Roman-Begriffs zugrunde liegt, mit welchem die ausgewählten Texte sich (zumindest provisorisch) in Einklang bringen lassen – sofern man im Fall von *Ruhm* die Verbindung der einzelnen Erzählungen untereinander berücksichtigt und den Text als ein Ganzes liest.

Nachdem nun die Auswahl des Themas und der Textbeispiele begründet worden ist, sollte zudem noch die Vorgehensweise erläutert werden. Prinzipiell versteht sich diese Arbeit nicht als Erprobung einer bestimmten literaturtheoretischen Methode, sondern stellt die Primärwerke ins Zentrum der ausführlichen Untersuchung, die mit großer Nähe zum Text erfolgen soll. Nichtsdestotrotz soll nicht rein textimmanent gearbeitet werden, da das Erkenntnisinteresse der Arbeit sich mit der personalen Identität auf ein polyvalentes Abstraktum richtet und somit einige theoretische Vorüberlegungen, die der terminologischen Klärung dienen, zweifelsohne angebracht scheinen. Infolgedessen beginnt die Arbeit zunächst mit einem Kapitel, in welchem das im Folgenden vertretene Verständnis von Identität erläutert werden soll (Kapitel II).

Des Weiteren soll den einzelnen Primärwerk-Untersuchungen eine kurze Einführung in den medientheoretischen Diskurs vorausgehen, welcher sich zu dem im jeweiligen Roman fokussierten Medium herausgebildet hat. Im Fall von *Austerlitz* hieße das, dass einige knappe Erläuterungen zur Fototheorie (Kapitel III.1), bei *Das nackte Auge* zur Filmtheorie (Kapitel IV.1) und im Fall von *Ruhm* zur Theorie der ‚Neuen Medien' (Kapitel V.1) der Analyse vorangestellt werden sollen. Ausgehend von der Prämisse, dass die diskursiven Zuschreibungen tendenziell die Wahrnehmung und Anwendung eines Mediums durch den Menschen – und damit auch dessen Erwartungen an das Medium im Rahmen seiner Identitätsstiftung – mitbestimmen, kann auf Grundlage der medientheoretischen Vorüberlegungen eruiert werden, ob die literarischen Texte einen affirmativen oder problematisierenden Beitrag zum herrschenden Mediendiskurs liefern. (Die Primärtextanalyse zu *Austerlitz* befindet sich in Kapitel III.2, zu *Das nackte Auge* in Kapitel IV.3 und zu *Ruhm* in Kapitel V.2.)

Zu den Methoden, die während der Textuntersuchungen zum Einsatz kommen, lässt sich sagen, dass – was sich im Zusammenhang mit der Identitätsfrage geradezu von selbst versteht – die

---

Subgenres des Romans auf *Austerlitz* zutreffen, ist Martine Carré nachgegangen. Vgl. Martine Carré: Le roman d'énigme et ses liens avec le roman de la mémoire dans *Austerlitz* de W. G. Sebald, in: Études germaniques 64 (2009), H. 3, S. 587–602.

[13] Auf diesen Sachverhalt weist Yahya Elsaghe hin. Vgl. Yahya Elsaghe: Das Kreuzworträtsel der Penelope. Zu W. G. Sebalds *Austerlitz*, in: Gegenwartsliteratur – Ein germanistisches Jahrbuch 6 (2007), S. 164–184, bes. S. 164. Bei dem ‚falsch' etikettierten Buch handelt es sich nach Elsaghes Angaben um die folgende Ausgabe: W. G. Sebald: *Austerlitz.* Roman, Frankfurt/M. 2003.

[14] Vgl. die Titelei der folgenden Ausgabe: Yōko Tawada: *Das nackte Auge.* Roman, überarb. Neuaufl., Tübingen 2010. Abgesehen vom Titelzusatz unterscheidet sich die zweite Auflage auch durch Detailänderungen im Fließtext von der ersten Ausgabe. Der folgenden Analyse liegt die erste Auflage zugrunde.

[15] Vgl. hier ebenfalls die Titelei: Daniel Kehlmann: *Ruhm.* Ein Roman in neun Geschichten, Reinbek bei Hamburg 2009 (künftig zitiert als R).

Romanprotagonisten aus einem psychologischen Blickwinkel perspektiviert werden sollen. Fernerhin bietet sich aufgrund der Konzentration auf Erzählliteratur an, von Begrifflichkeiten und Analyseinstrumenten der Narratologie Gebrauch zu machen. Darüber hinaus sollen Überlegungen aus dem Bereich der Intermedialitätsforschung einbezogen werden.[16] Dies liegt darin begründet, dass neben der Frage nach der Wechselwirkung von technischen Medien und persönlicher Identität auch

[16] Als richtungsweisend für den gesamten Intermedialitätsdiskurs erweist sich vor allem Irina O. Rajewskys Monographie zur Intermedialität: Irina O. Rajewsky: Intermedialität, Tübingen 2002. Rajewskys Entwürfe sind besonders vielfältig einsetzbar, weil die Forscherin die Primärtextanalysen in den Hintergrund stellt und ihren Fokus auf ein allgemeingültiges Begriffsraster richtet. Auch in dieser Arbeit kann auf eine Rekurrenz auf Rajewskys Monographie nicht verzichtet werden. Freilich kann an dieser Stelle nicht erschöpfend aufgelistet werden, welche weiteren Beiträge zur Intermedialitätsforschung im Laufe der Arbeit verwendet werden. Stattdessen soll hier nur kurz aufgezeigt werden, welche anderen selbstständigen Publikationen (Monographien und Sammelbände) sich mit der Intermedialität, Medialisierung oder medialer Hybridisierung von zeitgenössischen Romanen oder Erzählliteratur anderer Gattungen beschäftigen, damit ersichtlich wird, inwiefern diesem Thema eine große Relevanz eigen ist. (Selbstverständlich erhebt der nun folgende kurze Überblick keinen Anspruch auf Vollständigkeit.) Was die Wechselwirkung von Romanen (oder Erzählliteratur) mit jeweils unterschiedlichen anderen Medien betrifft, sei auf folgende Publikationen verwiesen: Christin Galster: Hybrides Erzählen und hybride Identität im britischen Roman der Gegenwart, Frankfurt/M. 2002; Volker Wehdeking: Generationenwechsel. Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur, Berlin 2007; Ansgar Nünning und Jan Rupp (Hrsg.): Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart. Theoretischer Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen, Trier 2011. (Zu Galsters Monographie sei hinzufügend erwähnt, dass die Anglistin sich neben der Frage nach den Bezügen von Romanen zu anderen Medien auch mit der Grenzüberschreitung des Romans zu anderen literarischen Gattungen oder nicht-fiktionalen Textsorten befasst. Und bei Wehdeking sei darauf hingewiesen, dass er sich bei der Primärwerkauswahl nicht allein auf Erzählliteratur beschränkt, sondern auch Werke anderer Gattungen, wie z. B. Drehbücher, oder auch Filme in den Blick nimmt.) Zur Frage nach der Beziehung zwischen Literatur und dem Medium Fotografie vgl. Anne-Kathrin Hillenbach: Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses, Bielefeld 2012. (Hillenbach geht es jedoch nicht allein um die Medialisierung des Romans durch Fotografie, sondern auch umgekehrt um die Integration von Texten in Fotos/Foto-Bücher ebenso wie um das intermediale Wechselspiel von Comic und Fotografie.) Zur Frage nach der Affizierung zeitgenössischer Erzählliteratur durch das Medium Film (oder auch Fernsehen) vgl. Christian von Tschilschke: Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde, Tübingen 2000; Irina O. Rajewsky: Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den ‚giovani scrittori' der 80er zum ‚pulp' der 90er Jahre, Tübingen 2003; Claudia Schmitt: Der Held als Filmsehender. Filmerleben in der Gegenwartsliteratur, Würzburg 2007. Wenngleich die genannten Publikationen mit dieser Arbeit gemeinsam haben, dass sie sich vorwiegend mit Gegenwartsliteratur (im weiteren Sinne) beschäftigen, können ihre Prämissen und Ergebnisse nur bedingt für diese Arbeit fruchtbar gemacht werden, da in all den Publikationen – anders als etwa bei Rajewskys Monographie von 2002 – ein großer Schwerpunkt auf der Interpretation der Primärtexte liegt und die Textauswahl sich nur in wenigen Fällen mit der hier getroffenen Auswahl überschneidet. (Tatsächlich widmet Volker Wehdeking ein Kapitel Tawadas *Das nackte Auge* und Anne-Kathrin Hillenbach ein Kapitel W. G. Sebalds *Austerlitz*. Vgl. Volker Wehdeking: Generationenwechsel, S. 207–219; Anne-Kathrin Hillenbach: Literatur und Fotografie, S. 103–122. Des Weiteren wird auch in zwei Aufsätzen, die in Nünnings und Rupps Sammelband erschienen sind, *Austerlitz* erwähnt. Vgl. Wolfgang Hallet: Die Medialisierung von Genres am Beispiel des Blogs und des multimodalen Romans. Von der Schrift-Kunst zum multimodalen Design, in: Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart. Theoretischer Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen, hrsg. von Ansgar Nünning und Jan Rupp, Trier 2011, S. 85–116, bes. S. 99, 104; Christine Schwanecke: Erzählen in Anlehnung an die Photographie und mit der Photographie in zeitgenössischen Romanen. Zwei Fallbeispiele, in: Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart. Theoretischer Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen, hrsg. von Ansgar Nünning und Jan Rupp, Trier 2011, S. 135–152, bes. S. 143f.) Folglich sollte dieser knappe Überblick nicht dazu dienen, aufzuzeigen, an welchen Beiträgen der Intermedialitätsforschung sich diese Arbeit orientieren könnte; vielmehr sollte die Nennung der verschiedenen Forscher, die mit der Frage nach der Medialisierung zeitgenössischer Romane oder Erzählungen befasst sind, die Relevanz des Themas plausibilisieren und zudem verdeutlichen, wie sehr auch gerade in der germanistischen Literaturwissenschaft eine Beschäftigung mit dem Thema wünschenswert ist (insofern abgesehen von Volker Wehdekings Monographie die genannten Publikationen der Anglistik, Romanistik und Komparatistik entstammen).

eruiert werden soll, ob das Erzählen selbst von Strukturen oder Inhalten des jeweils thematisierten Fremdmediums affiziert wird.

Letztere Frage gewinnt vor dem Hintergrund an Relevanz, dass, wie Heinz Hiebler konstatiert, sich als „medien- und kulturhistorischer Kontext von Literatur [...] derartige Einflüsse [d. s. die Einflüsse der Medien auf die Literatur] in die Entstehungsbedingungen von Texten bzw. Diskursen ein[schreiben], indem sie die kulturellen Sichtweisen und die Wahrnehmung von Autoren und Lesern ebenso prägen[] wie die Sprech-, Schreib- und Darstellungsweisen von Literatur."[17] Ferner stellt die Anglistin Christin Galster sogar die These auf, dass die Nähe zeitgenössischer Romane zu anderen Medien (oder Gattungen) in engem Zusammenhang mit der im Text kolportierten Auffassung von persönlicher oder kollektiver Identität steht: „Der heterogene, fragmentarische Charakter hybrider Identitäten findet somit seine Entsprechung in der montagehaften Erzählstruktur hybrider Romane, die sich in einer Vielzahl narrativer Grenzüberschreitungen manifestiert."[18] Vor diesem Hintergrund erscheint es durchaus angebracht, auch in dieser Arbeit die Primärtexte auf eine etwaige intermediale Ausrichtung des Erzählverfahrens zu befragen.

Im Fall von W. G. Sebalds Roman *Austerlitz*, dessen intermediale Anlage bereits durch die Montage von Fotografien in den Text auffällt, und Daniel Kehlmanns *Ruhm*, der durch seine episodenhafte Struktur *prima facie* den Eindruck der strukturellen Orientierung an digitaler Hyperfiktion erweckt, endet die Analyse jeweils mit einem Unterkapitel zur Wechselwirkung zwischen literarischem Text und dem entsprechenden Fremdmedium (Kapitel III.2.6 zu *Austerlitz*, Kapitel V.2.10 zu *Ruhm*). Der Roman *Das nackte Auge* nimmt eine Sonderrolle ein, da die Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Fremdmedium (hier Film) bereits im Vorfeld der Textanalyse angestellt werden, damit während der Untersuchung auf sie zurückgegriffen werden kann (Kapitel IV.2). Diese Vorgehensweise bietet sich hier aus dem Grund an, dass die komplexe Frage, mit welchen narrativen Techniken sich Filmhandlungen in literarische Binnenerzählungen transferieren und transformieren lassen, für die Analyse der Figurenpsychologie fruchtbar gemacht werden kann. Denn schließlich gibt der Umgang der Ich-Erzählerin mit der filmischen Illusion Aufschluss über ihre Neigung zur Identifikation mit Filmfiguren.

In einem abschließenden Fazit sollen die Ergebnisse aus den drei Textanalysen nicht nur resümiert, sondern auch miteinander in Beziehung gesetzt werden. Die Erläuterung der Ähnlichkeiten und Unterschiede, die sich bei der vergleichenden Betrachtung der Romane herauskristallisieren, sollen einerseits noch einmal den Blick für die individuellen Charakteristika der einzelnen Werke schärfen, andererseits auch die Sicht auf sich abzeichnende gemeinsame Entwicklungslinien der zeitgenössischen Erzählliteratur eröffnen. Ferner soll reflektiert werden, welche Rückschlüsse auf den gesellschaftlichen *status quo* sich letztlich aus der Lektüre der drei ausgewählten Romane ziehen lassen. Und darüber hinaus gilt es in den Schlussworten auch, neu aufgeworfene Fragestellungen und Anknüpfungspunkte für weitere Forschungsbeiträge aufzuzeigen.

---

[17] Heinz Hiebler: Medienorientierte Literaturwissenschaft. Literaturgeschichte als Medienkulturgeschichte und Medialisierungsstrategien des Erzählens, in: Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart. Theoretischer Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen, hrsg. von Ansgar Nünning und Jan Rupp, Trier 2011, S. 45–84, hier S. 51f.

[18] Christin Galster: Hybrides Erzählen und hybride Identität im britischen Roman der Gegenwart, S. 18.

# II. Identität

## 1. Die personale Identität im Wandel

„Je est un autre.“[19] – Mit diesem prominenten Rimbaud-Zitat von 1871 kann man sowohl Grundvoraussetzungen und Kernfragen als auch Forschungsresultate der (post)modernen Identitätsdiskurse überschreiben. Die Annahme, das Individuum komme ohne eine vorgegebene Identität zur Welt und habe als ‚kernloser‘ oder ‚flexibler Mensch‘ mit seinem ‚unrettbaren Ich‘ die Gewissheit über seine genuine Individualität verloren und empfinde folglich sein diffuses Selbst als fremd, ist in der Auseinandersetzung mit der Identitätsfrage längst zum Gemeinplatz avanciert – sei es in den verschiedensten wissenschaftlichen Disziplinen oder in den mimetischen Künsten.[20] So groß der Konsens über die Demontage der substantialistischen Identitätsauffassung ist, so vielfältig fallen die Versuche aus, eine genauere Bestimmung des Terminus ‚personale Identität‘ zu finden.[21] Eine Annäherung an den Begriff bedarf also einer kritischen Reflexion der heterogenen theoretischen Ansätze. Da die Aussage, die Forschung stimme weitgehend darin überein, dass das genuin einheitliche Subjekt als ‚tot‘[22] oder wenigstens obsolet zu betrachten sei, hier nicht im Status einer reinen Hypo-

[19] Arthur Rimbaud: Rimbaud à Paul Demeny, Charleville, 15 mai 1871 (Correspondance), in Ders.: Œuvres complètes, hrsg. von Antoine Adam, Paris 1976, S. 249–254, hier S. 250.

[20] Der Begriff des ‚kernlosen Menschen‘ stammt von dem Jung-Wiener Schriftsteller Arthur Schnitzler: Aphorismen und Betrachtungen, hrsg. von Robert O. Weiss, Frankfurt/M. 1967, S. 53. Der ‚flexible Mensch‘ ist ein sehr viel jüngerer Terminus des Soziologen Richard Sennett: Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus, Berlin $^{6}$1998. Mit dem Schlagwort des ‚unrettbaren Ichs‘ versucht schon 1886 der Physiker Ernst Mach substantialistische Identitäts-Vorstellungen zu negieren. Vgl. Ernst Mach: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen, Darmstadt 1991 (Nachdr. der 9. Aufl., Jena 1922), S. 20. Die Auffassung des Physikers verbreitete Hermann Bahr sehr schnell unter den Wiener Literaten der Jahrhundertwende. Vgl. Hermann Bahr: Das unrettbare Ich, in Ders.: Kritische Schriften in Einzelausgaben, hrsg. von Claus Pias, Band 9: Dialog vom Tragischen [u. a.], hrsg. von Gottfried Schnödl, Weimar 2010, S. 36–47 (in: Dialog vom Tragischen, S. 1–71). In den letzten Jahrzehnten wird ferner zunehmend davon ausgegangen, dass das Subjekt nicht über einen angeborenen invariablen Identitätskern *eo ipso* verfüge, sondern sich sein flexibles Identitätsgebilde erst aus unterschiedlichen, zum Teil heterogenen Teilidentitäten erarbeiten müsse, sodass ihm das Selbst nicht als ihm unmittelbar zugehörige Einheit, sondern mitunter fremd (wie ‚ein anderer‘/‚un autre‘) erscheine. Diese These wird in Philosophie, Soziologie, (Sozial-)Psychologie, Psychoanalyse und auch Politikwissenschaft vertreten. Als beispielhafte Auswahl aus diesen Disziplinen sind zu nennen Paul Ricœur: Das Selbst als ein Anderer, München 1996; Zygmunt Bauman: Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen, Hamburg 1997; Heiner Keupp, Thomas Ahbe, Wolfgang Gmür et al.: Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne, Reinbek bei Hamburg 1999; Martin Altmeyer: Im Spiegel des Anderen. Anwendungen einer relationalen Psychoanalyse, Gießen 2003; Charles Taylor: Die Politik der Anerkennung, in: Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung, hrsg. von Charles Taylor und Amy Gutmann, Frankfurt/M. 1993, S. 13–78. Als Thema der Literatur wird die verlorene Identitätsgewissheit seit Anfang des 20. Jahrhunderts virulent. Neben den Werken Schnitzlers spiegeln Hugo von Hofmannsthals *Ein Brief* und Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* die Identitätssuche des modernen Individuums wider.

[21] Es sei darauf hingewiesen, dass der Begriff der ‚personalen Identität‘ hier als sozialpsychologischer Terminus im Sinne des Selbst-Verständnisses eines Menschen und nicht als philosophischer Begriff im Sinne der *ipse*- und *idem*-Identität gebraucht wird. Zur Unterscheidung der beiden Bedeutungsebenen vgl. Dieter Henrich: ‚Identität‘ – Begriffe, Probleme, Grenzen, in: Identität, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, S. 133–186, bes. S. 135.

[22] In diesem Sinne äußert sich Michel Foucault, dessen Literaturtheorie eine (negative) Subjektauffassung impliziert. Vgl. Michel Foucault: Was ist ein Autor?, in Ders.: Schriften zur Literatur, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M. 2003, S. 234–270, bes. S. 242, 262.

these verharren darf, soll zunächst ein knapper Abriss zur Identitäts-Diskursgeschichte Belege zur Untermauerung der Behauptung liefern.

Paradoxerweise ist – trotz der Rigorosität, mit der heutige Identitätstheoretiker die Auffassung von einem invariablen Wesenskern infrage stellen – genau diese noch immer eine weit verbreitete Annahme. So konstatiert Heinz Abels: „Und in der Tat hat diese Vorstellung, dass Identität etwas Festes ist, etwas, das sich konsequent durch das ganze Leben zieht und in jedem Handeln wiedererkannt werden sollte, unsere umgangssprachlichen Vorstellungen von Identität bis heute bestimmt."[23] Die Fortdauer der essentialistischen Haltung, wie man sie jenseits theoretischer Forschungsdiskurse findet, verweist darauf, dass es sich bei dem proteischen Ich in der abendländischen Kulturgeschichte um eine sehr junge Idee handelt, die im Bewusstsein des Einzelnen (noch) nicht permanent präsent ist. Bekanntermaßen beginnt die Kritik am substantiellen, unveränderlichen Selbst im 17. Jahrhundert in John Lockes Abhandlung *An Essay on Human Understanding*, in welcher der englische Aufklärer die personale Identität in den Zusammenhang des sich entwickelnden und verändernden Selbst-Bewusstseins stellt.[24] In seiner Nachfolge veranschlagt David Hume das Ich als reine Akkumulation von sich unablässig wandelnden Sinneseindrücken und erklärt die feste Identität somit zur bloßen Illusion.[25]

Die Abhängigkeit der menschlichen Psyche von situativ bedingten Wahrnehmungen und Empfindungen rückt der Empiriokritizismus Ende des 19. Jahrhunderts wieder ins Gedächtnis: Die Auffassung des Physikers Ernst Mach, das Ich sei „unrettbar"[26], fällt zu jener Zeit insofern auf einen fruchtbaren Boden, als auch Friedrich Nietzsche sich in ähnlicher Weise äußert: „Und gar das Ich! Das ist zur Fabel geworden, zur Fiktion, zum Wortspiel: das hat ganz und gar aufgehört, zu denken, zu fühlen und zu wollen!"[27] Obwohl die anti-essentialistische Identitätsvorstellung während der Jahrhundertwende die wissenschaftlichen und philosophischen Diskurse überschreitet, sich in literarischen Werken niederschlägt und damit auch einen breiteren Rezipienten-Kreis erreicht,[28] fällt in den 50er Jahren der bekannte Psychologe und Identitätsforscher Erik H. Erikson wieder hinter die Theorie eines variablen Selbst zurück. Zwar geht er nicht von einer angeborenen, sondern von einer in der Adoleszenz erworbenen Ich-Identität aus, hält diese dann jedoch für eine endgültige „Festlegung[] ‚fürs Leben'".[29] Die Kritik, die Erikson später von postmodernen Arbeiten zum Thema der

[23] Heinz Abels: Identität. Über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf Individualität und die Tatsache, dass Identität in Zeiten der Individualisierung von der Hand in den Mund lebt, Wiesbaden 2006, S. 442.
[24] Vgl. John Locke: An Essay Concerning Human Understanding, hrsg. von Peter H. Nidditch, Oxford 1975, S. 328–348.
[25] Vgl. David Hume: A Treatise of Human Nature. Being an Attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects, hrsg. von Ernest C. Mossner, Harmondsworth 1969, S. 299–311.
[26] Ernst Mach: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen, S. 20.
[27] Friedrich Wilhelm Nietzsche: Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt, in Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Band 6: Der Fall Wagner [u. a.], Neuausg., München, Berlin, New York 1999, S. 55–162, hier S. 91.
[28] Vgl. Anm. 20 dieser Arbeit.
[29] Erik H. Erikson: Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze, Frankfurt/M. $^{4}$1977.

Identität sammelt, ist kaum überschaubar.[30] In den 70er Jahren verteidigt Norman Holland noch einmal die Irreversibilität des menschlichen Wesenskerns, allerdings räumt auch er ein, dass nach seiner Vorstellung die ab der Geburt bestehende ‚primäre Identität' (‚primary identity') – ähnlich einer Melodie mit Variationen – im Laufe des Lebens gewissen Modifizierungen unterliege.[31]

In den wissenschaftlichen Erörterungen der letzten Jahrzehnte (die freilich auch vom Konstruktivismus geprägt wurden) verabschiedet man sich von dem Verständnis des Ichs als einer festen Substanz, sei sie im Sinne Eriksons das Endergebnis eines teleologischen Ablaufs oder wie bei Holland der nur geringfügig modellierbare Ausgangspunkt der menschlichen Existenz. Vielmehr sehen heutige Forscher die personale Identität als einen „lebenslange[n] und unabschließbare[n] Prozeß"[32], der von Änderungen, Richtungswechseln und sogar Widersprüchen gekennzeichnet ist. In diesem Kontext liegt auch der Begriff der ‚Identitätsarbeit' nahe, der u. a. von dem Sozialpsychologen Heiner Keupp angeführt wird.[33] Der Terminus ‚Arbeit' impliziert bereits, dass dieses Konzept nicht zuletzt den situativen Bedingungen des Subjekts in der (post)modernen kapitalistischen Gesellschaft geschuldet ist (in welcher die Erwerbsarbeit als eine der wichtigsten Schaltstellen zwischen Individuum und Gemeinschaft fungiert). Überhaupt scheint der Wandel der Idee von einem substantiellen zu einem indefiniten Selbst sehr eng an die veränderte Lebenswelt des Menschen geknüpft zu sein.

So führen Rolf Eickelpasch und Claudia Rademacher exemplifizierend aus, dass in „der *alten* Gesellschaft [...] der Einzelne als ganzer Mensch Teil der Sozialordnung [war]: Gewissermaßen ‚mit Haut und Haaren' war er Hausvater, Handwerksmeister oder Mönch."[34] Die eindeutige und dauerhafte Identitätszuweisung in der Vormoderne resultiert aus der sozialen Determination durch undurchlässige Standes-Hierarchien sowie aus der rigiden Reflexions-Beschränkung durch feste (metaphysische) Sinnvorgaben. Nachdem aber die Aufklärung die starren gesellschaftlichen Struk-

[30] Vgl. exemplarisch Wolfgang Kraus und Beate Mitzscherlich: Abschied vom Großprojekt. Normative Grundlagen der empirischen Identitätsforschung in der Tradition von James E. Marcia und die Notwendigkeit ihrer Reformulierung, in: Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung, hrsg. von Heiner Keupp und Renate Höfer, Frankfurt/M. 1997, S. 149–173, bes. S. 149ff.

[31] Vgl. Norman N. Holland: Unity – Identity – Text – Self, in: Publications of the Modern Language Association 90 (1975), H. 5, S. 813–822, bes. S. 814–815.

[32] Heiner Keupp, Thomas Ahbe, Wolfgang Gmür et al.: Identitätskonstruktionen, S. 82. Den Prozess-Charakter der Identität betonen ferner Jürgen Habermas: Individuierung durch Vergesellschaftung, in: Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften, hrsg. von Ulrich Beck und Elisabeth Beck-Gernsheim, Frankfurt/M. 1994, S. 437–446, bes. S. 440; Wolfgang Kraus: Das erzählte Selbst. Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne, Herbolzheim 1996, S. 9; Werner Bohleber: Zur Bedetung der neueren Säuglingsforschung für die psychoanalytische Theorie der Identität, in: Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung, hrsg. von Heiner Keupp und Renate Höfer, Frankfurt/M. 1997, S. 93–119, bes. S. 112; Florian Straus und Renate Höfer: Entwicklungslinien alltäglicher Identitätsarbeit, in: Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung, hrsg. von Heiner Keupp und Renate Höfer, Frankfurt/M. 1997, S. 270–307, bes. S. 271f.; Axel Honneth: Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte, erw. Ausgabe, Frankfurt/M. 2003, S. 154, Lothar Krappmann: Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen, Stuttgart [10]2005, S. 49.

[33] Vgl. Heiner Keupp: Diskursarena Identität: Lernprozesse in der Identitätsforschung, in: Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung, hrsg. von Heiner Keupp und Renate Höfer, Frankfurt/M. 1997, S. 11–39, bes. S. 12; Florian Straus und Renate Höfer: Entwicklungslinien alltäglicher Identitätsarbeit; Heiner Keupp, Thomas Ahbe, Wolfgang Gmür et al.: Identitätskonstruktionen, S. 82.

[34] Rolf Eickelpasch und Claudia Rademacher: Identität, Bielefeld 2004, S. 17 (Hervorh. J. P.).

turen aufweicht, den kirchlichen Dogmen das Wissensmonopol entreißt und es stattdessen den positiven Wissenschaften überantwortet, wird der Einzelne in die Lage versetzt, das traditionelle Sinn- und Sozialgefüge zu hinterfragen, seine eigene Position darin zu erkennen und sie eventuell neu zu bestimmen. Ferner forcieren Industrialisierung, Säkularisierung und Demokratisierung diesen Prozess nachhaltig. Indem das Individuum sich nun aus vorgefertigten Mustern herauslöst, erhält es erst den Status als Selbiges.

Im Zuge der Modernisierung beginnt es nämlich, sich selbst nicht mehr als (kleinen) Teil des gesellschaftlichen Ganzen zu sehen, und mutiert zum ‚Ungeteilten', zum ‚In-dividuum', da ihm ermöglicht wird, sich selbst zu reflektieren und sich als einzigartiges und selbstständiges Subjekt wahrzunehmen.[35] Durch die Aufhebung tradierter Gewissheiten verlässt die personale Identität den Bereich des Vorbestimmten und wird vakant. Mit den Worten Thomas Luckmanns wird die „Konstruktion persönlicher Identität [...] immer mehr in die Hand [...] des Subjekts"[36] gegeben. In einer Welt aufgeweichter sozialer Barrieren und schwindender institutioneller Sinnstiftung wird dem freigesetzten modernen Individuum kein fester Platz in der Gesellschaft mehr zugewiesen, sodass es nun seiner eigenen Verantwortung obliegt, sein Selbst zu entwerfen. Für das moderne Subjekt liegt folglich die größte Herausforderung der Identitätsstiftung in der Eigenständigkeit, die von nun an von ihm verlangt wird (und sich mitunter auch als psychische Belastung erweisen kann).

Doch je näher sich das Individuum in Richtung Spät-, Nach- und Postmoderne bewegt, desto schwieriger gestaltet sich ferner die Aufrechterhaltung eines selbstständig konzipierten, kohärenten Selbstbildes. Da das Subjekt sich an die divergenten Lebenswelten anpassen muss, in denen es agiert und die in einem fortwährenden Pluralisierungsprozess begriffen sind,[37] mutiert die Verteidigung der gerade erst erlangten ‚In-dividualität' wieder zu einem diffizilen Unterfangen. Um den heterogenen Anforderungen nachzukommen, die im Alltag an den Einzelnen gestellt werden, muss er eine situativ bedingte Zergliederung in Teilidentitäten (wie z. B. in berufliche und private Teilidentität)[38] in Kauf nehmen, die jedoch die Gefahr der ‚Dividierung' und Nicht-Identität mit sich führt.[39] An diese existentielle Veränderung, die die personale Identität problematisch, wenn nicht sogar

[35] Vgl. zum Individualisierungsprozess Heinz Abels: Identität, S. 241–242 .

[36] Thomas Luckmann: Persönliche Identität, soziale Rolle und Rollendistanz, in: Identität, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, S. 293–313, hier S. 309.

[37] Vgl. Heiner Keupp, Thomas Ahbe, Wolfgang Gmür et al.: Identitätskonstruktionen, S. 46; Rolf Eickelpasch und Claudia Rademacher: Identität, S. 17.

[38] Florian Straus und Renate Höfer sprechen sogar von drei grundlegenden Lebenswelten, auf die das postmoderne Individuum typischerweise eine bestimmte Teilidentität abstimmen muss: Den privaten Raum unterteilen die Autoren nämlich in die beiden Lebenswelten ‚Familie' und ‚Freizeit', die folglich mit der Lebenswelt ‚Arbeit' eine Trias bilden. Vgl. Florian Straus und Renate Höfer: Entwicklungslinien alltäglicher Identitätsarbeit, S. 278. Letztlich ist es jedoch als mehr oder weniger unerheblich anzusehen, ob man eine generelle dyadische oder triadische Aufteilung des Subjekts und seiner Lebenswelten vornimmt, da diese ohnehin nur zur groben Orientierung dient, insofern das Individuum sich freilich in noch weitere Teilidentitäten zergliedert.

[39] Rolf Eickelpasch und Claudia Rademacher postulieren: „Als ganze Person kommt der Einzelne in der modernen Gesellschaft nicht vor. Er erfährt sich nicht als *Individuum* (wörtlich: das Unteilbare), sondern als *Dividuum*, als zersplittert und zerlegt in eine Vielzahl oft widersprüchlicher Rollen und Funktionsbezüge". Rolf Eickelpasch und Claudia Rademacher: Identität, S. 18. Zwar sprechen die beiden Autoren hier von der „modernen Gesellschaft", in der sich der Differenzierungs- und Pluralisierungs-Prozess bereits ankündigt, jedoch ist es als evident anzusehen, dass er sich in der Spät-, Nach- und Postmoderne forciert.

zum „*Haupt*problem unserer Zeit“[40] werden lässt, schließen die diversen Identitätskonzepte an, die von Identitätsarbeit, -konstruktion oder -bildungsprozessen sprechen (s. o.).

In der aktuellen Forschung besteht somit weitgehend Konsens darüber, dass das zeitgenössische Individuum seine persönliche Identität selbst konstruiert, indem es die an die Kommunikationssituation, Lebensphase und soziale Umgebung angepassten Teilidentitäten zu einem Gesamtgefüge zusammensetzt.[41] Während sich das moderne Subjekt mit der Aufgabe konfrontiert sieht, sich mithilfe seiner neu erworbenen Autonomie und Selbstständigkeit eine einzigartige Identität zu schaffen und diese möglichst widerspruchsfrei aufrechtzuerhalten, wird vom postmodernen Individuum verlangt, in Abstimmung mit den unterschiedlichen externen Anforderungen die schwierige Jonglage mit den diversen Teilen seines Selbst produktiv und kreativ zu bewältigen.[42] Dabei bietet die Offenheit des Selbstbildungsprozesses dem Einzelnen ein großes Maß an Freiheit, insofern sie ihm ermöglicht, als „experimentelles Subjekt“[43] spielerisch mit seiner Identität umzugehen, „mit diversen Repräsentationen und Sinneswahrnehmungen ergebnisoffen zu hantieren“[44] und sich selbst folglich immer wieder neu zu erfinden.

Jedoch wird diese Entwicklung nicht von jedem Individuum als ausnahmslos positiv wahrgenommen, da das komplexe ‚Management‘ der vielfältigen Teilidentitäten auch die Gefahr der Überforderung birgt.[45] Ferner wurde im Rekurs auf Heinz Abels bereits angedeutet, dass die archaisch anmutende Vorstellung, über eine stabile und fortdauernde Identität zu verfügen, noch nicht vollständig aus dem Bewusstsein des Einzelnen gewichen ist (s. o.). Dementsprechend besteht weiterhin ein z. T. latentes, z. T. deutliches Bedürfnis nach einem kohärenten Selbstbild, auf welches im Folgenden noch zurückzukommen sein wird.[46] An dieser Stelle soll lediglich darauf hingewiesen werden, dass der Verlust von Einheitlichkeit nicht in jedem Fall als Chance zu einer kreativen Selbstkompositions-Freiheit erachtet wird; mitunter kann sie bewirken, dass der Einzelne das als belastend empfundene Gefühl entwickelt, ein kontingentes und heterogenes Konstrukt darzustellen. Infolgedessen wohnt der seit der Moderne stetig zunehmenden Freiheit des Subjekts eine Ambivalenz inne, die für das Selbst-Empfinden des Einzelnen sowohl Vorteile als auch Risiken bereithält.

Insgesamt herrscht in der aktuellen Identitätsforschung offensichtlich Einigkeit über die Diffundierung des menschlichen Wesenskerns: Wenn dem modernen und postmodernen Individuum nun nicht mehr von Anfang an ein definitives Selbst zugewiesen wird und es infolgedessen in

---

[40] Martin Altmeyer und Helmut Thomä: Einführung: Psychoanalyse und Intersubjektivität, in: Die vernetzte Seele. Die intersubjektive Wende in der Psychoanalyse, hrsg. von Martin Altmeyer und Helmut Thomä, Stuttgart 2006, S. 7–31, hier S. 25 (Hervorh. J. P.).

[41] Vgl. u. a. Heiner Keupp: Diskursarena Identität: Lernprozesse in der Identitätsforschung, S. 11f.; Florian Straus und Renate Höfer: Entwicklungslinien alltäglicher Identitätsarbeit, S. 284; Rolf Eickelpasch und Claudia Rademacher: Identität, S. 7; Lothar Krappmann: Soziologische Dimensionen der Identität, S. 9.

[42] „Bestand das Problem der Identität in der *Moderne* darin, ein stabiles und dauerhaftes Selbst zu konstruieren, so besteht es in der *Postmoderne* darin, sich alle Optionen offen zu halten“. Rolf Eickelpasch und Claudia Rademacher: Identität, S. 38. Vgl. auch Zygmunt Bauman: Flaneure, Spieler und Touristen, S. 133.

[43] Andreas Reckwitz: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne, Weilerswist 2006, S. 556.

[44] Ebd.

[45] Vgl. Heinz Abels: Identität, S. 416.

[46] Vgl. S. 27f. dieser Arbeit.

der Eigenverantwortung steht, aus einem Minimum an Prädetermination und einem Maximum an Optionen seine Identität zu schaffen, stellt sich die Frage, wie genau dieser Prozess der Selbstgestaltung aussieht. Die Beantwortung dieser Frage fällt in den einzelnen Forschungsdisziplinen allerdings ganz unterschiedlich aus. Im Folgenden sollen diverse Theorien erläutert und kritisch reflektiert werden, bevor ein eigener Entwurf eines Identitätskonstruktions-Modells vorgestellt wird, in welchem vor allem die Wechselwirkung von Identität und (technischen) Medien berücksichtigt wird.

## 2. Das Selbst und der Andere

Als richtungsweisende theoretische Annäherung an die Entstehung der personalen Identität gilt nach wie vor das Modell von George Herbert Mead (1863–1931). Seine Überlegungen können als innovativ angesehen werden, weil sie nicht allein die synchron ausgerichtete Frage nach der Konstitution des Selbst (die *Was*-Frage, die Locke, Hume, Mach stellen), sondern auch die diachrone Ebene der Art und Weise, wie sich Identität entwickelt ( *Wie*-Frage), betreffen. Aus dem Blickwinkel des Sozialbehaviorismus betont Mead in diesem Zusammenhang die Bedeutung des intersubjektiven Austauschs und entwirft ein Modell, das der wechselseitigen psychologischen Durchdringung von Individuum und dem ‚verallgemeinerten Anderen' Rechnung trägt.

Die Beschäftigung mit dem Identitätskonstruktionsprozess setzt freilich voraus, dass die essentialistische Haltung, die von einem im Individuum veranlagten Kern ausgeht, der sich nicht mehr substantiell verändert (maximal im Sinne der ‚Bildung'[47] zur vollständigen Entfaltung kommt), zurückgewiesen wird. So schließt sich Mead der Ende des 19. Jahrhunderts virulenten Kritik an einem ‚angeborenen' Selbst an, zieht daraus jedoch nicht den Nietzscheanischen oder Mach'schen Schluss, es gebe kein Ich oder dieses sei ‚unrettbar', sondern veranschlagt es als durchaus entwickelbar: „Identität *entwickelt* sich; sie ist *bei der Geburt anfänglich nicht vorhanden*, entsteht aber innerhalb des gesellschaftlichen Erfahrungs- und Tätigkeitsprozesses, d. h. im jeweiligen Individuum als Ergebnis seiner Beziehungen zu diesem *Prozeß* als Ganzem und zu anderen Individuen innerhalb dieses Prozesses."[48] Es zeigt sich also, dass Mead den Grundstein für die postmoderne Prämisse legt, Identität sei in einem komplexen Prozess zu erarbeiten.

Als Sozialpsychologe geht er davon aus, der Erwerb des Selbst bedeute nichts anderes, als dass das menschliche Individuum (das bekanntermaßen ein soziales Wesen vorstellt) versuche, sich innerhalb der Gemeinschaft in seiner Beziehung zu Anderen zu verorten. Den Ablauf dieser Positionierung veranschaulicht Mead, indem er ihn beispielhaft in ein Spiel- beziehungsweise Wettkampf-Szenario verlegt. Ähnlich wie der Spieler seine Aktivität auf das Zusammenspiel mit den anderen Mitgliedern der Mannschaft abstimmen muss, kann auch der Einzelne sein Selbst immer nur unter der Maßgabe seiner Stellung im gesellschaftlichen Gefüge entwickeln. *En détail* stellt sich Mead vor, dass der Spieler, wenn er sich während des Spiels für eine bestimmte Handlung entscheidet, die Verhaltensweise seiner Teamkollegen und deren Erwartungen an seine Tätigkeit einkalkulieren muss.[49]

Dies führt den Sozialpsychologen zu dem Begriff des ‚generalisierten' oder ‚verallgemeinerten Anderen':

---

[47] Vor allem die Gattung des Bildungsromans thematisiert eine Auffassung von ‚Bildung', der zufolge das Individuum im Laufe seines Lebens in einem Reifungsprozess seine Persönlichkeit entfaltet. Vgl. Irmgard Schweikle: Bildungsroman, in: Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen, hrsg. von Günther Schweikle und Irmgard Schweikle, 2., überarb. Aufl., Stuttgart 1990, S. 55, bes. S. 55.

[48] George Herbert Mead: Geist, Identität und Gesellschaft. Aus der Sicht des Sozialbehaviorismus, Frankfurt/M. 1968, S. 177 (Hervorh. J. P.).

[49] Vgl. ebd., S. 196.

> Jede seiner eigenen Handlungen wird von den Annahmen über die voraussichtlichen Handlungen der anderen Spieler bestimmt. Sein Tun und Lassen wird durch den Umstand kontrolliert, daß er gleichzeitig auch jedes andere Mitglied der Mannschaft ist, zumindest insoweit, als diese Haltungen seine eigenen spezifischen Haltungen beeinflussen. Wir stoßen somit auf ein ‚anderes', das eine Organisation der Haltungen all jener Personen ist, die in den gleichen Prozeß eingeschaltet sind.
> Die organisierte Gemeinschaft oder gesellschaftliche Gruppe, die dem Einzelnen seine einheitliche Identität gibt, kann ‚der (das) verallgemeinerte Andere' genannt werden.[50]

Als ‚verallgemeinerten Anderen' bezeichnet Mead die Synthese der Gesellschaftsmitglieder mit ihren Haltungen und Handlungen *in toto*. Für ihn ist dieses „Hereinholen der weitgespannten Tätigkeit des jeweiligen gesellschaftlichen Ganzen [...] Voraussetzung für die volle Entwicklung der Identität des Einzelnen".[51] Das Individuum internalisiert also das zu erwartende Verhalten seiner Umwelt, was zur Folge hat, dass seine Identität nicht selbstständig entworfen, sondern von den Einflüssen der Anderen durchdrungen und mitgeprägt wird. Folgerichtig bestreitet Mead die Annahme, man könne die eigene von der fremden Identität trennen.[52]

Ferner verabschiedet er sich von der Auffassung des Ichs als einem einheitlichen Ganzen und schlägt stattdessen eine Differenzierung zwischen ‚Ich' und ‚ICH' vor. Bei dem ‚Ich' handelt es sich um den individuellen, unangepassten Teil des Selbst, der sich in einer spontanen Reaktion auf die gesellschaftlichen Erwartungen artikuliert und damit nicht im Vorhinein abzusehen ist.[53] Währenddessen stellt das ‚ICH' die verinnerlichten Ansichten des ‚verallgemeinerten Anderen' dar und kann somit als sozial reguliertes, von der Gemeinschaft durchwirktes Ich angesehen werden.[54] Wenngleich diese Einteilung Parallelen zu Sigmund Freuds Triebmodell aufweist, so bringt der Psychoanalytiker im Gegensatz zu Mead seinen Ansatz nicht mit der Frage, wie der Einzelne seine personale Identität ausbildet, in Verbindung.[55]

Ferner liegt bei Meads Theorie ein größerer Akzent auf der Bedeutung des Intersubjektiven, wodurch sich auch der innovative Charakter seines Identitäts-Modells begründet. Axel Honneth weist zwar darauf hin, dass vor Mead bereits Hegel die große Rolle der sozialen Anerkennung für die persönliche Identitätsbildung hervorgehoben und damit auf die intersubjektive Prägung des Ichs aufmerksam gemacht hat; jedoch sei Mead das Verdienst anzurechnen, dass sein Entwurf

> den psychischen Mechanismus anzugeben vermag, der die Entwicklung des Selbstbewußtseins von der Existenz eines zweiten Subjekts abhängig macht: ohne die Erfahrung eines auf ihn reagierenden Interaktionspartners wäre ein Individuum nicht dazu in der Lage, auf sich selber mit Hilfe selbst-

[50] Ebd.
[51] Ebd., S. 197.
[52] Vgl. ebd., S. 206.
[53] Vgl. ebd., S. 218.
[54] Vgl. ebd.
[55] Freud teilt die menschliche Psyche in ‚Es' (das die Triebe beinhaltet), ‚Ich' (das das Ausleben der Triebe kontrolliert und reguliert) und ‚Über-Ich' (welches das durch gesellschaftliche Moralvorstellungen begründete Gewissen bildet) ein, vgl. Sigmund Freud: Das Ich und das Es, in Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, hrsg. von Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer et al., Band 13: Jenseits des Lustprinzips [u. a.], London, New York 1940, S. 235–289.

> wahrnehmbarer Äußerungen in der Weise einzuwirken, daß es dabei seine Reaktionen als die Hervorbringungen der eigenen Person zu verstehen lernt.[56]

Infolgedessen veranschlagt Honneth Meads Theorie als „naturalistische[] Begründung der Anerkennungslehre Hegels".[57] Interessant an Honneths Aufarbeitung von Meads Überlegungen ist die Tatsache, dass die Thesen des amerikanischen Sozialpsychologen noch heute rege diskutiert werden.

Honneths *Kampf um Anerkennung* stellt nur einen von vielen Versuchen der letzten Jahre dar, Meads Grundprämissen zu erweitern und mit jüngeren wissenschaftlichen Methoden und Erkenntnissen zu plausibilisieren. So wird z. B. die elementare Frage, wodurch sich die große Bedeutung, die Mead dem Anderen zumisst, legitimieren lässt, häufig mit Referenz auf die Säuglingsforschung beantwortet. Insbesondere Donald Winnicotts sowie Daniel N. Sterns Studien zum frühkindlichen Verhalten gereichen vielen Identitätstheoretikern zum Bürgen für die Annahme, der Mensch sei von Grund auf intersubjektiv veranlagt.[58] Aktuell folgen Vertreter unterschiedlicher wissenschaftlicher Disziplinen der durch Säuglingsexperimente begründeten These, dass der Mensch sich in seinen ersten Lebensmonaten nicht selbst wahrnehmen könne und die Mutter daher als primärer Spiegel fungiere, wodurch der (intersubjektive) Bezug zum Anderen noch vor dem (subjektiven) Selbstbezug entstehe.[59] Darüber hinaus radikalisiert der Psychologe Martin Dornes diese Ansicht, indem er postuliert, dass dem Säugling die Idee eines ‚virtuellen Anderen' bereits angeboren sei, er also „dialogisch strukturiert[]"[60] auf die Welt komme und somit seine intersubjektive Ausrichtung nicht erst durch die Kommunikation mit der Mutter entstehe, sondern durch sie nur noch bestätigt werde.[61]

---

[56] Axel Honneth: Kampf um Anerkennung, S. 121. Eine andere Position bezieht Jürgen Habermas, der als Meads Leistung das Aufgreifen und Weiterentwickeln von Motiven sieht, „die bei Humboldt und Kierkegaard anzutreffen sind: daß sich die Individuierung nicht als die in Einsamkeit und Freiheit vollzogene Selbstrealisierung eines selbsttätigen Subjekts vorgestellt wird, sondern als sprachlich vermittelter Prozeß der Vergesellschaftung und der gleichzeitigen Konstituierung einer ihrer selbst bewußten Lebensgeschichte." Jürgen Habermas: Individuierung durch Vergesellschaftung, S. 440.

[57] Axel Honneth: Kampf um Anerkennung, S. 121.

[58] Vgl. Werner Bohleber: Zur Bedetung der neueren Säuglingsforschung für die psychoanalytische Theorie der Identität, S. 97ff.; Martin Altmeyer: Narzißmus und Objekt. Ein intersubjektives Verständnis der Selbstbezogenheit, Göttingen 2000, S. 136ff., 192ff.; Martin Dornes: Der virtuelle Andere. Aspekte vorsprachlicher Intersubjektivität, in: Forum der Psychoanalyse 18 (2002), H. 4, S. 303–331, bes. S. 311ff.; Martin Altmeyer: Im Spiegel des Anderen, S. 47; Michael Ermann: Über mediale Identifizierung, in: Forum der Psychoanalyse 19 (2003), H. 2–3, S. 181–191, bes. S. 185ff.; Axel Honneth: Kampf um Anerkennung, S. 156ff.; in den genannten Arbeiten werden u. a. eine oder beide der folgenden Monographien angeführt: Donald W. Winnicott: Vom Spiel zur Kreativität, Stuttgart $^{7}$1993; Daniel N. Stern: Die Lebenserfahrung des Säuglings, Stuttgart $^{5}$1996.

[59] Vgl. in der Säuglingsforschung Donald W. Winnicott: Vom Spiel zur Kreativität, S. 128ff. sowie Stern, der eine differenzierte Terminologie vorschlägt: Daniel N. Stern: Die Lebenserfahrung des Säuglings, S. 206ff.; vgl. in der Identitätsforschung Werner Bohleber: Zur Bedetung der neueren Säuglingsforschung für die psychoanalytische Theorie der Identität, S. 108; Martin Altmeyer: Im Spiegel des Anderen, S. 47; Axel Honneth: Kampf um Anerkennung, S. 69f.

[60] Martin Dornes: Der virtuelle Andere, S. 311.

[61] Dornes erläutert seine These folgendermaßen: „Es bedarf deshalb keines externen vermittelnden Mediums (wie Interaktion oder Sprache), das die Verbindung zwischen Selbst und Anderem *stiftet*. Die Verbindung existiert virtuell schon *im* Säugling und seiner Mutter. Deshalb treffen nicht zwei Monaden aufeinander, die angeborenerweise zueinander passen und angeborenerweise miteinander Kontakt aufnehmen, sondern eine angeborenerweise innerlich dialogisch strukturierte Monade, also eine einzelne Dyade, sucht oder findet Erfüllung ihres Potenzials in der Welt." Ebd. Diese These baut Dornes auf der Säuglingsforschung von Stein Bråten auf, vgl. Stein Bråten: Dialogic Mind: The Infant and

Trotz aller Erkenntnisse, die Säuglingsexperimente hervorgebracht haben, sollte nicht der Eindruck entstehen, die Selbstwahrnehmung des Individuums werde nur in den ersten Lebensmonaten von dem Bild geprägt, welches das Gegenüber in der Interaktion zurückprojiziert. Die beeinflussende Wirkung, welche die interpersonelle Kommunikation auf die Identitätsbildung ausübt, geht selbstverständlich weit über das Säuglingsalter hinaus und begleitet den Menschen sein Leben lang. Daher liefern die Forschungen zum frühkindlichen Verhalten lediglich eine Ergänzung bzw. empirische Bestätigung der von Mead und seinen Nachfolgern aufgestellten (und hier in Peter Zimas prägnanten Worten formulierten) These, dass „sich das Ich in ständiger Auseinandersetzung mit dem Du, dem Anderen, ihm Fremden konstituiert."[62]

Doch nicht nur in der Säuglingsforschung, sondern auch in anderen Wissenschaften verdichtet sich die Anhängerschaft der Annahme einer intersubjektiven Beschaffenheit des Selbst. Laut Martin Altmeyer ist diese ‚relationale' Ausrichtung sogar kennzeichnend für nahezu alle „spätmodernen Strömungen"[63], welche sich mit der Ich-Konstitution befassen:

> Gemeinsam ist ihnen die Überzeugung vom sozialen Kern der Conditio humana: Erst auf der Grundlage affektiver Verbundenheit und lebensgeschichtlicher Bezogenheit lernt der Mensch denken, entwickelt Bewusstsein und Selbstbewusstsein und bildet das aus, was wir Identität nennen.[64]

In diesem Sinne kann man postulieren, dass die ‚intersubjektive' oder ‚relationale Wende', welche die Psychoanalyse für sich in Anspruch nimmt,[65] sich auch in anderen Disziplinen vollzogen hat und zum „‚common ground' der Humanwissenschaften"[66] avanciert ist. Die Beteiligung des Anderen an der Identitätsbildung gehört also inzwischen zur *opinio communis*. Man hat erkannt, dass der Mensch, der grundsätzlich als soziales Wesen definiert wird,[67] auf die Bestätigung seiner Umwelt angewiesen ist. In diesem Sinne veranschlagt Charles Taylor die soziale Anerkennung als „menschliches Grundbedürfnis"[68]. Hiermit wird deutlich, dass jegliche Identität, die ein Individuum für sich selbst entwirft, der Ratifizierung des Anderen bedarf.

Doch auf welche Weise nimmt das Gegenüber die Bestätigung oder Ablehnung vor? Die Möglichkeit, das Selbstbild eines Anderen zu affirmieren oder zurückzuweisen, ergibt sich zwangsläufig nur in irgendeiner Form der zwischenmenschlichen Interaktion, sei sie direkt oder indirekt, verbal oder non-verbal, *face-to-face* oder über elektronische Medien vermittelt. Bereits Mead veranschau-

---

the Adult in Protoconversation, in: Nature, Cognition and System I. Current Systems-Scientific Research on Natural and Cognitive Systems, hrsg. von Marc E. Carvallo, Dordrecht 1988, S. 187–205, bes. S. 198.

[62] Peter V. Zima: Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne, Tübingen 2000, S. 84.

[63] Martin Altmeyer: Im Spiegel des Anderen, S. 239.

[64] Ebd.

[65] Vgl. Beatrice Beebe und Frank Lachmann: Die relationale Wende in der Psychoanalyse. Ein dyadischer Systemansatz aus Sicht der Säuglingsforschung, in: Die vernetzte Seele. Die intersubjektive Wende in der Psychoanalyse, hrsg. von Martin Altmeyer und Helmut Thomä, Stuttgart 2006, S. 122–159.

[66] Martin Altmeyer: Im Spiegel der neueren Sprachphilosophie: Psychoanalyse und Intersubjektivität. Eine Art Rezension, in: Psychotherapie und Sozialwissenschaft. Zeitschrift für qualitative Forschung 2 (2000), H. 4, S. 317–326, hier S. 318.

[67] Vgl. Lothar Krappmann: Soziologische Dimensionen der Identität, S. 42.

[68] Charles Taylor: Die Politik der Anerkennung, S. 15.

licht die Funktion der Interaktion durch die Spiel- und Wettkampf-Metapher, und in seiner Nachfolge betont auch Erving Goffman die Wichtigkeit der sozialen Interaktion, indem er das menschliche Miteinander mit einem Theaterstück vergleicht, in dem immer die jeweiligen auf der ‚Bühne' präsenten Figuren miteinander interagieren und dabei ihre jeweiligen Rollen (bzw. Identitäten) darstellen.[69]

Der interaktionistische Ansatz wurde zudem von Lothar Krappmann erweitert, der differenziert und detailliert die Möglichkeiten zur Erlangung und Präsentation der eigenen Identität während des zwischenmenschlichen Handelns erläutert. Krappmann vollbringt eine scharfsinnige Syntheseleistung, indem er intersubjektive Prämissen von Mead und Goffman übernimmt und gleichzeitig auf aktuelle Konzepte der eigeninitiativen ‚Identitätsarbeit' vorausweist: Einerseits trägt er der Bedeutsamkeit des Anderen für das Selbst Rechnung, insofern er die Erwartungen, mit denen der Einzelne sich im Austausch mit dem Gegenüber konfrontiert sieht, und die externen Zuschreibungen, die der Andere zurückgespiegelt, als identitätsbestimmend erachtet;[70] andererseits ist Krappmanns Ansatz keineswegs als deterministisch anzusehen, da der Forscher ferner davon ausgeht, dass das Individuum durchaus in der Lage sei, seine Identität und deren Darstellung während der Interaktion zu steuern und das Maß, in welchem er sich den Ansprüchen des Gegenübers anpasst, selbst zu bestimmen.[71] Die Identität, welche somit *idealiter* einen Ausgleich zwischen Selbstentwurf und Fremdzuschreibung schaffe, könne nur in einem diffizilen ‚Balanceakt' erreicht werden.[72]

Ein weiterer wesentlicher Aspekt der Theorie Krappmanns ist die Tatsache, dass er in seinen Überlegungen über die rein deskriptive Ebene hinausgeht und über Kriterien einer *gelungenen* Identitätsbildung reflektiert. Das Gelingen manifestiert sich laut Krappmann an dem erwähnten Austarieren von Autonomie und Anpassung[73] und kann durch verschiedene Faktoren begünstigt werden.[74] Freilich wird das Gelingen immer nur als temporärer Zustand verstanden, da auch Krappmann die Identität nicht als dauerhaftes, „starre[s] Selbstbild"[75], sondern als unabschließbaren Prozess ansieht.

Den Diskurs über die Fragen, wie sich die Identitätsbildung vollzieht, haben Mead und seine Nachfolger entschieden geprägt, indem sie ihren Blick erweiterten und nicht allein den Einzelnen, sondern ebenso den Einfluss des Anderen betrachteten. Die These, dass Identität in einem sozialen

---

[69] Vgl. Erving Goffman: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, München [7]1998, S. 66f., 231.
[70] Vgl. Lothar Krappmann: Soziologische Dimensionen der Identität, S. 75ff.
[71] Vgl. ebd., S. 43, 48f.
[72] Vgl. ebd., S. 78f.
[73] An Stelle von ‚Autonomie' und ‚Anpassung' verwendet Krappmann die Begriffe ‚social identity' und ‚personal identity'. Vgl. ebd., S. 78.
[74] Als Elemente, welche zum Erreichen einer (zumindest zeitweilig) gelungenen Identität beitragen, nennt Krappmann: 1. Rollendistanz, die dem Individuum hilft, sich eine Identität jenseits seiner sozialen Rollen zu schaffen; 2. Empathie, die ermöglicht, die Erwartungen des Gegenübers zu erkennen; 3. Ambiguitätstoleranz, durch die Divergenzen zwischen der eigenen Identität und der eines Anderen akzeptiert werden können; 4. Identitätsdarstellung, mit der der Einzelne verschiedene Facetten seiner Identität bewusst einem Interaktionspartner vermitteln kann. Vgl. ebd., S. 137f., S. 143f., S. 151, S. 170f. Unter ‚sozialen Rollen' versteht Krappmann „sozial definierte und institutionell abgesicherte Verhaltenserwartungen [...], die komplementäres Handeln von Interaktionspartnern ermöglichen". Ebd., S. 98.
[75] Ebd., S. 9.

(Aushandlungs-)Prozess generiert werde, hat sich in der Identitätsforschung inzwischen nachhaltig etabliert und wird kaum mehr infrage gestellt. Krappmann bringt zudem den Aspekt des Gelingens der Identitätsarbeit ein, der im Folgenden noch nähere Erläuterung finden wird. Doch an dieser Stelle soll die Frage nach dem *Wie* der Identitätsstiftung vertieft werden, da sowohl Meads Spiel- und Wettkampf-Metapher als auch Krappmanns Betonung der Interaktion eine nur sehr vage Vorstellung davon liefern, wie Identitätsarbeit verläuft. Ihre abstrakten Überlegungen erfuhren in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts durch Theorien der französischen Phänomenologie eine bedeutende Konkretisierung, welche sich als fruchtbar für die theoretische wie empirische Auseinandersetzung mit Identität erwiesen hat.

## 3. Die narrative Identität

„Die Identität, die ein Individuum aufrechtzuerhalten versucht, ist in besonderer Weise auf sprachliche Darstellung angewiesen".[76] Mit diesen Worten spezifiziert Krappmann, wie sich die zwischenmenschliche Interaktion vollzieht, indem er ihr wichtigstes Medium nennt: die Sprache.[77] Und dennoch bleibt die Form des intersubjektiven Identitätsbildungsprozesses noch immer sehr unscharf. Obwohl der Identitätsdiskurs in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in erster Linie von Soziologen, Sozialpsychologen und Psychoanalytikern getragen wurde, handelt es sich bei dem Forscher, der einen wichtigen Hinweis auf das genauere *Wie* der Identitätsaushandlung liefert, um einen Philosophen. In einer phänomenologischen Auseinandersetzung mit dem Begriff der Zeit entwickelt Paul Ricœur das Konzept der ‚narrativen' Identität und konkretisiert damit die Art und Weise, wie ein Individuum seine Identität gegenüber einem Anderen darstellt: in einer Erzählung.

Den Zusammenhang zwischen dem Erzählen der oder einer eigenen (Lebens-)Geschichte und der Herstellung von Identität zeigt Ricœur folgendermaßen auf: „Die Erzählung konstruiert die Identität der Figur, die man ihre narrative Identität nennen darf, indem sie die Identität der erzählten Geschichte konstruiert. Es ist die Identität der Geschichte, die die Identität der Figur bewirkt."[78] Da von autobiographischen Erzählungen erwartet wird, dass der Protagonist der Geschichte mit dem Erzählenden übereinstimmt, lässt sich die Gleichsetzung von Identität der Geschichte und der Figur auch auf die Identität des Sprechers ausweiten. Indem Ricœur durch seine Analogie die Erzählung als Form der Identitätsstiftung veranschlagt, bestimmt er den Selbstentwurfs-Prozess bereits wesentlich genauer, als Mead und Krappmann ihn beschrieben haben.

Jedoch stellt sich hier unweigerlich die Frage, was unter dem Begriff des ‚Erzählens' zu verstehen ist. Zunächst lässt sich der Terminus als eine literarische Gattung definieren, bei welcher in Abgrenzung zum Drama die Erzählerfigur betont wird, die als vermittelnde Instanz zwischen das Geschehen und den Rezipienten tritt.[79] Die Bestimmung über das Kriterium der Mittelbarkeit schließt jedoch einige Medien aus, welche mit zunehmender Häufigkeit als ‚narrativ' begriffen werden, wie

---

[76] Lothar Krappmann: Soziologische Dimensionen der Identität, S. 12.

[77] Allerdings schreibt Krappmann auch nonverbalen Elementen eine Bedeutung zu. Vgl. ebd.

[78] Paul Ricœur: Das Selbst als ein Anderer, S. 182. Zu Ricœurs Gleichsetzung von Identität der Geschichte und Identität der handelnden Figur vgl. auch Paul Ricœur: Narrative Identity, in: On Paul Ricœur. Narrative and Interpretation, hrsg. von David Wood, London, New York 1991, S. 188–199, bes. S. 191.

[79] Vgl. Heinz Antor: Erzählung, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, hrsg. von Ansgar Nünning, 4., aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart 2008, S. 179, bes. S. 179. Innerhalb der Literaturwissenschaft steht der Begriff ‚Erzählung' auch eine Gattung der Epik, die sehr unscharf definiert wird (zumeist *ex negativo* in Abgrenzung zum Roman, zur Kurzgeschichte und Novelle). Vgl. Rainer Schönhaar: Erzählung, in: Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen, hrsg. von Günther Schweikle und Irmgard Schweikle, 2., überarb. Aufl., Stuttgart 1990, S. 138, bes. S. 138. Im Zusammenhang mit der narrativen Identität ist jedoch wenig sinnvoll, sich allein auf dieses spezielle Verständnis von ‚Erzählung' zu beschränken. Denn schließlich müsste dann die Alltagserzählung aus den Überlegungen ausgeschlossen werden, obwohl sie zweifelsohne ein häufig gebrauchtes Mittel der Selbstbildung darstellt. Zur Narrativität der Alltagserzählung vgl.: David Herman: Toward a Transmedial Narratology, in: Narrative across Media. The Languages of Storytelling, hrsg. von Marie-Laure Ryan, Lincoln, London 2004, S. 47–75. Daher wird der Begriff der Narration in der Identitätsforschung nicht allein auf die (fiktionale) literarische Erzählung begrenzt. Vgl. Edward Branigan: Narrative Comprehension and Film, London, New York 1992, S. XI–XII; Paul John Eakin: How Our Lives Become Stories. Making Selves, Ithaca, London 1999, S. 99–100.

z. B. den Film oder das Comic. Daher plädieren einige Forscher, insbesondere Vertreter der transmedialen Erzähltheorie, für einen weiter gefassten Begriff des Erzählens, indem sie als wesentliches Narrations-Merkmal die Wiedergabe von Handlungsreihen oder Ereignisfolgen bestimmen.[80] Auch Ricœurs Vorstellung von einer Erzählung orientiert sich an Geschehensabläufen, die er zudem mit dem Begriff der Konfiguration verbindet:

> Unter Konkordanz verstehe ich jenes Ordnungsprinzip, das dasjenige beherrscht, was Aristoteles ‚Zusammensetzung der Handlungen' nennt. Unter Diskordanz verstehe ich diejenigen Wendungen des Schicksals, die die Fabel zu einer geregelten Transformation – von einer Ausgangssituation bis hin zu einer Endsituation – machen. Den Begriff *Konfiguration* wende ich auf die Kompositionskunst an, die zwischen Konkordanz und Diskordanz vermittelt. Um den Geltungsbereich dieses Begriffs narrativer Konfiguration über das von Aristoteles bevorzugte Beispiel – die griechische Tragödie und, in geringerem Maße, das Epos – hinaus auszudehnen, schlage ich vor, die für jede narrative Komposition charakteristische diskordante Konkordanz durch den Begriff der Synthese des Heterogenen zu definieren.[81]

Was der französische Philosoph hier als Merkmal der Erzählung bezeichnet, ist das komplexe Zusammenspiel von einerseits strukturbildenden und andererseits irregulären, sich den Strukturen widersetzenden Elementen.

Bei dieser Bestimmung des Begriffs ‚Erzählung' wird deutlich, wieso das Modell der ‚narrativen Identität' in der Forschung auf große Resonanz gestoßen ist (wie sich beispielsweise darin zeigt, dass es inzwischen sogar empirischen Forschungen der Psychologie zugrunde liegt):[82] In der „Synthese

---

[80] Vgl. Ansgar Nünning und Vera Nünning: Produktive Grenzüberschreitungen. Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie, in: Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, hrsg. von Vera Nünning und Ansgar Nünning, Trier 2002, S. 1–22, bes. S. 6–7; Marie-Laure Ryan: Will New Media Produce New Narratives?, in: Narrative across Media. The Languages of Storytelling, hrsg. von Marie-Laure Ryan, Lincoln, London 2004, S. 337–359, bes. S. 12; Nicole Mahne: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung, Göttingen 2007, S. 24; Ansgar Nünning: Narrativität, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, hrsg. von Ansgar Nünning, 4., aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart 2008, S. 528–529, bes. S. 528.

[81] Paul Ricœur: Das Selbst als ein Anderer, S. 174.

[82] In der Psychologie wurde das Konzept der narrativen Identität insbesondere von Gabriele Lucius-Hoene weiterentwickelt und für empirische Studien gebraucht. Vgl. Gabriele Lucius-Hoene: Leben mit einem Hirntrauma. Autobiographische Erzählungen von Kriegshirnverletzten und ihren Ehefrauen, Bern, Göttingen, Toronto, Seattle 1997; Gabriele Lucius-Hoene und Arnulf Deppermann: Rekonstruktion narrativer Identität. Ein Arbeitsbuch zur Analyse narrativer Interviews, Wiesbaden ²2004. Man muss allerdings einräumen, dass insbesondere die Psychologie sich bereits in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts mit der Bedeutung des Narrativen für die Psyche beschäftigt hat. Vgl. Theodore R. Sarbin (Hrsg.): Narrative psychology. The Storied Nature of Human Conduct, New York 1986. Auch in der philosophischen und philologischen Forschung wurde bereits 1979 Hermann Lübbes These, dass „Geschichten […] Medien der Präsentation eigener und fremder Identität" seien, diskutiert. Hermann Lübbe: Zur Identitätspräsentationsfunktion der Historie, in: Identität, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, S. 277–292, hier S. 284. Noch in demselben Band, in dem Lübbes Artikel erschien, erntete er (nicht durchgehend affirmierende) Reaktionen zu seiner These. Vgl. Günther Buck: Über die Schwierigkeit der Identität, singulär zu bleiben. (Bemerkungen zu H. Lübbes Begriff der Identität), in: Identität, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, S. 665–674; Hans Ulrich Gumbrecht: Zur Pragmatik der Frage nach persönlicher Identität, in: Identität, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, S. 674–681; Harald Weinrich: Rechtfertigung durch Geschichten, in: Identität, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, S. 681–683; Odo Marquard: Identität – Autobiographie – Verantwortung (ein Annäherungsversuch), in: Identität, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, S. 690–699. Trotz dieser Überlegungen ist dennoch Ricœur das Verdienst zuzurechnen, den Diskurs über die narrative Identität nachhaltig zu forcieren.

des Heterogenen“ (s. o.) bietet das Konzept des erzählten Selbst die Möglichkeit, den vielgestaltigen und heterogenen Anforderungen zu begegnen, welche die postmoderne Lebenswelt an das Individuum stellt und es dazu zwingen, seine Identität in verschiedene, sich möglicherweise widersprechende Teile aufzugliedern. Indem die Identität durch das Erzählen eine zeitliche Ausdehnung erfährt – die durch die Abfolge mehrerer Handlungen notwendigerweise entsteht –,[83] kann die Geschichte „auch die Veränderung und Bewegtheit im Zusammenhang eines Lebens einbegreifen.“[84] Somit korrespondiert Ricœurs Entwurf mit den wesentlichen Prämissen, welche die Identitätsforschung der letzten Jahrzehnte aufgestellt hat: Erstens verneint er die angeborene Individualität des Subjekts;[85] zweitens erachtet er die in der Narration entwickelte Identität nicht als starres, dauerhaft gültiges Gebilde, sondern als flexible, unabgeschlossene Konstruktion:

> Zunächst ist die narrative Identität keine stabile und bruchlose Identität; genauso wie man verschiedene Fabeln bilden kann, die sich alle auf dieselben Vorkommnisse beziehen (die man jetzt nicht mehr dieselben Ereignisse nennen sollte), genauso kann man auch für sein eigenes Leben stets unterschiedliche, ja gegensätzliche Fabeln ersinnen. […] So gesehen ist die narrative Identität in ständiger Bildung und Auflösung begriffen.[86]

Es zeigt sich, dass die narrative Identität der komplexen Aufspaltung des (post)modernen Ichs in divergente Teilidentitäten Rechnung trägt. Auf diese Weise findet Ricœur einen Ausweg aus der scheinbar „unlösbare[n] Antinomie[, dass man] entweder […] ein bei aller Vielfältigkeit seiner Zustände selbstidentisches Subjekt [postuliert] oder […] wie Hume und Nietzsche die Ansicht [vertritt], dieses identische Subjekt sei bloß eine substantialistische Illusion“.[87] Diesen Ausweg bietet die narrative Identität.

Man kann an dieser Stelle argumentieren, dass die in den letzten Jahrzehnten virulent gewordenen Konzepte der ‚Bastelidentität‘ oder des ‚Identitäts-Patchworks‘ ebenso wie die narrative Identität die Option bieten, auf die Anforderungen der pluralisierten Lebenswelten zu reagieren. Schließlich definieren sie Identitätsarbeit als ein Zusammenspiel von unterschiedlichen Teilidentitäten zu einem großen Ganzen, dessen einzelne Elemente mitunter miteinander korrespondieren, sich mitunter aber auch widersprechen und somit ein Bild liefern, das entweder nur geringfügige oder

[83] Vgl. Nicole Mahne: Transmediale Erzähltheorie, S. 19. Chatmans Erzähldefinition orientiert sich an einer noch genaueren Bestimmung der zeitlichen Dimension, indem er von einer doppelten Zeitebene (Erzählzeit und erzählte Zeit) ausgeht, welche er als charakteristisch für die Narration ansieht. Damit verfolgt er das Ziel, vor allem den Film als narratives Medium zu veranschlagen. Vgl. Seymour Chatman: Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, Ithaca 1990, S. 30–31. Diesem Ansatz der doppelten Zeitebene folgen in der Filmnarratologie u. a. André Gaudreault und François Jost. Vgl. André Gaudreault und François Jost: Le récit cinématographique, Paris ²2000, S. 19.

[84] Paul Ricœur: Zeit und Erzählung, Band 3: Die erzählte Zeit, München 1991, S. 396.

[85] Vgl. Auch folgende Aussage Ricœurs: „In conclusion, allow me to say that what we call the subject is never given at the start.“ Paul Ricœur: Life in Quest of Narrative, in: On Paul Ricœur. Narrative and Interpretation, hrsg. von David Wood, London, New York 1991, S. 20–33, hier S. 33.

[86] Paul Ricœur: Zeit und Erzählung, Band 3: Die erzählte Zeit, S. 399. Vgl. auch Wolfgang Kraus’ Aussage: „Selbst-Narrationen bleiben nicht stabil, sondern bilden und verändern sich in sozialen Aushandlungsprozessen.“ Wolfgang Kraus: Das erzählte Selbst, S. 171.

[87] Paul Ricœur: Zeit und Erzählung, Band 3: Die erzählte Zeit, S. 396.

aber auch deutliche Heterogenität aufweist.[88] Hier lässt sich eine große Ähnlichkeit zu Ricœurs Begriff der Konfiguration, der „Synthese des Heterogenen" (s. o.), erkennen. (Auf die Frage, inwiefern in dieser Synthese Kohärenz geschaffen wird und welche Rolle Kohärenz insbesondere für das postmoderne Subjekt spielt, wird in Kürze noch zurückzukommen sein.) Trotz aller Gemeinsamkeiten der Konzepte muss jedoch berücksichtigt werden, dass es sich bei den Begriffen ‚Bastelidentität' und ‚Identitäts-Patchwork' um Metaphern handelt, die über das konkrete *Wie* der Identitätskonstruktion nur bedingt Auskunft geben. Währenddessen bestimmt der französische Philosoph diesen Prozess immerhin insofern näher, als er, wie bereits erwähnt, dessen mediale Struktur nennt: die Erzählung.

Jedoch gilt es, die narrative Identität noch genauer zu fassen.[89] Ein wesentliches Charakteristikum der Selbst-Erzählung ist die Annahme, dass der Sprecher die Erlebnisse, die in der Vergangenheit liegen, nicht notwendigerweise faktengetreu wiedergibt. Abweichungen von der ‚tatsächlichen' Geschichte (sofern eine objektive Bestimmung des ‚Tatsächlichen' überhaupt möglich ist) resultieren einerseits aus der begrenzten Speicherkapazität des Gedächtnisses,[90] andererseits aus einer Anpassung der Erzählung an die vom Sprecher angestrebte Identitätsdarstellung. Bei dieser Adaptierung muss es sich nicht unbedingt um eine beabsichtigte Täuschung handeln, da die Erinnerung eine komplexe subjektive Konstruktion darstellt, welche je nach Situation in der Erzählgegenwart variieren kann:

> Erinnerung vollzieht sich als selektiver, konstruktiver und aktiver Prozess des Zugriffs auf Information zu einem Geschehen, die bereits selektiv kodiert, partiell vergessen und vielfältig transformiert wurde. Dieser Prozess wird wesentlich von der aktuellen Situation, in der erinnert wird, mitbestimmt. Unsere Gedächtnisleistungen unterliegen Prozessen wie kognitiven Verzerrungen und Elaborationen zur Einordnung in bekannte Schemata, emotionalen Bedürfnissen und Zwängen, motivationalen Faktoren und Zielen, die sich kontinuierlich im Lauf unseres Lebens wie auch im Moment des Erzählens auswirken.[91]

An dieser Beschreibung des Erinnerungsprozesses durch Gabriele Lucius-Hoene und Arnulf Deppermann wird deutlich, dass die Unzuverlässigkeit des Erzählenden und des Erzählten als natürlicher kognitiver Ablauf – und nicht unbedingt als bewusster Täuschungsversuch – zu sehen ist.[92]

---

[88] Zur Bastelexistenz vgl. Ronald Hitzler und Anne Honer: Bastelexistenz. Über subjektive Konsequenzen der Individualisierung, in: Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften, hrsg. von Ulrich Beck und Elisabeth Beck-Gernsheim, Frankfurt/M. 1994, S. 307–315, bes. S. 311. Zum Identitäts-Patchwork vgl. Heiner Keupp: Diskursarena Identität: Lernprozesse in der Identitätsforschung, S. 11–12 .

[89] Dabei muss nicht ausschließlich Ricœur konsultiert werden, da sein Konzept inzwischen von Forschern unterschiedlicher Disziplinen weiterentwickelt worden ist.

[90] Vgl. auch Donald E. Polkinghornes Aussage: „Das Gedächtnis ist allerdings keine Schublade für aufgezeichnete Wiederholungen von Lebensereignissen." Donald E. Polkinghorne: Narrative Psychologie und Geschichtsbewußtsein. Beziehungen und Perspektiven, in: Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte, hrsg. von Jürgen Straub, Frankfurt/M. 1998, S. 12–45, hier S. 24.

[91] Gabriele Lucius-Hoene und Arnulf Deppermann: Rekonstruktion narrativer Identität, S. 30; vgl. auch Birgit Neumann: Literatur, Erinnerung, Identität, in: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven, hrsg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning, Berlin 2005, S. 149–178, bes. S. 152.

[92] In diesem Sinne stellt auch Jürgen Straub die Transformation von Identität als Leistung der autobiographischen Erzählung dar. Vgl. Jürgen Straub: Geschichten erzählen, Geschichte bilden. Grundzüge einer narrativen Psychologie historischer Sinnbildung, in: Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von

Hier lässt sich sogar die These aufstellen, dass die kleinen Anpassungen der Geschichte an die Intention in der Erzählgegenwart es überhaupt erst ermöglichen, die ‚Diskordanzen' und ‚Konkordanzen' zu ‚konfigurieren' und damit die heterogenen Elemente zu synthetisieren. Dennoch kann eine Selbst-Erzählung nicht vollkommen willkürlich gestaltet werden. Zwar kann die Übereinstimmung mit der ‚historischen Wahrheit' (die durch den Konstruktivismus ohnehin fragwürdig geworden ist) auch deshalb nicht als Kriterium herangezogen werden, da die narrative Identität nicht ausschließlich vergangene Ereignisse, sondern auch zukünftige Ziele oder Ich-Imaginationen enthält, deren ‚Wahrheitsgehalt' zum Zeitpunkt des Erzählens nicht ermessen werden kann.[93] Jedoch reglementiert ein anderer, elementarer Gesichtspunkt die Gestaltungsmöglichkeiten der Selbst-Narration: „Obwohl personale Identität ganz entscheidend eine diskursive Errungenschaft ist, dürfen wir nicht vergessen, daß der Diskurs selbst in die Sphäre sozialer Beziehungen eingebettet ist. Damit ist die diskursive Identitätsbildung im Grunde genommen ein soziales Unternehmen."[94] Indem Kenneth J. Gergen hiermit erneut die soziale Ebene der Identitätsbildung ins Gedächtnis ruft, kennzeichnet er den wesentlichen Punkt, der die narrativen Selbstentwürfe bestimmt: die Reaktion des Anderen oder, wie Lucius-Hoene es nennt, die „soziale Durchsetzbarkeit"[95] der erzählten Geschichten.

Meads Prämisse, dass die Identität immer vom Interaktionspartner mitbestimmt werde, ist somit in das Konzept der narrativen Identität integriert worden: „Der Zuhörer – ob er nun real agiert, etwa Bestärkung, Zweifel oder Langeweile ausdrückt, oder ob der Erzähler seine Reaktionen nur befürchtet, antizipiert oder phantasiert – schafft diese Identität mit, weil die Erzählung auf ihn hin ausgelegt ist."[96] Begründet wird die Akzentuierung der Rolle, die das Gegenüber bei der Identitätsstiftung spielt, auch hier mit dem Parameter der interpersonellen Anerkennung,[97] welche Charles Taylor, wie erwähnt, als „menschliches Grundbedürfnis"[98] postuliert hat. Lucius-Hoene und Deppermann erläutern darüber hinaus, dass der Gefühlshaushalt des Menschen und damit freilich sein Wohlbefinden unmittelbar von der Reaktion des Anderen auf die präsentierte Selbst-Erzählung abhängen: „Wird unsere Geschichtenversion von der Hörerin nicht akzeptiert oder drückt sie Ungläubigkeit, Zweifel und Kritik aus, so kann dies für uns entsprechend problematisch und mit einem hohen emotionalen oder sozialen Preis behaftet sein."[99] Die Zuhörer-Akzeptanz avanciert somit zur *conditio sine qua non* der gelungenen narrativen und intersubjektiven Identitätsstiftung.

---

Zeit und Geschichte, hrsg. von Jürgen Straub, Frankfurt/M. 1998, S. 81–169, bes. S. 130. Ferner betont Heinz Abels die Abhängigkeit des Erinnerten vom aktuellen Selbstbild. Vgl. Heinz Abels: Identität, S. 245.

[93] Vgl. Gabriele Lucius-Hoene: Leben mit einem Hirntrauma, S. 37; Florian Straus und Renate Höfer: Entwicklungslinien alltäglicher Identitätsarbeit, S. 282.

[94] Kenneth J. Gergen: Erzählung, moralische Identität und historisches Bewußtsein. Eine sozialkonstruktionistische Darstellung, in: Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte, hrsg. von Jürgen Straub, Frankfurt/M. 1998, S. 170–202, hier S. 191–192 .

[95] Gabriele Lucius-Hoene: Leben mit einem Hirntrauma, S. 37.

[96] Ebd. Vgl. auch Paul Ricœur: Das Selbst als ein Anderer, S. 192; Paul Ricœur: Life in Quest of Narrative, S. 26.

[97] Vgl. Gabriele Lucius-Hoene und Arnulf Deppermann: Rekonstruktion narrativer Identität, S. 49.

[98] Charles Taylor: Die Politik der Anerkennung, S. 15. Vgl. S. 18 dieser Arbeit.

[99] Gabriele Lucius-Hoene und Arnulf Deppermann: Rekonstruktion narrativer Identität, S. 34.

Des Weiteren besteht laut Lucius-Hoene der unbedingte Wunsch nach Bestätigung des Adressaten unabhängig von der Frage, ob letzterer „real oder fiktiv [ist], als konkretes Gegenüber oder als Projektionsfläche und Repräsentant des ‚generalisierten Anderen'"[100] fungiert. Diese Aussage impliziert, dass sich der Selbstentwurf auch auf einer rein imaginativen Ebene vollziehen kann. Die These überzeugt vor dem Hintergrund, dass Identität *eo ipso* ein Abstraktum, einen psychischen Prozess darstellt und sich nicht physisch manifestieren kann, was eine ‚objektive' Verifikation oder Falsifikation verunmöglicht, welche – wie gesagt – konstruktivistischen Argumenten ohnehin nicht standhalten könnte.[101] Heiner Keupp und seine Mitautoren bestätigen die Annahme und fügen hinzu, dass die im ersonnenen Dialog ausgehandelte Identität mitunter sogar die Motivation erhöht, das mit der Vorstellungskraft neu erworbene Selbstbild auch im sozialen Umfeld außerhalb der Imagination zu initiieren.[102] Ein dauerhaftes Verharren in der rein gedanklich gestalteten Ich-Narration birgt letztlich die Gefahr, dass das Subjekt sein „Gefühl der inneren Handlungsfähigkeit [...] bedroht" [103] sieht, was sich negativ auf sein Wohlbefinden auswirken kann. Diese Problematik wird in Yōko Tawadas Roman *Das nackte Auge* entfaltet, in dem die Protagonistin zwar in ihrer Phantasie in einem regen kommunikativen Austausch mit einer Schauspielerin steht, sich jedoch gegenüber ihren lebensweltlichen Interaktionspartnern verschließt und langfristig eine Stagnation des Selbstbildungsprozesses erlebt.

Wenn ein Individuum dennoch eine narrative Identität entwirft, die den Bereich des Gedanklichen nicht verlässt, ist es nichtsdestoweniger auf die Akzeptanz des – ebenfalls ersonnen – Zuhörers angewiesen. Dies setzt allerdings voraus, dass zusammen mit dem Interaktionspartner auch dessen Bewertungsmaßstäbe imaginiert werden. Ergo ruft der Erzähler neben seiner Vorstellung vom ‚generalisierten Anderen' auch die ‚generalisierten Kriterien' für die Glaubwürdigkeit seiner Erzählung auf. Er richtet auch seine erdachte Narration folglich nach den „sozialen Konventionen über die Konstruktion ‚plausibler Geschichten'" aus. Doch worin bestehen diese „sozialen Konventionen" (s. o.) oder ‚generalisierten Bewertungskriterien', auf deren Grundlage sowohl ‚reale' als auch fingierte Zuhörer über die dargebotene Geschichte urteilen?

Empirische Untersuchungen haben gezeigt, dass die Glaubwürdigkeit, die einer Erzählung beigemessen wird, nicht davon abhängt, ob sie die vergangenen Geschehnisse ‚wahrheitsgetreu' nachzeichnet. Die Geschichten, denen Glauben geschenkt wird, sind demnach nicht die ‚wahren' Ge-

[100] Gabriele Lucius-Hoene: Leben mit einem Hirntrauma, S. 36.

[101] Wie die konstruktivistische Realitätsauffassung die Kategorien der ‚wahren' und ‚falschen' Identität *ad absurdum* führt, verdeutlicht Norbert Greiner sehr eindringlich: „Wenn, erstens, eine Identität *sui generis* nicht gewährleistet ist, sondern nur angenommene Rollen die Identität verbürgen; wenn, zweitens, solche Rollen wie alle Mythen und Normen nicht natürlich, sondern arbiträr sind; und wenn schließlich, drittens, eine objektive, äußere Wirklichkeit nicht verfügbar ist und an deren Stelle Wirklichkeit als *Entwurf* des kollektiven und individuellen Bewußtseins tritt: dann ist Wirklichkeit als Projektion letztlich eine Fiktion und steht unter den Gesetzen der Fiktionalität, dann ist das sich selbst denkende Individuum eine Kunstfigur." Norbert Greiner: Kinematographische Strukturen im Roman, in: Antrittsvorlesungen am Fachbereich II, Sprach- und Literaturwissenschaften Universität Trier, Trier 1985, S. 12–21, hier S. 19.

[102] Vgl. auch die Aussage von Keupp et al.: „Es sind aber letztendlich diese fernen ‚Vorstellungen' bzw. ‚Träume', die die Entwicklung von konkreten Identitätsprojekten in der unmittelbaren Zukunft energetisieren oder bei deren Gestaltung Pate stehen." Heiner Keupp, Thomas Ahbe, Wolfgang Gmür et al.: Identitätskonstruktionen, S. 194, vgl. auch ebd., S. 74.

[103] Ebd., S. 239.

schichten, sondern diejenigen, die „sich weitgehend [durch ihre] [...] Nähe [...] zum Ideal ‚wohlgeformter Erzählungen'"[104] auszeichnen. Als Merkmale der ‚wohlgeformten Erzählung' nennt Gergen einige formale Kriterien,[105] unter denen für die narrative Identität der Aspekt der „Stabilität einer Identität"[106] von größter Bedeutung ist. Zu diesem Punkt führt Gergen aus: „Die wohlgeformte Erzählung ist typischerweise eine, in der die Charaktere (oder Objekte) der Geschichte eine dauerhafte oder kohärente Identität über die Zeit hinweg besitzen."[107] Dementsprechend dient dem Rezipienten der Selbst-Erzählung die Kohärenz der Figuren-Identität als Maßstab dafür, ob er die Geschichte – und damit die in ihr präsentierte Identität des Erzählenden – für plausibel hält oder nicht. Diese These wird von anderen Identitätsforschern bestätigt, welche Kohärenz ebenfalls als sozial bedingtes Kriterium für die Akzeptanz einer Erzählung erachten.[108] Laut Florian Straus und Renate Höfer kann das Versäumen einer „ganzheitlich orientierte[n] Identitätsdarstellung [...] zu gesellschaftlichen Sanktionen"[109] führen, was auch *ex negativo* auf die große Bedeutung der Kohärenz verweist.

Jedoch spielt die Kohärenz einer Geschichte oder narrativen Identität nicht allein für die soziale Akzeptanz eine Rolle, sondern auch für das Individuum selbst, dessen „eigene[s] Bedürfnis nach Authentizität und Einheitlichkeit"[110] durch Kohärenz befriedigt wird. Eine kohärente Identität trägt somit zum Wohlbefinden des Individuums bei. Keupp und seine Mitautoren haben in ihren Untersuchungen sogar herausgefunden, dass Kohärenz nicht nur auf die psychische, sondern auch auf die physische Verfassung des Menschen Einfluss nehmen kann: „Auf der Basis unserer eigenen Forschung zu Identität und Gesundheit kommen wir zu der These, daß Kohärenz für die alltägliche Identitätsarbeit von Menschen eine zentrale Bedeutung hat, deren Fehlen zu schwerwiegenden gesundheitlichen Konsequenzen führt."[111] Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass das Bedürfnis nach einer kohärenten Lebenslinie bis zu einem gewissen Grad von der archaischen Vorstellung

[104] Kenneth J. Gergen: Erzählung, moralische Identität und historisches Bewußtsein, S. 185. Gergen fasst hier die Ergebnisse einer in folgender Publikation beschriebenen Studie zusammen: W. Lance Bennett und Martha S. Feldman: Reconstructing Reality in the Courtroom. Justice and Judgment in American Culture, New Brunswick, New Jersey 1981.

[105] Gergen gibt als Kriterien der ‚wohlgeformten Erzählung' folgende Aspekte an: „Einführung eines werthaltigen, valorativen Endpunktes", „Auswahl von Ereignissen, die für den Endpunkt interessant sind", „Ordnung der Ereignisse", „Stabilität einer Identität", „[k]ausale Verknüpfungen", „Begrenzungszeichen". Kenneth J. Gergen: Erzählung, moralische Identität und historisches Bewußtsein, S. 174–176.

[106] Ebd., S. 175.

[107] Ebd.

[108] Vgl. auch Wolfgang Kraus' Aussage: „Eine erfolgreiche Aushandlung des sozialen Lebens verlangt, daß das Individuum in der Lage ist, sich als beständige, integrierte oder kohärente Identität zu vermitteln." Wolfgang Kraus: Das erzählte Selbst, S. 179. Vgl. ferner Florian Straus' und Renate Höfers These: „Gesellschaftlich wirkende Identitätsvorstellungen fördern eine entwicklungsbewußte, ganzheitlich orientierte Identitätsdarstellung." Florian Straus und Renate Höfer: Entwicklungslinien alltäglicher Identitätsarbeit, S. 298. Ähnlich äußern sich auch Gabriele Lucius-Hoene und Arnulf Deppermann: „Die Herstellung und Aufrechterhaltung von Kohärenz wird als wesentliche Aufgabe des Individuums betrachtet, mit der es dem sozialen Anspruch [...] nachkommt." Gabriele Lucius-Hoene und Arnulf Deppermann: Rekonstruktion narrativer Identität, S. 48.

[109] Florian Straus und Renate Höfer: Entwicklungslinien alltäglicher Identitätsarbeit, S. 298.

[110] Gabriele Lucius-Hoene und Arnulf Deppermann: Rekonstruktion narrativer Identität, S. 48.

[111] Heiner Keupp, Thomas Ahbe, Wolfgang Gmür et al.: Identitätskonstruktionen, S. 59.

eines dauerhaften und substantiellen Selbst provoziert wird, an der auch das heutige Subjekt bewusst oder unbewusst noch immer festhält.[112]

Ferner erscheint der Wunsch nach Kohärenz aber auch vor dem Hintergrund des in heterogene Teilidentitäten aufgegliederten Individuums plausibel, insofern sie ihm (*idealiter*) ermöglicht, „mit den gesellschaftlichen wie individuellen Ambivalenzen und Unübersichtlichkeiten souverän um[zu]gehen".[113] Es sei an dieser Stelle jedoch darauf hingewiesen, dass der Begriff ‚Kohärenz' nicht als widerspruchsfreie Einheitlichkeit verstanden werden darf (welche sich aufgrund der besagten Umstände wohl kaum erzielen lässt). Vielmehr wird der Terminus hier als Stiftung eines groben Zusammenhangs aufgefasst, welcher sich aus möglicherweise divergierenden, aber nicht vollständig inkompatiblen Elementen zusammensetzt. Somit wird auch ersichtlich, weshalb Ricœur bei der Erläuterung der narrativen Identität so deutlich die Funktion der „Synthese des Heterogenen" (s. o.) betont, in welcher er bereits auf die zentrale Bedeutung von Kohärenz vorausweist. Lucius-Hoene erklärt darüber hinaus, dass sich der „Aufbau von Konstanz, Kontinuität und Kohärenz [...] empirisch in autobiographischen Erzählungen aufweisen" lasse,[114] und bestätigt damit, dass das Medium der Erzählung auch *in praxi* zur Schaffung von Kohärenz eingesetzt wird.

Freilich ist es vom Einzelnen und seiner individuellen Geschichte abhängig, in welchem Maße die verschiedenen Teilidentitäten sich zu einem kohärenten Gebilde zusammenfügen lassen. Es ist auch zu beachten, dass Kohärenz keine unantastbare Notwendigkeit im Prozess der Identitätsbildung darstellt,[115] jedoch vermag sie tendenziell im Individuum eine Zufriedenheit mit dem eigenen Selbstbild und folglich das Empfinden einer gelingenden Identitätsstiftung zu bewirken, ohne dass dieses Prinzip auf jeden Einzelfall zutrifft. Schließlich ist es durchaus vorstellbar, dass ein Mensch trotz stark kontrastierender Teilidentitäten (die möglicherweise sogar in ein so genanntes ‚Doppelleben' münden) seine Existenz als unproblematisch oder gar erstrebenswert betrachtet, z. B. weil er in seinen verschiedenen Selbstentwürfen unterschiedliche Vorteile nutzen kann. Dennoch ist Keupps Befund der „gesundheitlichen Konsequenzen" (s. o.) nicht von der Hand zu weisen, und das Kohärenz-Bedürfnis muss als eine in ihrer Intensität von Person zu Person variierende Tendenz erachtet werden.

Aus dem Wunsch nach Kohärenz lässt sich ein weiterer wesentlicher Aspekt ableiten, der zu einer positiven Bewertung der eigenen Identitätsbildung beiträgt: Lucius-Hoene und Deppermann weisen, wie bereits erwähnt, darauf hin, dass eine kohärente Selbst-Erzählung insofern für den Menschen von großer Bedeutung sei, als sie das Gefühl von Authentizität zu bewirken oder zu forcieren vermöge.[116] Wenn man den Begriff ‚Authentizität' vor dem Hintergrund der Identitätskonstruktion versteht, so ließe er sich als eine Übereinstimmung des Selbstentwurfs (der innerhalb der

[112] Vgl. S. 13 dieser Arbeit.
[113] Florian Straus und Renate Höfer: Entwicklungslinien alltäglicher Identitätsarbeit, S. 301.
[114] Gabriele Lucius-Hoene: Leben mit einem Hirntrauma, S. 36; vgl. auch Florian Straus und Renate Höfer: Entwicklungslinien alltäglicher Identitätsarbeit, S. 297.
[115] Vgl. Heiner Keupps folgende Aussage: „Das Identitätsprojekt muß nicht von einem Wunsch nach einem kohärenten Sinnganzen bestimmt sein". Heiner Keupp: Diskursarena Identität: Lernprozesse in der Identitätsforschung, S. 35. Vgl. auch Wolfgang Kraus und Beate Mitzscherlich: Abschied vom Großprojekt, S. 167.
[116] Vgl. Gabriele Lucius-Hoene und Arnulf Deppermann: Rekonstruktion narrativer Identität, S. 48, vgl. S. 26 f. dieser Arbeit.

Psyche des Individuums entsteht) mit der Selbstdarstellung gegenüber einem Anderen – kurz: als Äquivalenz von innen und außen – fassen.[117] Wenn ein Individuum sein eigenes (selbstgestaltetes) Ich-Ideal gegenüber Anderen durchzusetzen sucht, muss es sich bis zu einem gewissen Grad über die Erwartungen seiner Umwelt hinwegsetzen und möglicherweise ausbleibende Anerkennung in Kauf nehmen.

Wenngleich bereits häufig auf die Wichtigkeit der sozialen Anerkennung hingewiesen worden ist, darf nicht der Eindruck entstehen, dass die vollständige Anpassung an die Erwartungen der Umwelt (in Meads Worten: die Ausschaltung des ‚Ich' zugunsten des ‚ICH') erstrebenswert sei. Es sollte nicht übersehen werden, dass im Menschen neben dem Wunsch nach Anerkennung auch der nach Autonomie besteht, der in diesem Kontext als das Bedürfnis danach, ungeachtet fremder Erwartungen das eigene Selbstbild nach außen zu kommunizieren, aufzufassen ist. Auch Krappmann veranschlagt die Ich-Identität als einen Ausgleich zwischen der, wie er es nennt, ‚social identity' (Abstimmung des Selbst auf Fremdzuschreibungen) und der ‚personal identity' (Durchsetzung der eigenen Identitäts-Vorstellung).[118] In ähnlicher Weise sehen Keupp und seine Mitautoren neben der Kohärenz, Authentizität, Anerkennung, Narration und sogenannten ‚Ressourcen' auch die Handlungsfähigkeit als „wichtige[n] Baustein[] alltäglicher Identitätsarbeit"[119], die hier im Sinne einer Kompetenz zum autonomen, von Beurteilungen durch Andere unabhängigen Handeln verstanden wird. Aus diesem Grund sprechen sie auch von einem Spannungsverhältnis von Autonomie und Anerkennung (zu dem man die Spannung zwischen Kohärenz und Heterogenität und zwischen Authentizität und sozialer Anpassung hinzufügen kann).[120] Somit ist Krappmann zuzustimmen, wenn er die gelungene Identitätsstiftung, die die Vermittlung zwischen den verschiedenen Polen voraussetzt, als fragilen ‚Balanceakt' bezeichnet.[121]

Der komplexe Prozess der intersubjektiven Identitätsaushandlung ist nun genauer beschrieben worden: als narrative Kommunikation mit einem Gegenüber, das sowohl physisch anwesend als auch imaginiert sein kann und dessen (vollzogene oder erdachte) Reaktion auf die Erzählung (ganz im Sinne von Mead und Krappmann) das Selbstbild des Erzählenden mitbestimmt. Jenseits der deskriptiven Ebene sind Vertreter des Selbst-Narrations-Modells auch der (von Krappmann nachhaltig betonten) Frage nach der gelungenen Identitätsbildung nachgegangen. Wenngleich als Kriterium für den Erfolg allen voran die Zufriedenheit des Subjekts mit seiner Ich-Konstruktion firmiert, konnten als wesentliche Faktoren, welche i. d. R. zum Gelingen der Identitätsstiftung beitragen, die soziale Anerkennung, das Erreichen von Autonomie, die Herstellung von Kohärenz (die vor allem

[117] ‚Authentisch' leitet sich vom spätlateinischen ‚authenticus' (=‚zuverlässig verbürgt') ab und bedeutet ‚glaubwürdig und zuverlässig verbürgt' bzw. ‚echt'. Vgl. authentisch, in: Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache, 4., neu bearb. Aufl., Mannheim 2007, S. 59. Wenn man Identität, wie hier vorgeschlagen als Konstruktionsleistung und nicht als angeborene Determinante auffasst, so kann bei der Definition des Begriffs ‚Authentizität' freilich nicht auf essentialistische Paradigmen (wie der ‚Echtheit') zurückgegriffen werden. Stattdessen wird im Zusammenhang mit der Identitätsstiftung unter ‚Authentizität', wie beschrieben, die Entsprechung der intern (also in der Psyche des Individuums) vollzogenen und der nach außen kommunizierten Identitätskonstruktion verstanden.

[118] Vgl. Lothar Krappmann: Soziologische Dimensionen der Identität, S. 75ff.

[119] Heiner Keupp, Thomas Ahbe, Wolfgang Gmür et al.: Identitätskonstruktionen, S. 270.

[120] Vgl. ebd., S. 243.

[121] Vgl. S. 19 dieser Arbeit.

durch Narration ermöglicht wird) und das Gefühl von Authentizität (im oben definierten Sinne) ausgemacht werden. Nun gilt es zu überlegen, inwiefern unterschiedliche Medien[122] beim Identitätsbildungsprozess eine Rolle spielen und welche Konsequenzen sich aus dem Mediengebrauch im Zuge der Identitätsstiftung ergeben.

[122] Medien werden hier im Sinne technischer (Kommunikations- und Darstellungs-)Medien verstanden.

## 4. Medien und Identität

Wenn man die Erzählung als das zentrale Mittel (als Medium im weiter gefassten Sinne) der Identitätskonstruktion anerkennt, stellt sich die Frage, welche Rolle Medien im engeren Sinne – verstanden als technische Medien – bei der Gestaltung des Selbst spielen. In Anbetracht der zunehmenden Bedeutung, die diese Medien in heutigen Kommunikationsabläufen einnehmen, wäre es fragwürdig, die narrative Identitätsbildung allein auf die (zunächst naheliegende) sprachliche *Face-to-Face*-Erzählung zu beschränken. Abgesehen von der technischen Vermittlung des sprachlichen Aktes durch ein Telefon oder das Internet werden Selbstpräsentationen im Zeitalter des *social web* auch mittels Fotos und *geposteten* Videos betrieben. Die Nutzung (audio-)visueller Medien stellt jedoch das Modell der narrativen Identität nicht infrage, wenn man im Rekurs auf Überlegungen der transmedialen Erzähltheorie nicht nur der sprachlichen Erzählung, sondern auch anderen Medien narrativen Charakter attestiert.

Es wurde bereits angedeutet, dass, wenn man die Mittelbarkeit eines Textes (die durch die Erzählerfigur entsteht) nicht als das alleinige Kriterium für Narrativität veranschlagt, der Begriff des Erzählens auch auf andere Medien als die Sprache angewandt werden kann.[123] Statt an der Mittelbarkeit orientiert sich die transmediale Erzähltheorie an der Abfolge von Ereignissen, welche sie als grundlegendes Merkmal der Erzählung postuliert.[124] An diese Erzähl-Definition schließt sich direkt der Aspekt der Zeit an, insofern eine Handlungs-Kette immer mindestens zwei (kausal oder konsekutiv miteinander zusammenhängende) Handlungen (oder Geschehnisse) impliziert und somit automatisch ein diachroner Blick eröffnet wird.[125] Diese beiden Kriterien des Erzählens werden von manchen Forschern noch ergänzt[126] und in ihrem Einfluss auf den ‚Narrativitäts-Grad' unterschiedlich gewichtet.[127] Die Einzelheiten dieser Ansätze müssen hier jedoch nicht näher betrachtet werden, da die narratologischen Überlegungen nicht zum Selbstzweck, sondern im Hinblick auf die Funktion des Narrativen für die Identitätsbildung angestellt werden (welche im Allgemeinen bereits erläutert wurde und hier nur in den Zusammenhang mit technischen Medien gestellt wird).

Vor dem identitätstheoretischen Hintergrund bieten sich die Faktoren der Handlungsreihe und der Diachronie schon deshalb als Narrations-Kriterien an, da sie auch für Ricœur diejenigen Merkmale darstellen, die den erzählerischen Charakter der narrativen Identität konstituieren.[128] Der

---

[123] Vgl. 21f. dieser Arbeit.

[124] Vgl. die Quellenangaben in Anm. 80 dieser Arbeit.

[125] In Abgrenzung zu ‚Deskription', welcher die „synchronen Verhältnisse[]" zuzuordnen seien, versteht Sandra Poppe die ‚Narration' als Wiedergabe der „diachronen Verhältnisse[]". Sandra Poppe: Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen, Göttingen 2007, S. 37.

[126] Z. B. durch folgende Aspekte: die Präsenz von Figuren, die Evokation von Räumen und die Herstellung einer Erzählwelt, vgl. Marie-Laure Ryan: Will New Media Produce New Narratives?, S. 12; Nicole Mahne: Transmediale Erzähltheorie, S. 19.

[127] Zur graduellen Auffassung von Narrativität vgl. Werner Wolf: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie, in: Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, hrsg. von Vera Nünning und Ansgar Nünning, Trier 2002, S. 23–104; David Herman: Toward a Transmedial Narratology, S. 54–56.

[128] Zum Aspekt der Handlungsfolge vgl. S. 21f. dieser Arbeit und zum Aspekt der Zeit sei darauf hingewiesen, dass die Zeit für Ricœur ein wesentlicher Bestandteil der narrativen Identität ist, nicht zuletzt da die narrative Identität eine

Seitenblick auf die Prämissen der transmedialen Erzähltheorie hat an dieser Stelle primär dazu gedient, zu plausibilisieren, dass sich die Frage nach der Nutzung technischer Medien bei der Selbstgestaltung durchaus mit dem Konzept der narrativen Identität verbinden lässt und damit zu einer fruchtbaren Erweiterung des Modells führt.

Nun stellt sich die Frage, welche Rolle welche technischen Medien im Prozess der Identitätskonstruktion spielen können. Grundlegend lässt sich zwischen zwei Funktionen unterscheiden, die das Medium übernehmen kann: 1. Bestimmte Medien beziehungsweise die ihnen inhärenten fiktionalen Figuren können dem Individuum als Vorlage dienen, nach der es sein Selbstbild gestaltet (indem es sich beispielsweise mit einer Filmfigur identifiziert). Diese Praktik betrifft die in der Vorstellungswelt des Einzelnen stattfindende Rezeption des Mediums und ist insofern als subjektiv[129] und imaginär zu beschreiben, als das Individuum seine nach dem Vorbild gestaltete Identität hier (noch) keinem konkreten Gegenüber (außerhalb seiner Phantasie) präsentiert. 2. Medien können ferner für die intersubjektive Identitätsvermittlung instrumentalisiert werden, indem die Selbst-Narration über ein bestimmtes Medium übertragen wird (beispielsweise über das Telefon, eine Chat-Nachricht, u. a.).

Beide Formen von medial gestützter Identitätskonstruktion – die subjektiv imaginierte und die intersubjektiv kommunizierte – können unabhängig voneinander vollzogen werden: So ist es durchaus möglich, dass der Einzelne sich in eine medial inszenierte Figur hineinphantasiert, ohne die dadurch entstehende Identität gegenüber einem Dritten zu artikulieren. Und umgekehrt kann er freilich sein Selbstbild, auch ohne dass er es durch einen identifikatorischen Rezeptions-Akt kreiert, in einer medial vermittelten Interaktionssituation einem Anderen darlegen. Da auf die große Bedeutung der sozialen Anerkennung für die erfolgreiche Identitätsstiftung hingewiesen worden ist,[130] liegt die Vermutung nahe, dass das alleinige Praktizieren der ersten Selbstbildungsform, also die Aussparung der zweiten, nur unwahrscheinlich zum Gelingen der Ich-Gestaltung führt. Auf welche Weise Medien auf die beiden Formen der Identitätsgenerierung Einfluss nehmen können, soll im Folgenden skizziert werden.

Bei der ersten Form wählt das Individuum eine Figur, welche Teil einer medial evozierten fiktionalen Welt ist, als Vorbild für die eigene Personalität, indem es sich mit der Figur identifiziert. Diese Vorbild-Funktion des Mediums ist – wenngleich das Wort ‚Vor-Bild' dies zunächst vermuten lässt – nicht auf visuelle Medien beschränkt, sondern wird vor allem durch narrative Medien provoziert. Obwohl literarisch erzeugte Identifikationsflächen – da Literatur kein im engeren Sinne tech-

---

Vermittlung von kosmologischer und phänomenologischer Zeit ermögliche. Vgl. Paul Ricœur: Zeit und Erzählung, Band 3: Die erzählte Zeit, S. 392.

[129] Die Subjektivität ist zwar insofern eingeschränkt, als das medial vermittelte Identifikationsangebot von einem anderen Subjekt geschaffen wurde und somit das daran ausgerichtete Selbstbild bereits latent intersubjektiv durchdrungen ist. Jedoch stellt die Auswahl einer bestimmten Figur (und keiner anderen) als Vorbild einen tendenziell subjektiven Akt dar. Ferner wird der Terminus ‚subjektiv' nicht als absolut verstanden, sondern beschreibt hier die Annäherung an den äußersten (wenn man Dornes oder Krappmann folgt: nie zu erreichenden) Pol. (Krappmann spricht sogar von einer „phantom uniqueness", um zu zeigen, dass das rein Subjektive eine Chimäre bleibt. Vgl. Lothar Krappmann: Soziologische Dimensionen der Identität, S. 79; zu Dornes' Radikalisierung von Intersubjektivität vgl. Martin Dornes: Der virtuelle Andere, S. 311).

[130] Vgl. S. 18 dieser Arbeit.

nisches Medium darstellt – nicht der primäre Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit sein sollen, erweist sich ein kurzer Blick auf die abendländische (Lese-)Kulturgeschichte als sehr aufschlussreich für die durch Figurenidentifikation beeinflusste Identitätsarbeit.

Zunächst ist zu konstatieren, dass die fiktionale Literatur selbst von Figuren zeugt, welche sich ihrerseits an literarischen Vorbildern (an Figuren des ‚Buchs im Buch') orientieren, wie z. B. in Dantes *Divina Commedia*, Cervantes' *Don Quijote* und Flauberts *Madame Bovary*. Darüber hinaus kann als in doppelter Hinsicht aussagekräftiges Beispiel Goethes *Die Leiden des jungen Werther* herangezogen werden, insofern nicht nur Werther selbst seine Personalität in Anlehnung an fiktionale Figuren (Odysseus, Ossian, Emilia Galotti)[131] gestaltet, sondern auch die realen Leser des Werkes sich durch ihre identifikatorischen Lektüre-Akte zur Nachahmung Werthers angeregt fühlten und mitunter sogar nach dem Vorbild der literarischen Figur Suizid begingen.[132] Doch abgesehen vom ‚Werther-Effekt'[133] manifestieren auch aktuelle empirische Untersuchungen, dass es sich bei den ‚erlesenen Helden'[134] nicht nur um ein beliebtes *Sujet* der fiktionalen Literatur, sondern auch um ein unübersehbares Phänomen in unserer Gesellschaft handelt.[135]

Wenngleich die Einwirkung der Literatur auf Selbstbildungsprozesse keine nähere Berücksichtigung in dieser Arbeit findet, so lässt die Häufigkeit von literarisch angeeigneter Identität auf eine hohe Affinität von imitierender Identitätsstiftung zu narrativen Medien schließen. Dies verwundert nicht weiter, da Lucius-Hoene bereits darauf hingewiesen hat, dass das Individuum, auch ohne dass es seine Geschichte einem konkreten Anderen erzählt, sein Selbstbild in der eigenen Phantasie bereits narrativ strukturiert (indem es eine imaginierte Erzählung an den ‚generalisierten Anderen' vermittelt).[136] Dementsprechend eignet sich eine Figur, die durch ein narratives Medium erzeugt wird, besonders gut als Identifikationsfläche, insofern sie sich strukturanalog zum vom Rezipienten imaginierten Ich verhält und daher keine umständlichen Transferleistungen aufgewandt werden müssen.[137] Inwiefern unter den narrativen Medien der Film in besonderem Maße zur Figurenidentifikation zu provozieren vermag, bildet den Gegenstand des Kapitels zur Filmtheorie.[138] Zunächst soll jedoch die zweite Form der medial gestützten Identitätsstiftung näher konkretisiert werden.

Wie bereits ausführlich dargelegt wurde, vollzieht sich auch die Vermittlung des Selbstbilds an ein konkretes, nicht-imaginiertes Gegenüber ebenfalls narrativ, ohne dass sie dabei auf die sprachli-

---

[131] Vgl. Friedhelm Marx: Erlesene Helden. Don Sylvio, Werther, Wilhelm Meister und die Literatur, Heidelberg 1995, S. 111–164.

[132] Vgl. Ingrid Engel: Werther und die Wertheriaden. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte, St. Ingbert 1986, S. 91.

[133] Im Rekurs auf die durch die *Werther*-Lektüre provozierten Suizide spricht man in der Psychiatrie vom ‚Werther-Effekt', wenn fiktionale Selbstmorde zu einer erhöhten Suizidrate führen. Die Tatsache, dass sich die Psychiatrie mit diesem Phänomen beschäftigt und einen Begriff dafür geprägt hat, zeigt die Frequenz und Relevanz von identifizierender Medien-Rezeption. Zum ‚Werther-Effekt' vgl. z. B. Walther Ziegler und Ulrich Hegerl: Der Werther-Effekt. Bedeutung, Mechanismen, Konsequenzen, in: Der Nervenarzt 73 (2002), H. 1, S. 41–49.

[134] Den Begriff der ‚erlesenen Helden' prägte Friedhelm Marx, als er die imitierenden Lektüreakte untersuchte, die in Wielands *Don Sylvio de Rosalva*, Goethes *Die Leiden des jungen Werther* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre* inszeniert werden. Vgl. Friedhelm Marx: Erlesene Helden.

[135] Vgl. Florian Huber: Durch Lesen sich selbst verstehen. Zum Verhältnis von Literatur und Identitätsbildung, Bielefeld 2008.

[136] Vgl. Gabriele Lucius-Hoene: Leben mit einem Hirntrauma, S. 36; vgl. auch S. 26 dieser Arbeit.

[137] Vgl. Florian Huber: Durch Lesen sich selbst verstehen, S. 49.

[138] Vgl. Kapitel IV.1 dieser Arbeit.

che Narration beschränkt ist, sondern, je nachdem welche Motivation der Selbst-Präsentation zugrunde liegt, möglicherweise mithilfe von anderen Medien – wie zum Beispiel Fotos – zielsicherer durchgeführt werden kann. Auch was die Vollständigkeit der Selbst-Narration betrifft, so kommt die idealtypische Situation, dass innerhalb von einer langen Erzählung die ‚ganze' Lebensgeschichte dargelegt wird, in der Praxis wohl eher selten vor. Ergo muss ein erweiterter Erzähl-Begriff angenommen werden, der eine Segmentierung in einzeln erzählte Episoden ermöglicht, welche sich mosaikförmig zu einem je nach Person mehr oder minder kohärenten Gesamtbild zusammenfügen.

Der Zusammenhang von Anerkennung, Autonomie, Kohärenz und Medien soll hier an verschiedenen Schaubildern verdeutlicht werden. Man sieht das Ich als zentralen ‚Knotenpunkt' in der Mitte (Schaubild 1), welches keine feste Struktur hat, sondern sich in verschiedenen Interaktionen unterschiedlich formieren kann. Außerhalb des Ichs stehen die Kommunikationspartner, welche die ihnen präsentierte (Teil-)Identität entweder bestätigen, somit dem Einzelnen Anerkennung gewähren, oder aber eine divergente (Teil-)Identität zurückprojizieren, wodurch die Anerkennung ausbleibt. (Würde man die zuvor erläuterte subjektive Selbstgestaltung – sei sie nun an einem medial vermittelten Vorbild orientiert oder nicht – in das Schaubild integrieren, so würde man sie innerhalb der fragilen und durchlässigen Grenzen des Ichs situieren, da sich ja die erste Form der Selbstbildung allein im Vorstellungsvermögen des Individuums abspielt und keine Interaktionspartner außerhalb der Imagination einbezieht.)

Bei der Kommunikation seiner (Teil-)Identitäten kann das Individuum sich verschiedener Medien bedienen (welche im Schaubild mit unterschiedlichen Pfeilformen markiert sind): Noch immer sehr bedeutend ist natürlich die Nutzung der mündlichen Sprache in einer *Face-to-Face*-Situation, die deshalb Eingang in das Schaubild gefunden hat, wenngleich sich der Fokus dieser Arbeit auf die technischen Medien richtet. Im oberen Bereich des Ichs ist die Autonomie situiert, die in den Fällen erzielt wird, in denen das innere, eigenständig entwickelte Selbstbild der Identität entspricht, die nach außen kommuniziert wird (wodurch gleichzeitig auch einen hohes Maß an Authentizität gewährleistet ist). Wenn der Einzelne jedoch vornehmlich Teilidentitäten, die sich im unteren Bereich des Ichs befinden, an Andere vermittelt, so findet eine starke Anpassung an die Erwartungshaltung der Umwelt statt.

Für die unterschiedlichen Möglichkeiten der Zusammensetzung von Autonomie, Anpassung, Anerkennung und Ablehnung (bzw. Rückprojektion einer anderen Teilidentität) lassen sich zur Veranschaulichung folgende vier Szenarien denken. 1. Ein männliches Individuum versucht in einem Telefongespräch mit seinem besten Freund, seine selbst entworfene Identität als ‚Entertainer', also als unterhaltsamer, humorvoller Lebemann, zu präsentieren (Schaubild 2). Sein Vorhaben funktioniert, denn sein Kommunikationspartner offenbart seine Anerkennung (beispielsweise, indem er über die Anekdoten seines Freundes lacht). In dieser Interaktionssituation vermag der Einzelne sowohl Anerkennung als auch Autonomie zu erreichen. 2. In einer Chat-Diskussion zu einem ausgewählten Thema versucht selbige Person sich als Experte auf dem entsprechenden Gebiet zu inszenieren, wird aber von einem anderen Chat-Teilnehmer für einen Laien oder Dilettanten gehalten (Schaubild 3). Somit wird hier zwar Autonomie erzielt, jedoch bleibt die Anerkennung aus.

3. Bei seiner Arbeit erweckt der Mann in einer mündlichen Konversation gegenüber seinem Chef den Eindruck eines untergebenen Mitarbeiters (Schaubild 4). Indem der Chef genau diese Identität wieder auf seinen Mitarbeiter zurückspiegelt, erhält der Angestellte zwar Anerkennung für sein Verhalten, jedoch fehlt es ihm hier an Autonomie, da diese Rolle nicht seinem Selbstbild entspricht und er durch ihre Annahme ein hohes Maß an Anpassung aufwenden muss. 4. Bei einer abendlichen Verabredung mit einer Frau versucht der Mann, ihr gegenüber als Frauenschwarm gemäß dem Typus ‚Casanova' zu erscheinen, wenngleich er in seinem eigenen Lebensentwurf eine feste Beziehung anvisiert, in der er sich als treuer Partner imaginiert. Dennoch nimmt er die ‚Casanova'-Rolle an, da er meint, auf diese Weise dem Männlichkeits-Bild der Gesellschaft zu entsprechen und somit seine Attraktivität zu steigern. Seine Verabredung erkennt das Rollenspiel ihres Gegenübers und projiziert die (Teil-)Identität auf ihn zurück, die seinem versteckten Selbstentwurf entspricht. Ergo erreicht der Mann in dieser Situation weder Autonomie noch Anerkennung (für die präsentierte Rolle).

Es zeigt sich anhand der fingierten Beispiele, wie unterschiedliche Zusammensetzungen und unterschiedliche Grade an Autonomie, Anpassung, Anerkennung und Ablehnung entstehen können. Bei der Frage nach der Kohärenz muss eine Folge von Interaktionsszenarien betrachtet werden (die sich als Episoden zu einer größeren Selbst-Erzählung zusammenfügen), um zu erkunden, wie sich Kohärenz auf der diachronen Ebene manifestiert. Wenn der Einzelne in verschiedenen Kommunikationssituationen innerhalb eines bestimmten Zeitraums ähnliche (Teil-)Identitäten an Andere vermittelt, so generiert er ein hohes Maß an Kohärenz (Schaubild 6). Je stärker die jeweils inszenierten Teilidentitäten jedoch divergieren, desto nachhaltiger mangelt es dem Individuum an Kohärenz (Schaubild 7).

Auf Grundlage der nun ausführlich begründeten Annahme, dass Medien beim subjektiven Selbstentwurf als Vorbild- und bei der intersubjektiven Identitätsarbeit als Vermittlungs-Instanz fungieren können, stellt sich nun die Frage, welches Medium besonders zur Selbstgestaltung via Figurenidentifikation provoziert und welches Medium sich als hilfreich bei der Kommunikation des eigenen Selbstbilds an Dritte erweisen müsste. Für die Beantwortung dieser Frage gilt es, die wirkungsästhetischen Eigenschaften zu betrachten, welche dem jeweiligen Medium zwar nicht unbedingt *per se* inhärent sind, ihm aber diskursiv zugeschrieben werden und somit seine Wahrnehmung und Verwendung durch den Menschen prägen. Dementsprechend hängt die Art und Weise, wie der Einzelne ein bestimmtes Medium bei der Identitätsarbeit einsetzt, davon ab, welche Charakteristika er dem Medium – unter dem Einfluss des herrschenden Diskurses – zuordnet. Dazu muss der medientheoretische Diskurs konsultiert werden.

Die Ausführungen werden sich allerdings auf die Medien Fotografie und Film sowie die ‚Neuen Medien' beschränken, da allein diese Medien in den ausgewählten Primärtexten thematisiert werden, sodass sich theoretische Positionen zu anderen Medien bei der Textanalyse als redundant erweisen würden. Da die Nachzeichnung der Diskurse zu den genannten Medien bereits Erläuterungen von größeren Dimensionen annehmen würde, muss hier – insofern der Schwerpunkt der Arbeit auf der Werk-Interpretation liegt – auf ein Vollständigkeits-Postulat verzichtet werden. An die Stelle der Quantität der medientheoretischen Texte soll vielmehr die Signifikanz der Auswahl

treten. Die entsprechenden medientheoretischen Vorüberlegungen sind den jeweiligen Textinterpretationen vorangestellt.

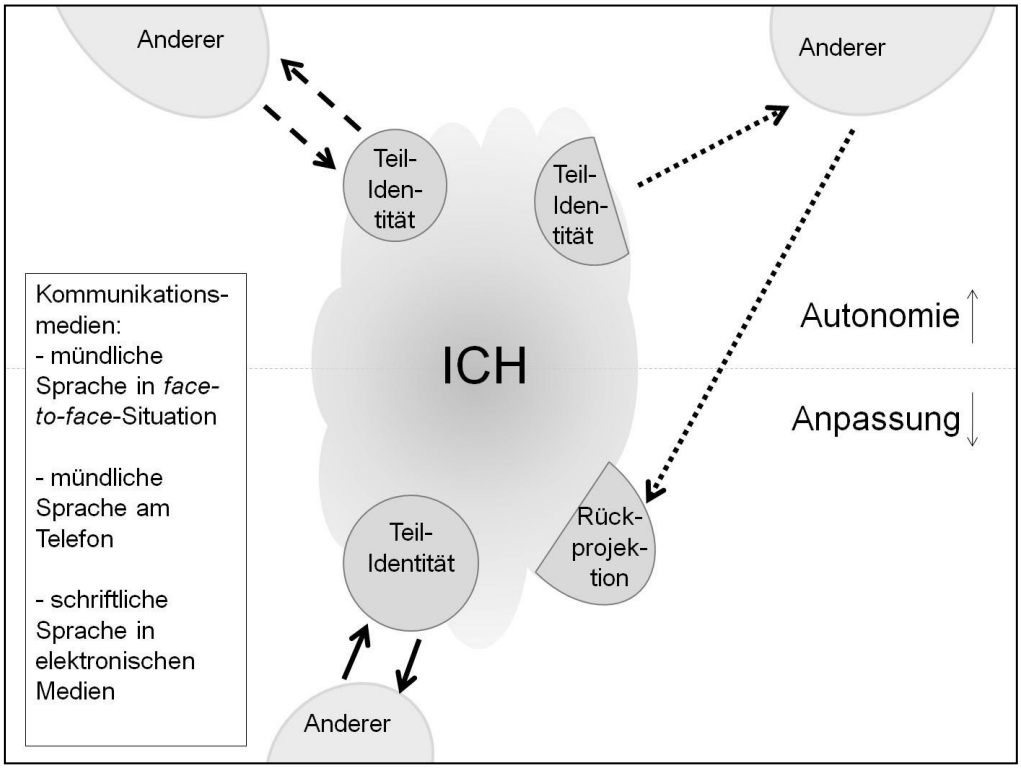



Schaubild 1

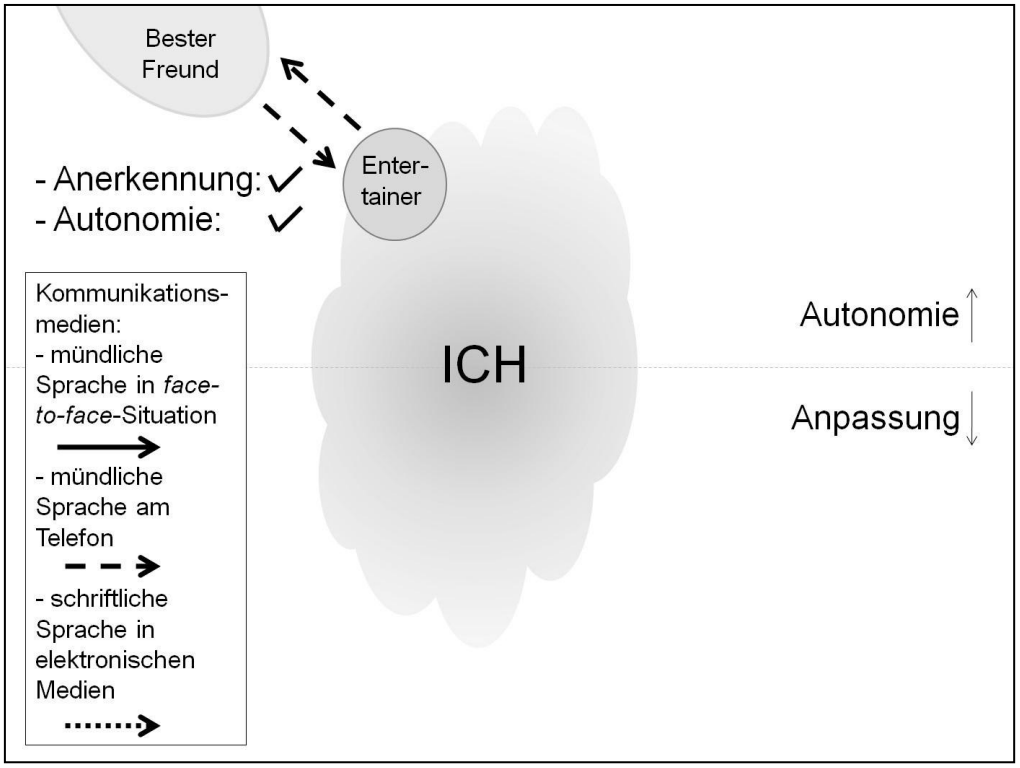



Schaubild 2

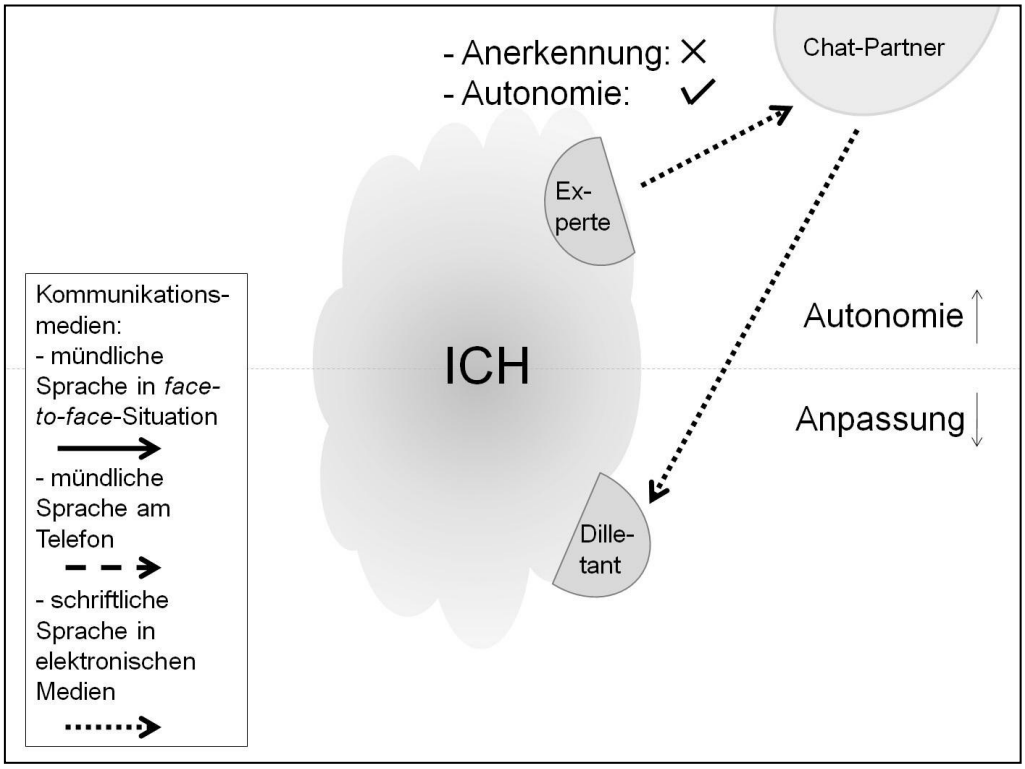



Schaubild 3

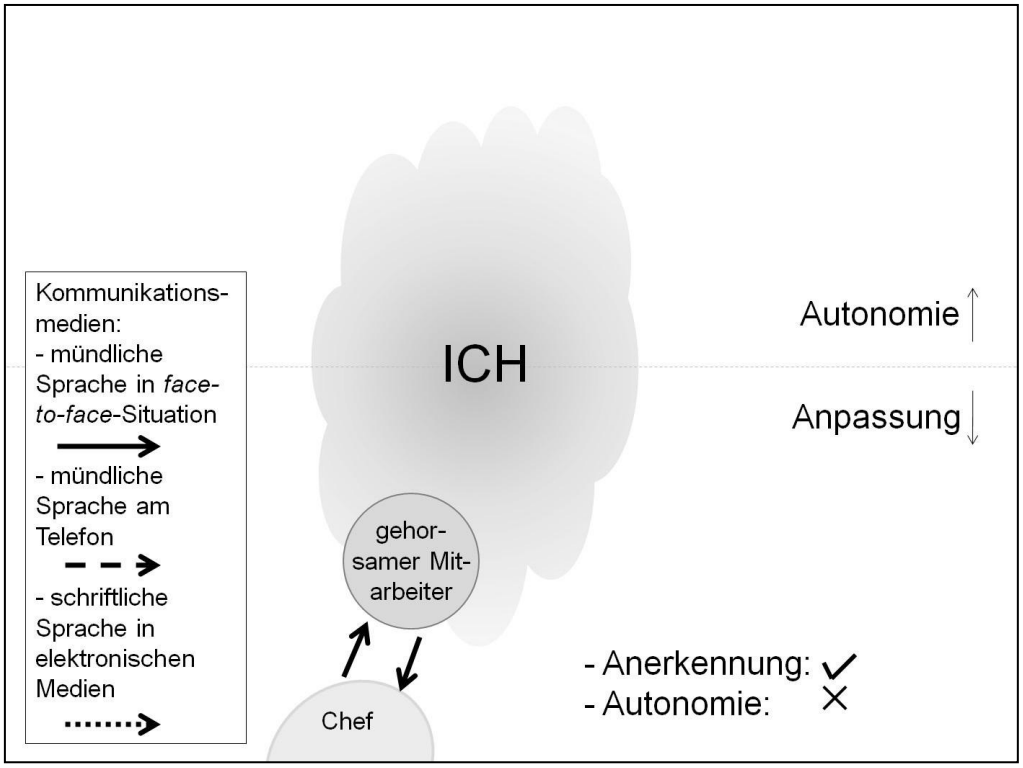



Schaubild 4

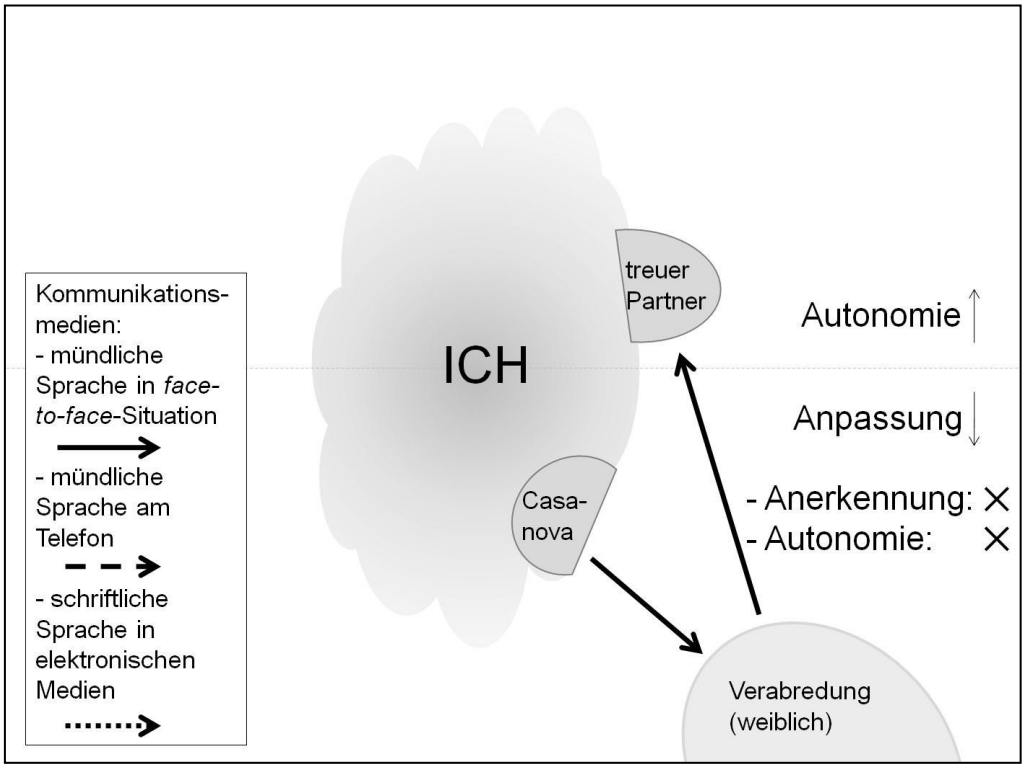



Schaubild 5

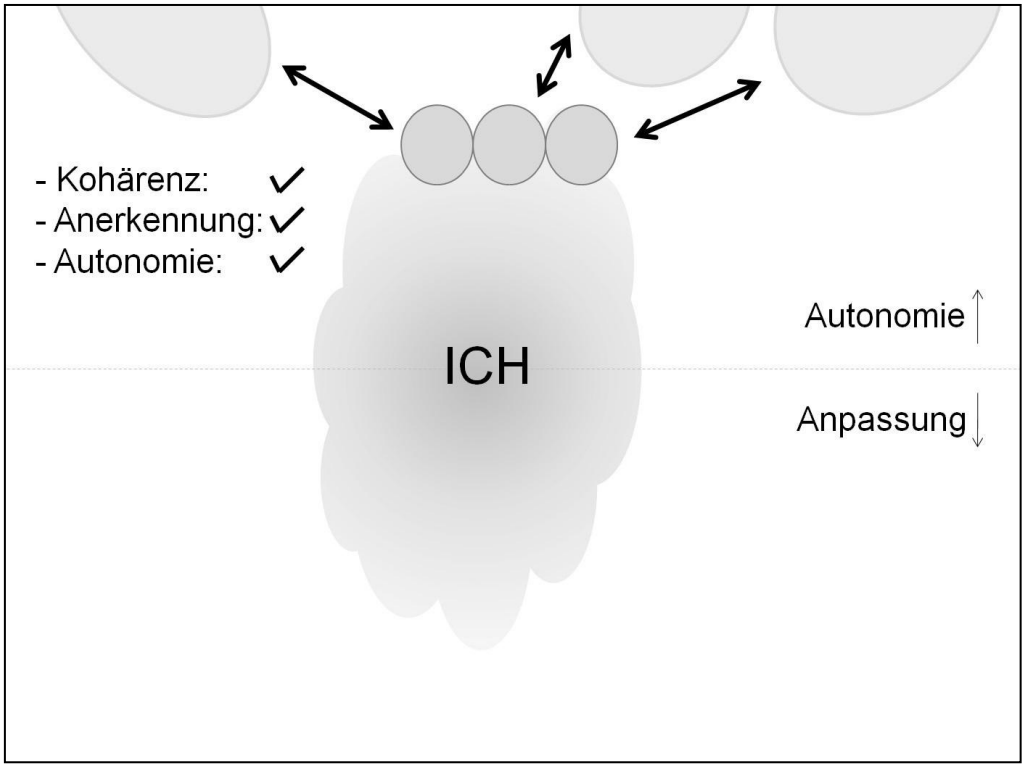



Schaubild 6

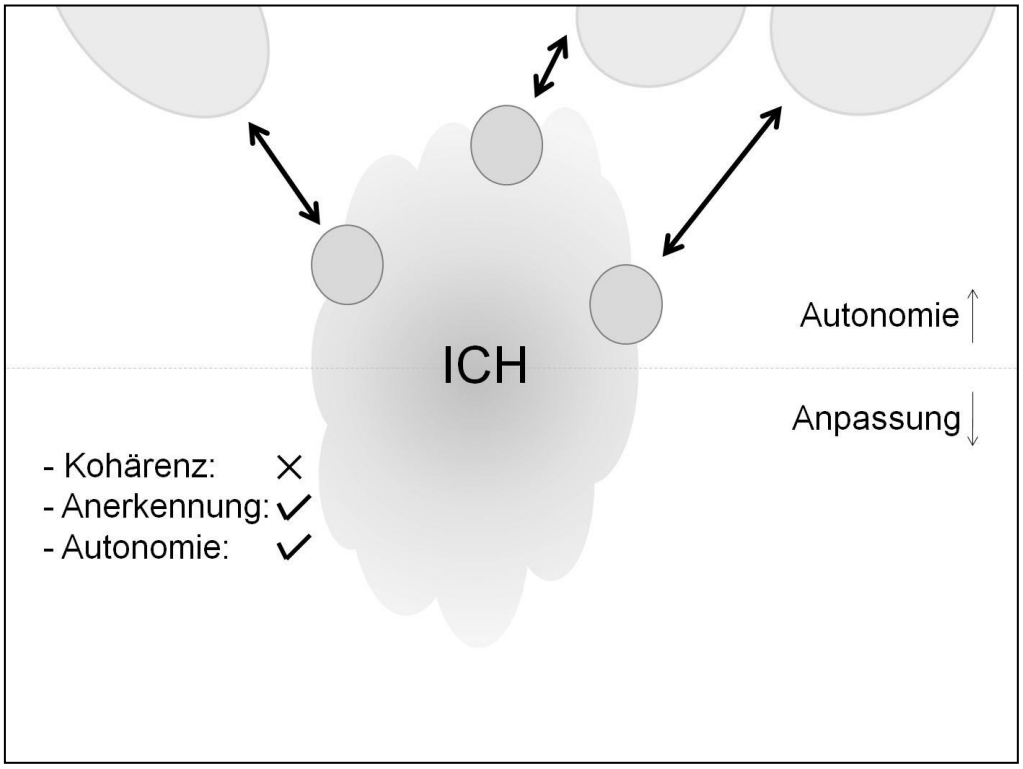



Schaubild 7

# III. Fotografie und Identität

## 1. Theoretische Vorüberlegungen zum Verhältnis von Fotografie und Identität

„Die Erfindung der Fotografie ist ein ebenso entscheidendes historisches Ereignis[,] wie es die Erfindung der Schrift war.“[139] – Der hohe Stellenwert, den Vilém Flusser der Fotografie innerhalb der Mediengeschichte zuweist, kann in Anbetracht der heutigen Allgegenwärtigkeit von technisch produzierten Bildern wohl kaum infrage gestellt werden. Die Schlussfolgerung, dass diese Omnipräsenz von Fotografien, welche das Medium in seiner (im Vergleich zum Schriftmedium recht kurzen) Geschichte bereits bewirken konnte, die Wahrnehmungsstruktur des Menschen nicht unbeeinflusst gelassen hat,[140] ist auch eher als *factum brutum* zu betrachten denn als Hypothese. Doch im spezifischen Kontext dieser Arbeit interessiert hier vielmehr die Frage, wie das Medium selbst – mitsamt seinen wirkungsästhetischen Potentialen – seit seiner Erfindung vom Menschen wahrgenommen wurde. Daher soll im Folgenden der fototheoretische Diskurs skizziert werden, welcher insofern als Indikator der Vorstellungen und Verwendungsformen von Fotografie angesehen wird, als diskursive Zuschreibungen in aller Regel nicht allein als deskriptives, sondern auch als präskriptives Instrument fungieren.

Als bedeutendstes Charakteristikum, das mit der Fotografie bereits kurz nach der Entwicklung der Daguerreotypie[141] (in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts) assoziiert wird, ist ihr angeblich hoher ‚Realitätsgehalt‘ zu nennen. Einer der Pioniere der Fototechnik, Henry Fox Talbot, veranschlagt in seinem Foto-Buch mit dem aussagekräftigen Titel *The Pencil of Nature* von 1844 fotografische Abbildungen als Evidenz-Garanten, indem er ihre Beweiskraft betont und für ihre juristische Nutzung plädiert.[142] Die Annahme, dass Fotos – anders als die Malerei – die ‚Natur‘ unverfälscht wiedergeben, wird nicht alleine von Talbot aufgestellt, der als Fototechniker dem Medium freilich mit sehr viel Enthusiasmus begegnete. Auch die Foto-Opponenten, die sich kritisch, wenn nicht gar polemisch über die neue Technik äußern, stellen die wirklichkeitsabbildende Funktion der Fotografie nicht in Abrede – wie auch immer sie sie bewerteten.[143]

---

[139] Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie, Göttingen 1983, S. 15.

[140] Vgl. ebd., S. 10; Vilém Flusser: Bilderstatus, in Ders.: Schriften, hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser, Band 1: Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien, 2., durchgesehene Aufl., Mannheim 1995, S. 133–146, bes. S. 137; Paul Virilio: Das Privileg des Auges, in: Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung, hrsg. von Jean-Pierre Dubost, Leipzig 1994, S. 55–71, bes. S. 57; Norbert Bolz: Design des Immateriellen, in: Sehsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung, red. von Uta Brandes, hrsg. von Kunst-Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Göttingen 1995, S. 155–161, bes. S. 156.

[141] In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden auf Grundlage der Technik der *camera obscura* unterschiedliche Verfahren entwickelt, Bilder aufzunehmen: von Nicéphore Niépce im Jahr 1826, von Louis Daguerre 1838 und wenige Jahre später von Henry Fox Talbot. Daguerres Erfindung, damals als Daguerreotypie bezeichnet, war diejenige Technik, die sich durchsetzte. Vgl. Erwin Koppen: Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung, Stuttgart 1987, S. 30–37.

[142] Vgl. Henry Fox Talbot: Der Stift der Natur, in: Theorie der Fotografie I. 1839–1912, hrsg. von Wolfgang Kemp, München 1980, S. 60–63, bes. S. 61.

[143] Als besonders repräsentativer Foto-Gegner ist Charles Baudelaire zu nennen, der die Fotografie aus vorwiegend ästhetischen Gründen ablehnte, indem er ihr künstlerisches Potential als geringer als das der Malerei einstufte, wobei er den ‚Realitätsgehalt‘ des Fotos nicht anzweifelte. Vgl. Charles Baudelaire: Die Fotografie und das moderne Publikum,

Das Evidenz-Postulat wird im 20. Jahrhundert in foto- und medientheoretischen Überlegungen weiterentwickelt, was sich beispielsweise in dem Vergleich mit Zeichnungen manifestiert, welchen der Philosoph George Santayana 1905 anstellt: „Sie [d. s. die Zeichnungen] sind gewöhnlich schwache und skizzenhafte Darstellungen des Sachverhalts und noch schwächere Umsetzungen der Idee. Dagegen wirken Fotografien wie wirkliche Graphik. Sie geben die *unverfälschten Fakten*".[144] Auch der Künstler László Moholy-Nagy betont 1925 die Authentizität der fotografischen Abbildung, die daraus resultiere, dass der Apparat „naturgetreu" die aufgenommenen Motive „kopier[e]".[145] Infolgedessen sieht er in der Fotografie „das verläßlichste Hilfsmittel zu Anfängen eines objektiven Sehens."[146] Auch der Filmtheoretiker André Bazin betont in einigen Überlegungen zur Fotografie von 1945 die Objektivität des Mediums und fügt hinzu, dass das „ästhetische Wirkungsvermögen der Photographie [...] in der Enthüllung des Wirklichen" liege,[147] wodurch er den Evidenz-Topos affirmiert.

Allerdings werden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, als in der surrealistischen Bewegung mit Fotografien experimentiert wird und sich der (wörtliche und bildliche) Fokus auf das ‚neue Sehen' und den ‚subjektiven Blick' richtet,[148] jedoch auch einige skeptische Stimmen laut, die am Postulat der unmanipulierbaren Mimesis zweifeln. Rudolf Harms und Walter Benjamin sowie später Siegfried Kracauer und Roland Barthes verweisen auf die Möglichkeit der Inszenierung, die der Fotograf nutzen kann, um die sichtbare ‚Wirklichkeit' nicht objektiv zu reproduzieren, sondern vielmehr subjektiv zu konstruieren. Die Thesen der genannten Theoretiker finden eine genauere Erläuterung innerhalb der Analyse von W. G. Sebalds Werk *Austerlitz*, da sie dort sehr anschaulich auf der Grundlage eines inszenierten Kinderfotos entfaltet werden können, welches beim Abgelichteten während seiner späteren Selbst-Betrachtung signifikanterweise rein befremdende Empfindungen hervorruft.[149]

Doch nicht nur auf produktions-, sondern auch auf rezeptionsästhetischer Ebene hegt Barthes Zweifel am Objektivitätspostulat. In seinem berühmten Doppel-Essay *Die helle Kammer* räumt er

---

in: Theorie der Fotografie I. 1839–1912, hrsg. von Wolfgang Kemp, München 1980, S. 110–113. Ähnliche, jedoch mitunter differenziertere Ansichten aus der Zeit finden sich u. a. in Philip Hamerton: Die Beziehungen zwischen Fotografie und Malerei, in: Theorie der Fotografie I. 1839–1912, hrsg. von Wolfgang Kemp, München 1980, S. 143–151; Gleeson White: Ist die Kamera der Freund oder der Feind der Kunst? Eine Umfrage, in: Theorie der Fotografie I. 1839–1912, hrsg. von Wolfgang Kemp, München 1980, S. 191–199. Der kunstkritische Fotodiskurs soll hier jedoch nicht weiter ausgeführt werden, da die identitätsstiftende Funktion der Fotografie sich vor allem aus dem Diskurs über ihre Wirkung auf den Rezipienten ableiten lässt. Weitere Aspekte des Fotodiskurse sind in zusammengefasster Form in folgender Monographie nachzulesen: Bernd Stiegler: Theoriegeschichte der Photographie, München 2006.

[144] George Santayana: Das fotografische und das geistige Bild, in: Theorie der Fotografie I. 1839–1912, hrsg. von Wolfgang Kemp, München 1980, hier S. 254 (Anm. u. Hervorh. J. P.).

[145] László Moholy-Nagy: Malerei. Fotografie. Film. Mit einer Anmerkung des Herausgebers und einem Nachwort von Otto Stelzer, hrsg. von Hans M. Wingler, Mainz ²1978 (Faksimile-Nachdr. der Ausg. von 1927, Passau), S. 32.

[146] Ebd., S. 26.

[147] André Bazin: Ontologie des photographischen Bildes, in Ders.: Was ist Film?, hrsg. von Robert Fischer, Berlin 2004, S. 33–42, hier S. 39. Zur Objektivität der Fotografie äußert sich Bazin folgendermaßen: „Die Eigenheit der Photographie im Unterschied zur Malerei besteht also darin, daß sie ihrem Wesen nach objektiv ist." Ebd., S. 36.

[148] Vgl. Bernd Stiegler: Objektives Sehen und subjektiver Blick. Zur Theorie der Fotografie in den zwanziger Jahren, in: Mediengebrauch und Erfahrungswandel. Beiträge zur Kommunikationsgeschichte, hrsg. von Detlev Schöttker, Göttingen 2003, S. 157–169.

[149] Vgl. S. 82ff. dieser Arbeit.

ein, dass die Foto-Rezeption nicht immer nur als *studium*, d. h. als sachbezogene, emotional gemäßigte Betrachtung eines Fotos, ablaufe, sondern, dass auch die Möglichkeit des *punctums*, d. h. eines fotografischen Details, das auf irrationale Weise eine faszinierende Wirkung auf den Rezipienten ausübt, bestehe.[150] Trotz all dieser Überlegungen zur subjektiv gefärbten Produktion und Rezeption hält der französische (Post-)Strukturalist an der „verblüffende[n] Evidenz"[151] des Fotos fest, da „sich in der *Photographie* nicht leugnen [lasse], daß *die Sache* [d. i. das fotografierte Motiv] *dagewesen ist*."[152] Daher erklärt er das ‚*Es-ist-so-gewesen*' zum Noema der Fotografie.[153]

Es zeigt sich, dass trotz aller Differenziertheit, mit der Barthes das Medium zu beschreiben sucht, die Annahme, das Foto sei „Analogon des Wirklichen"[154], stets präsent bleibt. In dieser Hinsicht zeichnet sich eine Verwandtschaft von Barthes' Abhandlung und den fototheoretischen Überlegungen von Susan Sontag ab: Auch sie räumt einerseits ein, dass Fotografien immer „eine Interpretation der Welt"[155] seien, also subjektive Anschauungen artikulieren; andererseits postuliert sie, ein „gefälschtes Foto (ein Foto, das retuschiert, auf andere Weise verändert oder mit einer falschen Bildunterschrift versehen wurde) verfälsch[e] die Wirklichkeit",[156] wodurch deutlich wird, wie massiv ihre Schriften von der Gleichsetzung von Fotografie und Realität durchdrungen sind.

Wie kritisch auch immer man sich gegenüber der Fotografie positioniert, letztlich – so scheint es – kann das persistente Postulat des hohen Realitätsgehalts kaum dekonstruiert oder gar destruiert werden. Dies mag erstaunen, da die Gleichsetzung von Realität und fotografischer Abbildung wahrnehmungspsychologischen Argumenten, wie Marlene Schnelle-Schneyder sie in ihrer Forschung liefert, nicht standhält. Sie fasst ihre Erkenntnisse wie folgt zusammen: „Das menschliche Auge ist Bestandteil eines Zusammenwirkens von visueller Wahrnehmung und kognitiven Prozessen, die Kamera ein Apparat, der unter bestimmten vorbereiteten Konditionen *Bilder* aufzeichnen kann."[157] Doch beim Thema Fotografie scheint der Diskurs in seinen deskriptiven Ansprüchen, die eine präskriptive Wirkung ausüben, sich gegenüber der Physiologie durchgesetzt zu haben: Indem fortwährend über die Authentizität der fotografischen Mimesis gesprochen wurde, hat sich der Glaube an Selbige mit so deutlicher Nachhaltigkeit etabliert, dass er die heutigen Vorstellungen von Fotografie noch immer prägt. Vilém Flusser nimmt sogar an, dass der Mensch den Fotos „wie sei-

[150] Vgl. Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt/M. 1989, S. 33–36. Der bewusst provozierte problematische Charakter dieser Begrifflichkeiten ist bereits darin angelegt, dass Barthes das *studium* als rezeptionsästhetische Haltung (das Interesse, mit dem der Rezipient das Bild betrachtet), das *punctum* jedoch als werkimmanentes Phänomen (ein bestechendes Foto-Detail) darstellt. Zwar evoziert letzteres eine bestimmte Wirkung auf den Betrachter und beinhaltet somit auch eine rezeptionsästhetische Komponente, jedoch lokalisiert Barthes den Ursprung des *punctums* im Werk (Foto), den des *studiums* hingegen eher im Rezipienten.

[151] Roland Barthes: Die Rhetorik des Bildes, in Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt/M. 1990, S. 28–46, hier S. 39.

[152] Roland Barthes: Die helle Kammer, S. 86 (Anm. J. P.).

[153] Vgl. ebd., S. 87.

[154] Roland Barthes: Die Fotografie als Botschaft, in Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt/M. 1990, S. 11–27, hier S. 14.

[155] Susan Sontag: In Platos Höhle, in Dies.: Über Fotografie, Frankfurt/M. [19]2010, S. 9–30, hier S. 12.

[156] Susan Sontag: Der Heroismus des Sehens, in Dies.: Über Fotografie, Frankfurt/M. [19]2010, S. 84–110, hier S. 85.

[157] Marlene Schnelle-Schneyder: Photographie und Wahrnehmung. Am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert, Marburg 1990, S. 29.

nen eigenen Augen“[158] traue, da sie „realer wirken als alle übrigen Informationen, die wir durch andere Medien (inklusive unserer Sinne) empfangen“,[159] und misst somit dem Glauben an das Abgebildete eine große Bedeutung zu.

Auch die Vermutung, dass *pictorial turn*, Konstruktivismus und Digitalfotografie eine tiefgreifende Skepsis gegenüber der Objektivität der Kamera bewirken,[160] hat sich noch nicht rückhaltlos bestätigt. Zwar wurden bereits Versuche unternommen, den Begriff der Fiktionalität in den Fotodiskurs einzubringen: So spricht Lars Blunck beispielsweise davon, dass Fotos auch „fiktive Wirklichkeiten“[161] entwerfen können. Jedoch führt ein anderer Aufsatz im selben Sammelband vor, wie wenig konsequent dieser Ansatz verfolgt wird, denn die Beiträgerin Ingrid Hölzl hält auch bei inszenierten Fotos am Evidenz-Topos fest, indem sie die gestellte Fotografie als Wiedergabe von „[g]estellte[r] Realität[, die] immer noch eins [ist]: Realität“,[162] nicht aber als Fiktion veranschlagt.

Der Fokus jeglicher fototheoretischen Überlegungen und damit auch der Vorstellungen, die gemeinhin mit dem Medium verbunden werden, bleibt nach wie vor auf die mimetische Authentizität gerichtet, was auf den – wie Blunck treffend diagnostiziert – „(auch heute noch) vorhandenen Restglauben an eine Wirklichkeitsreferenz von Fotografie“[163] zurückzuführen ist. Als sinnfälliges

[158] Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie, S. 13.

[159] Vilém Flusser: Bilderstatus, S. 137.

[160] Das Thema ‚Digitalfotografie‘ betreffend vermutet Norbert Bolz (sehr optimistisch), dass dem „Glaube[n] an die Redlichkeit der Bilder[,] […] [d]iesem Vertrauen […] die digitale Bildtechnik den Boden entzogen“ habe. Norbert Bolz: Wirklichkeit ohne Gewähr. Essay, in: Der Spiegel (2000), H. 26, S. 130–131, hier S. 130. Auch Michael Neumann nimmt an, dass die „epistemologische Formation des Photographischen, die ihre Statur aus der Selbsteinschreibung der Dinge gewinnt, […] durch die Intervention des Digitalen eine entscheidende Veränderung [erfahre]. Das Vertrauen in das ‚Versprechen der Photographie‘ weicht in der ‚Fotografie nach der Fotografie‘ […] dem Verdacht der Simulation von Wirklichkeit.“ Michael Neumann: Eine Literaturgeschichte der Photographie, Dresden 2006, S. 297. Ferner machen sowohl der konstruktivistische (Medien-)Diskurs als auch der mit ihm mittelbar verbundene *pictorial turn* auf die ‚Gemachtheit‘ der Bilder, ihre Konstruierbarkeit und Manipulierbarkeit aufmerksam, wodurch das kritische Bewusstsein des Betrachters geschärft werden müsste. Eine Begründung für die Vermutung, dass sich dennoch keine generell kritische Haltung gegenüber der Fotografie einstellt, liefert Flusser (dessen Schriften als dem Medienkonstruktivismus ebenso wie dem *pictorial turn* verwandt angesehen werden können). Flusser geht davon aus, dass der Urheber eines Fotos zwar zur Wirklichkeitskonstruktion beiträgt, aber gleichzeitig „vergißt, daß er es war, der die Bilder erzeugte“ und somit folgerichtig in den naiven Glauben an das Abgebildete zurückfällt. Vilém Flusser: Für eine Philosophie der Fotografie, S. 10. Flusser ist somit der Ansicht, dass der Betrachter das Foto nicht prinzipiell in Bezug auf seine ‚Gemachtheit‘ reflektiere, sondern ihr noch immer tendenzielle unkritisch begegne. Zum *pictorial turn* vgl. W. J. T. Mitchell: Bildtheorie, hrsg. von Gustav Frank, Frankfurt/M. 2008, S. 101ff.

[161] Lars Blunck: Fotografische Wirklichkeiten, in: Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung, Fiktion, Narration, hrsg. von Lars Blunck, Bielefeld 2010, S. 9–36, hier S. 18.

[162] Ingrid Hölzl: Inszeniertes Selbst? Der Fall Samuel Fosso, in: Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung, Fiktion, Narration, hrsg. von Lars Blunck, Bielefeld 2010, S. 117–127, bes. S. 119.

[163] Lars Blunck: Fotografische Wirklichkeiten, S. 34. Vgl. auch Christina Ljungbergs Aussage: „Even today, it is interesting to note that, although we all know there are many ways of manipulating photographs, there is still a seemingly unwavering, inherent belief in photograph's direct link with reality.“ Christina Ljungberg: Photographs in Narrative, in: Outside-In – Inside-Out. Iconicity in Language and Literature 4, hrsg. von Constantino Maeder, Olga Fischer und William J. Herlofsky, Amsterdam, Philadelphia, PA 2005, S. 133–149, bes. S. 135.Vgl. auch Anne-Kathrin Hillenbach: Literatur und Fotografie, S. 104. Christa Karpenstein-Eßbach differenziert bei der Frage nach der Realitätswiedergabe zwischen bestimmten Kontexten, ‚Genres‘ oder Publikationsformaten, in denen das Bild erscheint, indem sie die Authentizität von Fotos, die im Zusammenhang mit Nachrichtentexten stehen, als gewährleistet ansieht: „Gerade die Bilder visueller Medien halten, wenn es sich um Berichte oder Nachrichten handelt, eine Verbindung zu solcher momentanen Evidenz; sie haben den Anspruch, durch fotografische Authentizität die Wirklichkeit selber erscheinen zu

Beispiel für die Wirkungsmacht dieses ‚Restglaubens' lässt sich fotografische Werbung heranziehen, welche nicht – oder zumindest schlechter – funktionieren und damit seltener praktiziert werden würde, brächte der Betrachter dem jeweiligen Werbefoto großes Misstrauen entgegen. Zwar fordern sowohl die Entwicklung der digitalen Fototechnik als auch die zunehmende Verbreitung konstruktivistischer Thesen ein, die Fotografie weniger im Hinblick auf ihre mimetische denn auf ihre (wirklichkeits)konstruktive Funktion zu betrachten, wie Siegfried J. Schmidt vorschlägt.[164] Jedoch zeigen die Aussagen von Sontag und Hölzl, dass das Authentizitäts-Postulat von seiner Aktualität bisher nur wenig eingebüßt hat.

Wenn man die Foto-Topoi mit den ‚Eigenschaften' vergleicht, die man den ‚Neuen Medien' zuschreibt (und die in einem separaten Kapitel noch behandelt werden)[165], so fällt deutlich auf, dass im Diskurs der ‚Neuen Medien' seltener auf substantialistische Wirklichkeitsauffassungen (wie im Fotodiskurs) rekurriert wird, sondern die konstruktivistischen Ansätze einen wesentlich größeren Raum einnehmen. Daran zeigt sich, wie sehr der Diskurs den vermeintlich gegebenen ‚Charakter' eines Mediums überformt, insofern der Fotografie, welche in der Blütezeit des Realismus erfunden wurde, das Etikett der ‚Realitätswiedergabe' noch immer anhaftet, während bei den im Konstruktivismus verbreiteten ‚Neuen Medien' die Frage nach der Adäquatheit der Mimesis kaum (bzw. unter einem gänzlich anderen Blickwinkel) gestellt wird.

Im nächsten und wichtigsten Schritt muss nun danach gefragt werden, welche Konsequenzen das Postulat der Realitäts-Wiedergabe und der damit verbundene kritiklose Glaube an das Abgebildete für die medial gesteuerte Identitätsstiftung nach sich ziehen. Vor dem Hintergrund der Selbstbildung liegt es nahe, das Medium Fotografie, welches nun offenkundig seinen Rezipienten dazu provoziert, das auf dem Foto Gesehene ohne kritische Reflexion als gegeben hinzunehmen, sich als geeignetes Mittel der intersubjektiven Identitätsaushandlung erweisen müsste. Denn, wie bereits detailreich dargelegt worden ist, bedarf das Individuum stets der sozialen Anerkennung, sodass es, sobald es seine Identität an einen Anderen vermittelt, diese von seinem Gegenüber bestätigt wissen will. Wenn es sich also eines Mediums bedient, welches mit dem Topos der mimetischen Authentizität assoziiert wird, so müsste die fotografisch gestützte Selbstdarstellung den Kommunikationspartner zu einer sofortigen Ratifizierung der ihm präsentierten Identität verleiten.

Seien es die vor der Digitalfotografie gebräuchliche Dia-Vorführung oder das heutzutage im *social web* praktizierte Erstellen von Online-Fotoalben, die verschiedensten Verfahren der Selbstinszenierung im Medium Fotografie zeugen von dem Bedürfnis, die eigene Identität mit einem ‚Beweis' zu belegen und die ersehnte intersubjektive Bestätigung rasch zu erhalten. Schließlich ist es nur schwer vorstellbar, dass, wenn ein Individuum seinen Selbstentwurf als ‚Weltenbummler' zu untermauern sucht, indem er Anderen Fotos zeigt, auf denen er einmal vor dem Eiffelturm, dann vor

---

lassen und sie spontan, im Augenblick begreifbar zu machen." Christa Karpenstein-Eßbach: Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien, Paderborn 2004, S. 173.

[164] Vgl. Siegfried J. Schmidts folgende Aussage: „Für konstruktivistische Erkenntnistheoretiker ist das [d. i. das digitale Bild] kein Problem; denn sie gehen von vornherein davon aus, daß Bilder nicht objektiv abbilden und Wahrnehmung konstruktiv und nicht mimetisch operiert." Siegfried J. Schmidt: Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur, Frankfurt/M. 1994, S. 280 (Anm. J. P.).

[165] Vgl. Kapitel V.1 dieser Arbeit.

dem Taj Mahal und ein anderes Mal vor der Chinesischen Mauer abgebildet ist, der Betrachter der Fotos bezweifeln würde, dass sein Interaktionspartner diese Orte besichtigt hat.

An diesem erdachten Beispiel deutet sich zudem bereits an, inwiefern die Fotografie als erzählendes Medium und damit als Mittler der narrativen Identität fungieren kann: Wenn man Narration, wie vorgeschlagen,[166] über die Kombination mehrerer (also zumindest zweier) Handlungen und die daraus resultierende diachrone Dimension definiert, kann auch eine Foto-Reihe (mit mindestens zwei unterschiedlichen Bildern) als narrativ veranschlagt werden. Durch die Zusammensetzung der einzelnen Ereignisse, die auf den jeweiligen Bildern festgehalten werden, entsteht eine Geschehens-Folge, die sich über einen bestimmten Zeitraum (von der ältesten zur jüngsten Aufnahme) erstreckt und somit (sofern die Bilder kausal oder konsekutiv zusammenhängen) die Kriterien des Narrativen erfüllt.

Zwar finden sich in der transmedialen Erzählforschung auch Versuche, in einem einzelnen Foto narrative Elemente zu finden, jedoch handelt es sich dabei um argumentative Drahtseilakte, die letztlich nur schwer überzeugen können.[167] In der kunsthistorischen Bild-Analyse können hingegen Überlegungen zur piktorialen Narrativität mitunter gelingen, beispielsweise wenn mittelalterliche Malereien, auf denen eine Figur mehrfach, in verschiedenen Handlungssituationen gezeigt wird, als Untersuchungsgegenstand herangezogen werden.[168] Doch da Bilder (vor allem Fotos) i. d. R. ein synchrones Geschehen zeigen, können Ansätze zur piktorialen Narrativität ein höheres Maß an Plausibilität gewinnen, wenn sie auf mehr als ein Bild, also eine Reihe von mindestens zwei – auf mimetischer Ebene miteinander in Beziehung stehenden – Bildern, rekurrieren.

Im Zusammenhang mit der Identitätskonstruktion darf trotz des fragwürdigen Narrativitäts-Status des Bildes die Verwendung des Mediums für die subjektiv imaginierte Art der Selbstbildung (die ja vornehmlich von erzählenden Medien provoziert wird) nicht kategorisch ausgeschlossen werden. Unter bestimmten Umständen, wie sich beispielsweise in W. G. Sebalds Roman *Austerlitz* anhand alter Fotos von einer nicht mehr existenten Stadt zeigen wird, können Fotografien als ‚Vor-Bild' für das eigene Selbst dienen, wenn sie den Anreiz zu einer Geschichte liefern, die der Betrach-

[166] Vgl. S. 31 dieser Arbeit.

[167] Jan Baetens und Mieke Bleyen definieren einige Voraussetzungen, unter denen ein Einzelfoto als narrativ gelten können, die aber insgesamt nur recht schwer erfüllbar scheinen. Vgl. Jan Baetens und Mieke Bleyen: Photo Narrative, Sequential Photography, Photonovels, in: Intermediality and Storytelling, hrsg. von Marina Grishakova und Marie-Laure Ryan, Berlin, New York 2010, S. 165–182, bes. S. 167ff. Barbara J. Scheuermann räumt beispielsweise am Ende ihrer Überlegungen ein, dass „monoszenische Einzelbilder selbst nicht narrativ im Sinne von *geschichtendarstellend* sein, sondern bestenfalls Geschichten anhand einer Plot-Phase *andeuten*" können. Barbara J. Scheuermann: Narreme, Unbestimmtheitsstellen, Stimuli. Erzählen im fotografischen Einzelbild, in: Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung, Fiktion, Narration, hrsg. von Lars Blunck, Bielefeld 2010, S. 191–205, hier S. 196. Sandra Maria Geschke positioniert sich ähnlich, indem sie zu dem Ergebnis kommt, dass „Fotografien keine ganzen Geschichten[, sondern] einen sequenziellen Teil" erzählen. Sandra Maria Geschke: Da tut sich was! Überlegungen zur Semiotik narrativer Fotografien, in: Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung, Fiktion, Narration, hrsg. von Lars Blunck, Bielefeld 2010, S. 173–189, hier S. 176. Plakativ vergleicht auch Blunck den Versuch, die Narrativität des Fotos zu begründen, mit dem Spiel des Bauchredners mit einer Handpuppe, von der er sich „die tollsten Geschichten erzählen" lässt. Lars Blunck: Fotografische Wirklichkeiten, S. 36.

[168] Vgl. Wendy Steiner: Pictorial Narrativity, in: Narrative across Media. The Languages of Storytelling, hrsg. von Marie-Laure Ryan, Lincoln, London 2004, S. 145–177.

ter in seiner Vorstellungswelt fortspinnt.[169] Doch auch in einem solchen Fall gilt zu beachten, dass die entstandene Erzählung nicht dem Bild selbst inhärent ist, sondern allein auf der rezeptionsästhetischen Ebene geschaffen und *ex post* an das Bild herangetragen wird.

Trotz derartiger Grenzfälle lässt sich insgesamt festhalten, dass das Medium Fotografie aufgrund der hohen Authentizität, die ihm noch immer zugeschrieben wird, die Hoffnung weckt, dass der Prozess der intersubjektiven Ratifizierung der kommunizierten Identität reibungslos verläuft. Insbesondere Individuen, die sich bei der Vermittlung ihres Selbstbildes an Andere verunsichert fühlen und ausbleibende Bestätigung befürchten, kann die Fotografie sehr schnell zum Stabilitätsgaranten gereichen, da sie die Akzeptanz des Gegenübers zu gewährleisten scheint. Ferner kann sie auch als Mittel, was im Falle von W. G. Sebalds Protagonisten Austerlitz im gleichnamigen Roman eher der Fall ist, der Selbstvergewisserung dienen: Denn schließlich kann ein Subjekt, dessen Erinnerungsvermögen versagt, mithilfe der Fotos seine Identität an sich selbst kommunizieren und sich ihrer somit vorbehaltlos versichern. Ob und wie sich diese Hoffnungen für Austerlitz bewahrheiten oder zerschlagen, stellt die zentrale Fragestellung der nun folgenden Textanalyse dar.

[169] Vgl. S. 59f. dieser Arbeit.

## 2. Fotografie und Identität in W. G. Sebalds *Austerlitz* (2001)

### 2.1 Einleitung und Stand der Forschung

Der Schriftsteller und Literaturwissenschaftler W. G. Sebald hat sich mit den wenigen literarischen Werken, die er bis zu seinem Unfalltod im Jahre 2001 verfassen konnte, bereits in kürzester Zeit in den Kanon der deutschsprachigen Literatur eingeschrieben und ist in der aktuellen Forschung zu einem der meistbesprochenen Gegenwartsautoren avanciert. Sein letzter zu Lebzeiten veröffentlichter Roman[170] *Austerlitz* stellt den Gegenstand der ersten Primärtextanalyse dar. Die Auswahl begründet sich darin, dass der Roman auf subtile Weise die über das Medium Fotografie (zurück-) gewonnene, stabilisierte und gespeicherte Identität problematisiert. Ferner enthält das Werk zahlreiche Schwarz-Weiß-Fotografien, die bewirken, dass das spannungsreiche Verhältnis von sprachlicher und bildlicher Selbst-Narration nicht nur auf der inhaltlichen Ebene thematisiert wird, sondern sich auch in der formalästhetischen Dimension des Werkes niederschlägt. Im Folgenden soll auf eine kurze Skizze des Romaninhalts, die die Relevanz des Textes für die Fragestellung dieser Arbeit darlegt, ein knapper Forschungsüberblick zu *Austerlitz* folgen, anhand dessen wiederum der Beitrag dieser Arbeit zur Forschung konturiert wird.

Abgesehen von den bereits erwähnten Fotos, welche sich in unregelmäßigen Abständen inmitten des Fließtextes befinden und von keiner separaten Bildunterschrift begleitet werden, zeichnet sich *Austerlitz* durch eine komplexe Konstruktion der zeitlichen und diegetischen Ebenen aus. Der Roman beginnt mit einem Rückblick des Ich-Erzählers, in welchem er auf seine in den 60er Jahren unternommenen Reisen nach Belgien zu sprechen kommt, bei denen er mehrfach einem Fremden namens Jacques Austerlitz begegnet und sich von ihm nahezu *en passant* über dessen architekturhistorische Betrachtungen unterrichten lässt. Schon hier zeichnet sich die narrative Struktur ab, die sich im weiteren Verlauf des Romans fortsetzt: Der Ich-Erzähler tritt in den Hintergrund und überlässt das Wort Austerlitz, dessen Erzählungen und Reflexionen vornehmlich in autonom direkter Rede – mit einigen Unterbrechungen durch *inquit*-Formeln – wiedergegeben werden. Somit bewegt sich der größte Teil der Romanhandlung in der von Austerlitz geführten Intradiegese[171], welche ihn – und nicht etwa den Ich-Erzähler – zum Protagonisten des Romans avancieren lässt. Mitunter referiert er jedoch die Aussagen Anderer, welche teilweise wiederum weitere Personen zitieren, sodass das Gerüst der Diegesen sogar bis zur metametadiegetischen Ebene reicht.

Was die zeitliche Struktur des Textes betrifft, wurde bereits erwähnt, dass der Ich-Erzähler seine Begegnungen mit Austerlitz aus der Retrospektive schildert. Ihre Treffen ereignen sich zwischen 1967 und 1975 sowie Ende der 90er Jahre. Die von Austerlitz bei diesen Gelegenheiten erzählten Erlebnisse und Geschichten bestehen (vor allem bei den Gesprächen in den 90er Jahren) zu großen Teilen aus Analepsen, die dem Leser Einblick in die ungewöhnliche Kindheit und Jugend des Protagonisten gewähren. Doch auch bei der Wiedergabe seiner Erinnerungen geht Austerlitz insgesamt

---

[170] Zur Frage, inwiefern man *Austerlitz* als Roman bezeichnen kann, vgl. S. 5f. dieser Arbeit.

[171] Definition nach Matías Martínez und Michael Scheffel. Vgl. Matías Martínez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, München [8]2009, S. 75ff.

nicht chronologisch vor, sondern orientiert sich an einer durch seine spezielle Psycho-Logik motivierten Ordnung: Zunächst berichtet er von dem Teil seiner Kindheit und Jugend, den er in Großbritannien verbrachte, bevor er auf die ersten viereinhalb Jahre seines Lebens zu sprechen kommt, während derer er bei seinen leiblichen Eltern in Prag lebte. Dieser Anachronismus begründet sich darin, dass er im Erwachsenenalter die Erinnerung an die Prager Jahre verloren hat und sie nur durch Zufall kurz vor der Wiederbegegnung mit dem Ich-Erzähler in den 90er Jahren in Teilen zurückgewinnt. Somit bildet die Reihenfolge seiner Erzählung den Werdegang seines Selbst-Bewusstseins ab, insofern ihm seine Kindheit in Wales stets präsent war, während er die vorhergehende Zeit erst *ex post* – durch eine *mémoire involontaire* und aufwendige rekonstruktive Akte – erschließt.

Der Grund für die tiefgreifende Zäsur in Austerlitz' Leben, die so nachhaltige amnesische Folgen bewirkt hat, ist in den historischen Umständen zu suchen: Im Jahr 1939, nachdem das nationalsozialistische Deutschland den noch unbesetzten tschechischen Teil der Tschechoslowakei annektiert und zum ‚Protektorat Böhmen und Mähren' erklärt hat, wird Austerlitz, dessen jüdische Eltern sich der Bedrohung durch den Nationalsozialismus bewusst werden, von seiner Mutter mit einem Kindertransport nach Großbritannien verschickt und dort von einem walisischen Prediger-Ehepaar aufgenommen und zunächst unter dem Namen Dafydd Elias großgezogen. Die erstaunliche Tatsache, dass er die Erinnerungen an seine Herkunft über Jahrzehnte hinweg ins Unbewusste verdrängt, resultiert mit hoher Wahrscheinlichkeit aus dem bei der Familien-Trennung erlittenen Trauma, welches die kindliche Psyche stark beeinträchtigt und von einem zusätzlich belastenden Schuldkomplex begleitet wird.

Die psychopathogene Ausgangssituation, mit der Austerlitz sein Leben in der walisischen Landstadt Bala beginnt, beeinflusst den Prozess der Selbstbildung, insofern die frühe Verlusterfahrung und der plötzliche Wechsel des sozialen Umfelds die Beziehung des Ichs zu seiner primären Bestätigungsinstanz, den vertrauten Eltern, radikal verändert und neu strukturiert. Fernerhin wird Austerlitz' Identitätsentwicklung auch dadurch erschwert, dass die in Wales erworbene familiale Umgebung ihre Rolle als Reflexions- und Affirmationsinstanz nur ungenügend wahrnimmt. Da der Umgang des calvinistischen Ehepaars mit seinem Pflegesohn von nahezu unüberwindbarer emotionaler Distanz und hohen Kommunikationsbarrieren geprägt ist, erfährt der Junge hier weder Identitätsangebote noch -bestätigungen. Seine soziale Isolation führt sogar so weit, dass er sich mit ihm unbekannten Personen identifiziert, die auf alten Fotos aus der Sammlung des Predigers abgebildet sind. Erste Möglichkeiten zur Individuation bieten sich Austerlitz erst während seiner Schulzeit, als er zum Protegé eines engagierten Lehrers und zum engsten Freund eines (ebenso einsamen) Mitschülers wird. Nichtsdestoweniger setzt sich im Erwachsenenalter trotz seiner Anstellung an der Universität und der zärtlichen Zuneigung, die die Französin Marie de Verneuil für ihn empfindet, sein Solipsismus weiterhin fort.

Als Austerlitz schließlich zu Beginn der 90er Jahre spontan eine ‚unautorisierte' Besichtigung der *Liverpool Street Station* unternimmt, deren Abriss und Neuaufbau seinerzeit unmittelbar bevorsteht, erlebt er eine proustisch anmutende *mémoire involontaire*, die die Erinnerung an seine ursprüngliche Herkunft ausschnittweise zurück in sein Bewusstsein dringen lässt. Diese späte Wiedererkennung bewirkt jedoch nicht, dass Austerlitz' Identitätsarbeit von nun an weniger pro-

blematisch verläuft als zuvor. Obwohl er durch langwierige Recherchen, ausführliche Ortsbegehungen, Auswertung von Bild- und Video-Materialien sowie durch den zufällig restituierten Kontakt zu seinem früheren Kindermädchen sowohl seiner eigenen Vergangenheit als auch dem Werdegang seiner Eltern sehr nahe kommt, durchlebt er gravierende Panikattacken und Nervenkrisen, von denen er sich nur schwer erholt. Diese pathologischen Zustände der Selbstvergessenheit stehen freilich in enger Wechselwirkung mit seiner fortdauernden Identitätssuche, deren Ergebnisse Austerlitz immer nur vorübergehend als befriedigend empfindet, ohne dass eine langfristige ‚Identitätsbalance' (Krappmann) geschaffen wird.

Im diffizilen Selbstbildungsprozess des Protagonisten spielt das Medium Fotografie eine bedeutsame Rolle, insofern es als (vermeintlich) zuverlässiges Hilfsmittel der anvisierten Erinnerungs-Rekapitulation, der zeitlichen Konservierung des Erschauten sowie der erweiterten Erkenntnisfähigkeit fungiert. So versucht Austerlitz u. a., die ihm von seinem Kindermädchen Věra ausgehändigten alten Fotos als Initiationsmomente seiner eigenen Erinnerung zu verwenden, die Örtlichkeiten, in denen er bzw. seine Mutter sich (vermutlich) aufgehalten hat, durch wiederholte fotografische Aufnahmen festzuhalten und die Standbilder aus zeitgenössischem Filmmaterial dahingehend zu prüfen, ob sie einen Blick auf seine Mutter offenbaren (der beim Abspielen des Videos in normalem Tempo verschwinden würde). Somit dient dem Protagonisten die Fotografie als Medium der Selbstsuche, der Selbsterkenntnis sowie der Selbstvergewisserung und bildet infolgedessen einen zentralen Bestandteil seines fragilen Versuchs der Identitätsstiftung. Inwiefern die ‚epistemographische' Funktion, die Austerlitz – im Einklang mit dem fototheoretischen Diskurs – auf das Medium projiziert, im Laufe des Romans eher unterlaufen denn bestätigt wird und welche Konsequenzen sich aus der optimistischen Überformung des Mediums ergeben, stellt eine der zentralen Fragen des Analysekapitels dar.

Fernerhin soll die Fotografie nicht allein unter inhaltlichen Aspekten betrachtet werden, denn schließlich drängt sich die Frage auf, wie die spezifische Kombination von Text und Bild im Roman gestaltet ist, sodass auch nach der strukturellen Dimension des intermedial arrangierten Werkes gefragt werden muss. Da die in den Roman integrierten Fotos neben der Sprache zum bedeutendsten Medium der Selbst-Narration avancieren, soll der transmediale Charakter der erzählten Geschichte in den Blick genommen werden, indem analysiert wird, welche Funktion der sprachlichen und welche der piktorialen Narration zukommt, inwiefern die divergenten medialen Kanäle sich wechselseitig bedingen, befruchten oder beeinträchtigen und auf welche Weise die intermediale Inszenierung insgesamt eine komplexe hermeneutische Dynamik entfaltet.

Über die Rolle, die die Fotos in Sebalds Texten im Allgemeinen und im Roman *Austerlitz* im Speziellen spielen,[172] ist in der Forschung bereits vielfältig diskutiert worden. Konsens besteht vor allem bezüglich der in diversen Publikationen vertretenen These, dass der durch die Bild-Montage erzielte Effekt sich weder allein in der Illustration oder Beglaubigung des Gesagten noch in der bildlichen Mimesis erschöpfe, sondern über diese basalen Aufgabenfelder des Fotos weit hinausrei-

[172] In den Hauptwerken des fiktionalen Œuvres Sebalds sind Fotografien in den Text einmontiert. Vgl. W. G. Sebald: *Schwindel. Gefühle.*, Frankfurt/M. $^{7}$2009; W. G. Sebald: *Die Ausgewanderten.* Vier lange Erzählungen, Frankfurt/M. $^{13}$2009; W. G. Sebald: *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Frankfurt/M. $^{11}$2011.

che.[173] Stattdessen werden den Fotografien die Erzeugung von semantischer Polyvalenz und der Charakter des Fiktionalen attestiert.[174] Darüber hinaus verdeutlicht Brigitte Krüger, dass der Roman aufzeige, wie Fotografien sogar zur Täuschung verwendet werden können.[175]

---

[173] Die These, dass den Fotos keine rein illustrative Funktion zukommt, wird in diversen Publikationen aufgestellt. Vgl. Peter Drexler: Erinnerung und Photographie. Zu W. G. Sebalds *Austerlitz*, in: Ikono/Philo/Logie. Wechselspiele von Texten und Bildern, hrsg. von Renate Brosch, Berlin 2004, S. 279–302, bes. S. 280; Silke Horstkotte: Fantastic Gaps. Photography Inserted into Narrative in W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: Science, Technology and the German Cultural Imagination, hrsg. von Christian Emden und David Midgley, Bern 2005, S. 269–286, bes. S. 283; Torsten Hoffmann und Uwe Rose: „Quasi jenseits der Zeit". Zur Poetik der Fotografie bei W. G. Sebald, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 125 (2006), S. 580–608, bes. S. 593; Doren Wohlleben: Über die Illustration hinaus. Zur paraliterarischen Funktion der Photographien in W. G. Sebalds *Austerlitz*, in: Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren, hrsg. von Urs Meyer, Roberto Simanowski und Christoph Zeller, Göttingen 2006, S. 185–202, bes. S. 186; George Kouvaros: Images that Remember Us: Photography and Memory in *Austerlitz*, in: W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing, hrsg. von Gerhard Fischer, Amsterdam, New York 2009, S. 389–412, bes. S. 405; Silke Horstkotte: Fotografie, Gedächtnis, Postmemory. Bildzitate in der deutschen Erinnerungsliteratur, in: Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text, hrsg. von Silke Horstkotte und Karin Leonhard, Köln, Weimar, Wien 2006, S. 177–195, bes. S. 192. (In Bezug auf letzteren Aufsatz muss zwar eingeräumt werden, dass er sich auf *Die Ausgewanderten* bezieht, jedoch wäre es denkbar, die These auf *Austerlitz* zu übertragen, insofern die Verfasserin sich in dem anderen angeführten Aufsatz ähnlich über *Austerlitz* äußert.) In Bezug auf Sebalds Werk im Allgemeinen schließen sich u. a. auch John Sears und Maria Zinfert der These an, dass sich die Funktion der Fotos nicht in der Illustration erschöpfe. Vgl. John Sears: Photographs, Images, and the Space of Literature in Sebald' Prose, in: Searching for Sebald. Photography after W. G. Sebald, hrsg. von Lise Patt, Los Angeles 2007, S. 204–225, bes. S. 206; Maria Zinfert: Grauzonen. Das Schreiben von W. G. Sebald: Versuchsanordnung mit schwarzweißen Fotografien, in: „Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment". Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert, hrsg. von Raul Calzoni und Massimo Salgaro, Göttingen 2010, S. 321–335, bes. S. 322. Ferner wird in der Forschung negiert, dass die Fotografien in *Austerlitz* als beglaubigende Instanz fungieren, und stattdessen postuliert, dass die vordergründig dokumentarisch bezeugende Funktion der Fotos regelrecht konterkariert werde. Vgl. Torsten Hoffmann und Uwe Rose: „Quasi jenseits der Zeit", S. 600; Andrea Gnam: Fotografie und Film in W. G. Sebalds Erzählung *Ambros Adelwarth* und seinem Roman *Austerlitz*, in: Verschiebebahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W. G. Sebalds, hrsg. von Sigurd Martin und Ingo Wintermeyer, Würzburg 2007, S. 27–47, bes. S. 36; Detlef Kremer: Photographie und Text. Thomas Bernhards *Auslöschung* und W. G. Sebalds *Austerlitz*, in: Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968, hrsg. von Wolf Gerhard Schmidt und Thorsten Valk, Berlin 2009, S. 379–399, bes. S. 395; Gerhard Fischer: W. G. Sebald, in: Praktizierte Intermedialität. Deutsch-französische Porträts von Schiller bis Goscinny/Uderzo, hrsg. von Fernand Hörner, Harald Neumeyer und Bernd Stiegler, Bielefeld 2010, S. 265–289, bes. S. 273 (In Bezug auf letzteren Aufsatz muss zwar eingeräumt werden, dass die entsprechende Passage sich auf *Schwindel. Gefühle* bezieht, jedoch spräche nichts dagegen, die aufgestellte These auf *Austerlitz* bzw. Sebalds fiktionales Gesamtwerk zu übertragen.) In Bezug auf Sebalds erzählerisches Œuvre vertritt auch Barbara Naumann eine ähnliche These. Vgl. Barbara Naumann: Bilderdämmerung. Bildkritik im Roman, Basel 2012, S. 139f. Darüber hinaus wird in einigen Forschungen bestritten, dass die Funktion der Fotos hauptsächlich in der Wirklichkeitsabbildung bestehe. Claudia Öhlschläger spricht sogar von „Sebalds antimimetische[m] Realismus". Claudia Öhlschläger: Kristallisation als kulturelle Transformation. Stendhal, W. G. Sebald und das Problem der Wirklichkeitstreue, in: Verschiebebahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W. G. Sebalds, hrsg. von Sigurd Martin und Ingo Wintermeyer, Würzburg 2007, S. 105–118, hier S. 116, vgl. auch Iris Denneler: Dichtkunst – Bildkunst. Zu einem Aspekt der ästhetischen Verfahrensweise W. G. Sebalds am Beispiel der *Ausgewanderten*, der *Ringe des Saturn* und *Austerlitz*, in: Literatur für Leser 27 (2004), H. 4, S. 227–246, bes. S. 238; Thomas von Steinaecker: Zwischen schwarzem Tod und weißer Ewigkeit. Zum Grau auf den Abbildungen W. G. Sebalds, in: Verschiebebahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W. G. Sebalds, hrsg. von Sigurd Martin und Ingo Wintermeyer, Würzburg 2007, S. 119–135, bes. S. 129. (In Bezug auf letzteren Aufsatz muss zwar eingeräumt werden, dass sich die These auf *Die Ringe des Saturn* bezieht, jedoch wäre es durchaus denkbar, sie analogisch auf Sebalds fiktionales Gesamtwerk zu übertragen.)

[174] Vgl. Katja Garloff: The Task of the Narrator. Moments of Symbolic Investiture in W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: W. G. Sebald. History – Memory – Trauma, hrsg. von Scott Denham und Mark McCulloh, Berlin 2006, S. 157–169, bes. S. 166; Alexandra Tischel: Aus der Dunkelkammer der Geschichte. Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W. G. Sebalds *Austerlitz*, in: W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei, hrsg. von Michael Niehaus und Claudia Öhlschläger, Berlin 2006, S. 31–45, bes. S. 41; Anneleen Masschelein: Negative Hände.

Versuche der funktionalen Systematisierung der Fotos stellen Torsten Hoffmann und Uwe Rose sowie Antje Tennstedt an.[176] Sie verknüpfen ihre Ansätze mit der Frage nach Sebalds (foto-) ästhetischer Verfahrensweise, um mit ihren Ergebnissen die Poetik des Autors konturieren zu können. Wenngleich eine poetologische Perspektivierung der Texte einen bedeutsamen Untersuchungsgegenstand darstellt, liegt bei manch anderen Publikationen ein zu großes Gewicht auf der Frage nach der möglichen Autorintention, zumal diese dann lediglich spekulativ beantwortet wird.[177] Doch auch ohne ein poetologisch-psychologisch ausgerichtetes Forschungsinteresse scheint die Person des Autors für manche Interpreten von zentraler Bedeutung zu sein, insofern diese sich sogar dazu verleiten lassen, die Figur des Ich-Erzählers mit Sebald selbst zu identifizieren.[178] Zwar provozieren einige der Sebald'schen Werke zur Erwägung einer Autor-Figur-Ineinssetzung, da er in

---

Die Darstellung der Negativität in Bretons *Nadja* und Sebalds *Austerlitz*, in: Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und *memoria* in der deutschsprachigen Literatur nach 1989, hrsg. von Arne de Winde und Anke Gilleir, Amsterdam 2008, S. 319–350, bes. S. 346f.; Christina Ljungberg: Dynamic Instances of Interaction. The Performative Function of Iconicity in Literary Texts, in: Sign Systems Studies 38 (2010), H. 1–4, S. 270–297, bes. S. 283f.; Jakob Lothe: Narrative, Memory, and Visual Image. W. G. Sebald's *Luftkrieg und Literatur* and *Austerlitz*, in: After Testimony. The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future, hrsg. von Jakob Lothe, Susan Rubin Suleiman und James Phelan, Columbus, OH 2012, S. 221–246, bes. S. 239; Anne-Kathrin Hillenbach: Literatur und Fotografie, S. 114ff. (In Bezug auf letztere Publikation sollte beachtet werden, dass sie sich auf *Die Ausgewanderten* bezieht.) Ferner ist Barbara Naumann der Ansicht, dass grundlegend in Sebalds erzählerischem Werk der „Modus des Bildlichen [...] nicht selten durch Vagheit, Unschärfe und Zerstreuung charakterisiert [sei] und [...] damit in einem metaphorischen Bezug zu den Lebensgeschichten" der Figuren stehe. Barbara Naumann: Bilderdämmerung, S. 122. Allerdings sollte an dieser Stelle eingeräumt werden, dass beispielsweise Christine Schwanecke davon ausgeht, dass ganz generell in Erzähltexten durch „die Integration des photographischen Mediums [...] Vieldeutigkeit sowie alternative Bedeutungsebenen" entstehen. Christine Schwanecke: Erzählen in Anlehnung an die Photographie und mit der Photographie in zeitgenössischen Romanen, S. 151. Somit fragt sich, ob die durch die Text-Bild-Kombination erzeugte Polyvalenz überhaupt ein spezifisches Charakteristikum von *Austerlitz* darstellt.

[175] Vgl. Brigitte Krüger: Erzählen im Gestus des Beglaubigens. Beobachtungen zu einer Erzählstrategie in W. G. Sebalds Roman *Austerlitz*, in: Interlitteraria 9 (2004), S. 182–205, bes. S. 199f.

[176] Vgl. Torsten Hoffmann und Uwe Rose: „Quasi jenseits der Zeit"; Antje Tennstedt: Annäherungen an die Vergangenheit bei Claude Simon und W. G. Sebald. Am Beispiel von *Le Jardin des plantes*, *Die Ausgewanderten* und *Austerlitz*, Freiburg/Br., Berlin, Wien 2007, S. 133ff.

[177] So spekulieren beispielsweise Peter Drexler und Edit Kovács darüber, an welche Passagen aus Roland Barthes' *Die helle Kammer* Sebald möglicherweise beim Verfassen seiner eigenen Texte dachte. Vgl. Peter Drexler: Erinnerung und Photographie, S. 293; Edit Kovács: Halbdunkel. Zum Beschriften und Lesen von Fotografien in W. G. Sebalds Roman *Austerlitz*, in: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 14 (2005), S. 87–96, bes. S. 95. Und auch in Unabhängigkeit von Sebalds Foto-Poetik werden mit enthusiastischer Sicherheit Aussagen darüber getroffen, was der Autor zu sagen intendiert: „Das will Sebalds ausdrücken: Die Erinnerung ist löchrig und verschwommen!" Christoph Eggers: „Das Dunkel durchdringen, das uns umgibt". Die Fotografie im Werk von W. G. Sebald, Frankfurt/M. 2011, S. 68. Zudem stellen Forscher auch Überlegungen über die Konstitution von Sebalds Gefühlshaushalt sowie über die Fragen, die er sich möglicherweise gestellt hat, an. Vgl. Klaus R. Scherpe: Auszeit des Erzählens – W. G. Sebalds Poetik der Beschreibung, in: W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing, hrsg. von Gerhard Fischer, Amsterdam, New York 2009, S. 297–315, bes. S. 299; Heiner Boehncke: Clair obscur. W. G. Sebalds Bilder, in: Text + Kritik 158 (2003), S. 43–62, bes. S. 46. Für eine vornehmlich textzentrierte Untersuchung, wie sie in dieser Arbeit vorgenommen wird, mangelt es bei Spekulationen über mögliche Gedankengänge des Autors während der Textgenese oder über seine sonstigen Intentionen und Gefühlslagen an erkennbarer Relevanz und plausibler Fundierung.

[178] Vgl. Katja Garloff: The Task of the Narrator, S. 160; Anneleen Masschelein: Negative Hände, S. 320. Deane Blackler sucht seine autorzentrierte Herangehensweise zu begründen, indem er postuliert, dass Sebalds Werk eine ironisierende Sicht auf Roland Barthes' Proklamierung des ‚Todes des Autors' eingeschrieben sei, jedoch werden zur Untermauerung dieser These eher umständliche Erörterungen als konkrete Anhaltspunkte geliefert. Vgl. Deane Blackler: Sebald's Strange Cinematic Prose: *stasis* and *kinesis*, in: W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing, hrsg. von Gerhard Fischer, Amsterdam, New York 2009, S. 369–387, bes. S. 372ff.

manchen Texten seine eigene Person spielerisch inszeniert.[179] Nichtsdestotrotz liefert ausgerechnet der Roman *Austerlitz* keine derartig augenfälligen Hinweise, durch die sich der Gedanke an die Gleichsetzung von Autor und Erzähler auf den ersten Blick aufdrängen würde.[180]

So ambitioniert sich die Literaturwissenschaft in den letzten Jahren bereits mit Sebalds fototechnischer und -poetischer Ästhetik beschäftigt hat, so selten wurden die Fotos jedoch mit einer fundierten Untersuchung der Figurenpsychologie verknüpft (zumindest was den Roman *Austerlitz* betrifft). Schon 2004 bemerkt Carolin Duttlinger dieses Forschungsdesiderat, jedoch stellt ihr Aufsatz auch weiterhin einen der wenigen Versuche dar, die psychologische Dimension der Fotografien in *Austerlitz* vertiefend zu analysieren.[181] In ihrer Nachfolge bringen zwar noch mehrere weitere Literaturwissenschaftler die Fotos mit einem psychoanalytisch orientierten Konzept des Traumas in Verbindung,[182] jedoch bleibt die Psyche des Protagonisten in Bezug auf die Entwicklung einer personalen Identität weitgehend unerforscht. Auch die Aufsätze von Lothar Bluhm, Hilda Schauer, Catalina Botez, Christoph Parry, Rolf G. Renner und Enrique Bánus, deren Titel eine genaue Betrachtung der Identitätskonstruktion nahelegen, lassen noch viele Fragen offen (ebenso wie Stephen Clingmans Monographie namens *The Grammar of Identity*, die ein Kapitel zu *Austerlitz* ent-

[179] So enthält beispielsweise die Erzählung *All'estero* aus *Schwindel. Gefühle* die Abbildung von einem Reisepass, der – so darf trotz eines geschwärzten Streifens angenommen werden – W. G. Sebald selbst gehörte. Vgl. W. G. Sebald: *All'estero*, in Ders.: *Schwindel. Gefühle.,* Frankfurt/M. [7]2009, S. 37–153, bes. S. 129. Und auch in *Die Ringe des Saturn* findet sich ein Bild, auf dem (zumindest in der ‚außerliterarischen Wirklichkeit') der Schriftsteller an einen Baum angelehnt zu erkennen ist. Vgl. W. G. Sebald: *Die Ringe des Saturn*, S. 313. Ferner wird angedeutet, dass auch der Erzähler dieses Werkes den Namen Sebald trägt, da er Sebaldus von Nürnberg seinen „Namenspatron[]" nennt. Ebd., S. 106.

[180] Nichtsdestoweniger ist eine gewisse Autor-Erzähler-Affinität nicht generell auszuschließen. Beispielsweise kommt Fridolin Schley im Rahmen seiner sehr umfangreichen Untersuchung (in der er sich allerdings vorwiegend auf den nicht-literarischen Teil des Sebald'schen Werkes, also auf wissenschaftliche Abhandlungen und Essays, konzentriert), zu dem Schluss, dass die „Figur Jacques Austerlitz [...] von einer Wunschautobiografie des *autorkonnotierten Erzählers* überformt" werde. Fridolin Schley: Kataloge der Wahrheit. Zur Inszenierung von Autorschaft bei W. G. Sebald, Göttingen 2012, S. 482 (Hervorh. J. P.). Und auch Christoph Parry spricht sich für eine Gleichsetzung von Autor und Erzähler aus. Vgl. Christoph Parry: Constructing European Identity in Fiction. Three Strategies, in: Literature for Europe?, hrsg. von Theo D'haen und Iannis Goerlandt, Amsterdam, New York 2009, S. 279–297, bes. S. 290, 292. Ferner nennt er den Erzähler sogar ein „alter ego des Autors". Christoph Parry: Zur literarischen Konstruktion europäischer Identitäten in einem intertextuellen Raum, in: TRANS – Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften 17 (2010), ‹http://www.inst.at/trans/17Nr/1-1/1-1_parry17.htm› (21.04.2013). Vgl. dazu auch Brigitte Krüger: Erzählen im Gestus des Beglaubigens, S. 191f. Da die Fragestellung nach der Autor-Erzähler-Identität in dieser Arbeit jedoch nicht im Zentrum des Interesses steht, kann hier keine ausführliche Auseinandersetzung mit etwaigen Pro- und Kontraargumenten erfolgen.

[181] Vgl. Carolin Duttlinger: Traumatic Photographs. Remembrance and the Technical Media in W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: W. G. Sebald. A Critical Companion, hrsg. von Jonathan James Long und Anne Whitehead, Edinburgh 2004, S. 155–171, bes. S. 156. Eine explizite Reflexion von Duttlingers Thesen findet sich bei Richard Crownshaw. Vgl. Richard Crownshaw: The Limits of Transference. Theories of Memory and Photography in W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory, hrsg. von Astrid Erll und Ann Rigney, Berlin 2009, S. 67–90, bes. S. 73ff.

[182] Vgl. Samuel Pane: Trauma Obscura. Photographic Media in W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: Mosaic – A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature 38 (2005), H. 1, S. 37–54; Maya Barzilai: On Exposure. Photography and Uncanny Memory in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz*, in: W. G. Sebald. History – Memory – Trauma, hrsg. von Scott Denham und Mark McCulloh, Berlin 2006, S. 205–218, S. 215ff.; Dora Osborne: Blind Spots. Viewing Trauma in W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: Seminar – A Journal of Germanic Studies 43 (2007), H. 4, S. 517–533.

hält).[183] Wesentlich ergiebigere erste Ansätze zur Erforschung der Identitätsproblematik liefern Bettina Mosbach und Karin Bauer, die jedoch keinen so deutlichen Akzent auf die Rolle der Fotografie in diesem Zusammenhang setzen.[184]

Abgesehen von den Publikationen zum Verhältnis von Text und Bild beschäftigt sich die Forschung zu *Austerlitz* vorrangig mit historisch ausgerichteten Fragen, die insbesondere die Darstellung des Nationalsozialismus und des Holocaust betreffen, und ferner mit dem Aspekt der Erinnerungsästhetik und des kulturellen Gedächtnisses, in dessen Zusammenhang auch der sogenannte ‚Postmemory'-Aspekt[185] häufig erwähnt wird, sowie mit den offenen und versteckten intertextuellen Bezügen, die häufig dem Ziel einer philosophie- und geistesgeschichtlichen Verortung Sebalds dienen.[186] All diese Blickwinkel eignen sich zu einer systematischen Erforschung des Sebald'schen

[183] Bei den angesprochenen Publikationen handelt es sich um die folgenden Veröffentlichungen: Lothar Bluhm: Herkunft, Identität, Realität. Erinnerungsarbeit in der zeitgenössischen deutschen Literatur, in: Grenzen der Identität und der Fiktionalität, hrsg. von Ulrich Breuer und Betarice Sandberg, München 2006, S. 69–80; Hilda Schauer: Identitätsfindung und Erinnerung in W. G. Sebalds *Austerlitz*, in: Wissenschaften im Dialog. Studien aus dem Bereich der Germanistik, Band 2, hrsg. von Noémi Kordics, Klausenburg, Großwardein 2008, S. 221–239; Catalina Botez: Post-Holocaust Reconstructed Identities in Anne Michaels' *Fugitive Pieces* and W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: Representation, Expression and Identity. Interdisciplinary Insights on Multiculturalism, Conflict and Belonging, hrsg. von Tina Rahimy, Oxford 2009, S. 266–275; Christoph Parry: Constructing European Identity in Fiction, S. 289ff.; Rolf G. Renner: Intermediale Identitätskonstruktion. Zu W. G. Sebalds *Austerlitz*, in: W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing, hrsg. von Gerhard Fischer, Amsterdam, New York 2009.; Enrique Banús: Identität der Person, Identität Europas. W. G. Sebalds *Austerlitz*, in: Bestandsaufnahme der Germanistik in Spanien. Kulturtransfer und methodologische Erneuerung, hrsg. von Cristina Jarillot Rodal, Bern, Berlin, Bruxelles et al. 2010, S. 393–403; Christoph Parry: Zur literarischen Konstruktion europäischer Identitäten in einem intertextuellen Raum (21.04.2013); Stephen Clingman: The Grammar of Identity. Transnational Fiction and the Nature of the Boundary, Oxford, New York 2009, S. 193ff. Ferner liefert Kathy Behrendt eine kritische Auseinandersetzung mit dem Konzept der ‚narrativen Identität', welches sie in Bezugnahme auf Sebalds *Austerlitz* und *Die Auswanderten* differenziert erörtert. Vgl. Kathy Behrendt: Scraping Down the Past. Memory and Amnesia in W. G. Sebald's Anti-Narrative, in: Philosophy and Literature 34 (2010), S. 394–408.

[184] Vgl. Karin Bauer: The Dystopian Entwinement of Histories and Identities in W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: W. G. Sebald. History – Memory – Trauma, hrsg. von Scott Denham und Mark McCulloh, Berlin 2006, S. 233–250; Bettina Mosbach: Figurationen der Katastrophe. Ästhetische Verfahren in W. G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* und *Austerlitz*, Bielefeld 2008, S. 213ff.

[185] Den Begriff ‚Postmemory' hat Marianne Hirsch geprägt und definiert ihn als eine indirekte Form der ‚Erinnerung' an geschichtliche Ereignisse, die einer jüngeren Generation durch die ältere Generation vornehmlich mithilfe von Erzählungen und anderen Medien (z. B. Fotos) vermittelt werden. Vgl. Marianne Hirsch: Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory, Cambridge, MA, London 1997, S. 22. Hirsch selbst wendet ihre Theorie sogar in einem eigenen Aufsatz auf Sebalds Roman *Austerlitz* an. Vgl. Marianne Hirsch: The Generation of Postmemory, in: Poetics Today 29 (2008), H. 1, S. 103–128.

[186] Die folgenden Angaben erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern sollen der groben Orientierung innerhalb der Forschung zu *Austerlitz* dienen. Es muss nicht erwähnt werden, dass es neben den angeführten Forschungsschwerpunkten freilich auch Publikationen zu etwaigen anderen, hier nicht erwähnten Themen gibt, die jedoch in ihrer Vielfältigkeit nicht alle aufgelistet werden können. Auf welche Art und Weise Geschichte bzw. der Holocaust in *Austerlitz* dargestellt wird, thematisieren z. B. folgende Forschungen: Christoph Parry: Die zwei Leben des Herrn Austerlitz, S. 120ff.; Stuart Taberner: German Nostalgia? Remembering German-Jewish Life in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz*, in: The Germanic Review 79 (2004), H. 3, S. 181–202, bes. S. 188ff.; Marcel Atze: Casanova vor der schwarzen Wand. Ein Beispiel intertextueller Repräsentanz des Holocaust in W. G. Sebalds *Austerlitz*, in: Sebald. Lektüren., hrsg. von Marcel Atze und Franz Loquai, Eggingen 2005, S. 228–243; John Zilcosky: Lost and Found, S. 684ff.; Horst Feldmeier: Das Thema des Holocaust in den Werken W. G. Sebalds, in: Literatur und Holocaust, hrsg. von Gerd Bayer und Rudolf Freiburg, Würzburg 2009, S. 59–76, bes. S. 68ff. Ferner wurde der Frage nach der Geschichtsdarstellung im Sebald'schen Œuvre sogar ein Sammelband gewidmet: Anne Fuchs und Jonathan James Long (Hrsg.): W. G. Sebald and the Writing of History, Würzburg 2007. (Susanne Schedel untersucht die Darstellung

der Geschichte in einer Monographie, in der sie sich jedoch weniger mit *Austerlitz* als mit anderer Prosa Sebalds beschäftigt. Vgl. Susanne Schedel: „Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?" Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W. G. Sebald, Würzburg 2004.) Mit dem Aspekt der Geschichtsdarstellung hängt freilich auch die Thematik von Erinnerung und Gedächtnis sehr eng zusammen. In diesem Sinne postuliert Diane Molloy sogar: „Sebald's narrators make no distinction between history and memory". Diane Molloy: Blurring the Boundaries. History, Memory and Imagination in the Works of W. G. Sebald, in: Colloquy – Text Theory Critique 15 (2008), S. 163–176, hier S. 166. Dementsprechend wird die Frage nach der Rolle von Erinnerung und Gedächtnis ebenfalls in zahlreichen Publikationen behandelt. Anne Fuchs ist dieser Thematik in einer Monographie nachgegangen, in der sie in einem größeren Kapitel explizit *Austerlitz* analysiert und in einem späteren Teil erneut auf diesen Text, aber auch auf andere Werke Sebalds zurückgreift. Vgl. Anne Fuchs: „Die Schmerzensspuren der Geschichte". Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa, Köln 2004, S. 41–67, S. 165–199. Der ‚Postmemory'- bzw. (wie es Fuchs nennt) ‚Post-Gedächtnis'-Aspekt ist Teil von Fuchs' theoretischen Vorüberlegungen. Vgl. ebd., S. 27. Unter den Aufsätzen, die sich der Thematik von Erinnerung und Gedächtnis in *Austerlitz* widmen, sind u. a. die folgenden zu nennen: Anne Fuchs: ‚Phantomspuren'. Zu W. G. Sebalds Poetik der Erinnerung in *Austerlitz*, in: German Life and Letters 56 (2003), H. 3, S. 281–298; Richard Crownshaw: Reconsidering Postmemory. Photography, the Archive, and Post-Holocaust Memory in W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: Mosaic – A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature 37 (2004), H. 4, S. 215–236; Peter Drexler: Erinnerung und Photographie; Lothar Bluhm: Herkunft, Identität, Realität, S. 72ff.; Alexandra Tischel: Aus der Dunkelkammer der Geschichte; Karen Remmler: The Shape of Remembering. W. G. Sebald's *Die Ringe des Saturn* and *Austerlitz*, in: Gegenwartsliteratur – Ein germanistisches Jahrbuch 6 (2007), S. 141–163, bes. S. 150ff.; Jens Brockmeier: Austerlitz' Memory, in: Partial Answers – Journal of Literature and the History of Ideas 6 (2008), H. 2, S. 347–367; Nina Pelikan Straus: Sebald, Wittgenstein and the Ethics of Memory, in: Comparative Literature Studies 61 (2009), H. 1, S. 43–53; Erik Beyersdorf: W. G. Sebald's *Austerlitz* as a Form of Literary Commemoration, in: Colloquy – Text Theory Critique 19 (2010), S. 91–105; Johanna Bohley: Zur Poetik blinder Flecken in W. G. Sebalds *Austerlitz* im Kontext der Nachkriegszeit, in: Geschichte und Gedächtnis in der Literatur vom 18. bis 21. Jahrhundert, hrsg. von Janusz Golec und Irmela von der Lühe, Frankfurt/M. 2011, S. 161–176. Bei Fuchs, Crownshaw, Drexler, Brockmeier, Straus, Beyersdorf und Bohley ist ebenfalls von ‚Postmemory' (oder ‚Post-Gedächtnis') die Rede. Die Gewichtung ist jedoch unterschiedlich: Z. T. wird der ‚Postmemory'-Aspekt nur kurz erwähnt (mitunter sogar lediglich in Fußnoten), z. T. findet er aber auch deutliche Beachtung. Des Weiteren wird er auch in folgenden Veröffentlichungen thematisiert: Jonathan James Long: W. G. Sebald. Image, Archive, Modernity, Edinburgh 2007, S. 162; Lauren Walsh: The 'Madeleine' Revisualized. Proustian Memory and Sebaldian Visuality, in: The Future of Text and Image. Collected Essays on Literary and Visual Conjunctures, hrsg. von Ofra Amihay und Lauren Walsh, Newcastle upon Tyne 2012, S. 93–129, bes. S. 122; Mark M. Anderson: Documents, Photography, Postmemory. Alexander Kluge, W. G. Sebald, and the German Family, in: Poetics Today 29 (2008), H. 1, S. 129–153. (In Bezug auf letzteren Aufsatz muss jedoch eingeräumt werden, dass er sich weniger auf *Austerlitz* als auf andere Werke Sebalds bezieht.) Was die Intertextualität in *Austerlitz* betrifft, gibt es zum einen die Gruppe von Autoren und Philosophen, die explizit im Roman erwähnt werden. Zu ihnen gehören u. a. H. G. Adler, Jean Améry, Dan Jacobson, Franz Kafka und Ludwig Wittgenstein. Die Verweise auf diese Personen bzw. ihre Texte fallen in ihrer Ausführlichkeit jedoch sehr unterschiedlich aus. (Kafka und Wittgenstein werden beispielsweise nur kurz erwähnt.) Infolgedessen richtet sich der Fokus der Forschung auch auf die impliziten Ähnlichkeiten und Bezüge zu den Autoren/Denkern und ihren Werken. Welche Art des intertextuellen Verweises (implizit oder explizit) von welchem Forscher letztendlich deutlicher akzentuiert wird, hängt zudem freilich auch von dem Untersuchungsziel des jeweiligen Interpreten ab. Insgesamt können zu den Referenzen auf die genannten Autoren u. a. die folgenden Publikationen konsultiert werden (sortiert nach den Autoren, auf die rekurriert wird): zu H. G. Adler vgl. Marcel Atze: W. G. Sebald und H. G. Adler. Eine Begegnung in Texten, in: W. G. Sebald. Mémoire – transferts – images / Erinnerung – Übertragungen – Bilder, hrsg. von Ruth Vogel-Klein, Strasbourg 2005, S. 87–97; Hans-Christoph Graf von Nayhauss: Adler und Sebald, Lichtenstein und Grass, S. 453ff.; Lynn L. Wolff: H. G. Adler and W. G. Sebald. From History and Literature to Literature as Historiography, in: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 103 (2011), H. 2, S. 257–275, bes. S. 263ff.; zu Jean Améry vgl. Irene Heidelberger-Leonard: Jean Amérys Werk. Urtext zu W. G. Sebalds *Austerlitz*?, in: W. G. Sebald. Mémoire – transferts – images / Erinnerung – Übertragungen – Bilder, hrsg. von Ruth Vogel-Klein, Strasbourg 2005, S. 117–128, bes. S. 122ff.; Michaela Holdenried: Zeugen – Spuren – Erinnerung. Zum intertextuellen Resonanzraum von Grenzerfahrungen in der Literatur jüdischer Überlebender. Jean Améry und W. G. Sebald, in: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung, hrsg. von Christoph Parry und Edgar Platen, München 2007, S. 74–86, bes. S. 83ff.; Martin Klebes: No Exile. Crossing the Border with Sebald and Améry, in: W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing, hrsg. von Gerhard Fischer, Amsterdam, New York 2009, S. 73–90, bes. S. 85ff.; zu Dan Jacobson vgl. John Zilcosky: Lost and

Œuvres, insofern seine Texte zu derlei Forschungen geradezu provozieren. Nichtsdestoweniger legt insbesondere der Roman *Austerlitz* nahe, die Frage nach der Selbstbildung des Protagonisten zu stellen, handelt es sich bei dem Werk doch um den Bericht einer Lebensgeschichte, welcher den

---

Found, S. 696f.; Yahya Elsaghe: Das Kreuzworträtsel der Penelope, S. 172ff.; Nicola King: Structures of Autobiographical Narrative. Lisa Appignanesi, Dan Jacobson, W. G. Sebald, in: Comparative Critical Studies 1 (2004), H. 3, S. 265–277, bes. S. 275f.; zu Franz Kafka vgl. Stuart Taberner: German Nostalgia?, S. 191; Ben Hutchinson: W. G. Sebald. Die dialektische Imagination, Berlin 2009, S. 107; Barbara Naumann: Bilderdämmerung, S. 137f.; zu Ludwig Wittgenstein vgl. Karin Bauer: The Dystopian Entwinement of Histories and Identities in W. G. Sebald's *Austerlitz*, S. 249f.; Bettina Mosbach: Superimposition as a Narrative Strategy in *Austerlitz*, in: Searching for Sebald. Photography after W. G. Sebald, hrsg. von Lise Patt, Los Angeles 2007, S. 390–411, bes. S. 404; Bettina Mosbach: Figurationen der Katastrophe, S. 251ff.; Nina Pelikan Straus: Sebald, Wittgenstein and the Ethics of Memory. Zum anderen detektiert die Forschung implizite intertextuelle Verweise bzw. inhaltliche oder stilistische Ähnlichkeiten zu weiteren Schriftstellern und Philosophen bzw. ihren Werken (von denen nicht explizit im Primärtext die Rede ist): zu Hugo von Hofmannsthal vgl. Bettina Mosbach: Figurationen der Katastrophe, S. 248f.; Ben Hutchinson: W. G. Sebald, S. 109f.; Jessica Dubow und Richard Steadman-Jones: Mapping Babel. Langauage and Exile in W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: New German Critique – An Interdisciplinary Journal of German Studies 115 (2012), S. 3–26, bes. S. 17f., vgl. ferner auch Anm. 213 dieser Arbeit; zu Marcel Proust vgl. Richard Bales: « L'édifice immense du souvenir ». Mémoire et écriture chez Proust et Sebald, in: W. G. Sebald. Mémoire – transferts – images / Erinnerung – Übertragungen – Bilder, hrsg. von Ruth Vogel-Klein, Strasbourg 2005, S. 129–137; Alexandra Tischel: Aus der Dunkelkammer der Geschichte, S. 34f.; Ann Pearson: "Remembrance … is nothing other than a quotation". The Intertextual Fictions of W. G. Sebald, in: Comparative Literature Studies 60 (2008), H. 3, S. 261–278, bes. S. 270ff.; Richard Bales: Homeland and Displacement. The Status of the Text in Proust and Sebald, in: W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing, hrsg. von Gerhard Fischer, Amsterdam, New York 2009, S. 461–474, bes. S. 463ff.; Christina Ljungberg: Dynamic Instances of Interaction, S. 283f.; Lauren Walsh: The 'Madeleine' Revisualized; zu Thomas Bernhard vgl. Mark Richard McCulloh: Understanding W. G. Sebald, Columbia, SC 2003, S. 123; Brigitte Krüger: Erzählen im Gestus des Beglaubigens, S. 184, 187f.; Ben Hutchinson: W. G. Sebald, S. 8ff.; zu Walter Benjamin vgl. Richard Crownshaw: Reconsidering Postmemory, S. 217f.; Stuart Taberner: German Nostalgia?, S. 188ff.; Karin Bauer: The Dystopian Entwinement of Histories and Identities in W. G. Sebald's *Austerlitz;* Eric L. Santner: On Creaturely Life. Rilke – Benjamin – Sebald, Chicago, London 2006, S. 54ff., 137f.; Natalie Binczek: Ein Wurzelwerk der Zeit. Photographische Medienreflexion der Literatur in W. G. Sebalds *Austerlitz*, in: Durchquerungen. Für Ralf Schnell zum 65. Geburtstag, hrsg. von Iris Hermann und Anne Maximiliane Jäger-Gogoll, Heidelberg 2008, S. 13–30, bes. S. 21; Irving Wohlfarth: Anachronie. Interferenzen zwischen Walter Benjamin und W. G. Sebald, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 33 (2008), H. 2, S. 184–242, bes. S. 197ff.; Ben Hutchinson: W. G. Sebald, S. 162ff.; Michael Mack: Between Elias Canetti and Jacques Derrida. Satire and the Role of Fortifications in the Work of W. G. Sebald, in: W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing, hrsg. von Gerhard Fischer, Amsterdam, New York 2009, S. 233–256, bes. S. 234ff.; Stephan Seitz: Geschichte als *bricolage*. W. G. Sebald und die Poetik des Bastelns, Göttingen 2011; zu Max Horkheimer und Theodor W. Adorno vgl. Stuart Taberner: German Nostalgia?, S. 191ff.; Ben Hutchinson: W. G. Sebald, S. 91ff.; Stephan Seitz: Geschichte als *bricolage*; zu Roland Barthes vgl. Peter Drexler: Erinnerung und Photographie, S. 292f.; Brigitte Krüger: Erzählen im Gestus des Beglaubigens, S. 199; Edit Kovács: Halbdunkel, S. 95; Frances L. Restuccia: Sebald's 'Punctum'. Awakening to Holocaust Trauma in *Austerlitz*, in: European Journal of English Studies 9 (2005), H. 3, S. 301–322, bes. S. 313ff.; Torsten Hoffmann und Uwe Rose: „Quasi jenseits der Zeit", S. 600ff.; Doren Wohlleben: Über die Illustration hinaus, S. 189; Avi Kempinski: "Quel Roman!": Sebald, Barthes, and the Pursuit of the Mother-Image, in: Searching for Sebald. Photography after W. G. Sebald, hrsg. von Lise Patt, Los Angeles 2007, S. 456–471; Richard Crownshaw: The Limits of Transference, S. 75ff.; Christoph Eggers: „Das Dunkel durchdringen, das uns umgibt", S. 32f.; zu Jacques Derrida vgl. Richard Crownshaw: Reconsidering Postmemory, S. 219f.; zu Michel Foucault vgl. Amir Eshel: Against the Power of Time. The Poetics of Suspension in W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: New German Critique – An Interdisciplinary Journal of German Studies 88 (2003), S. 71–96, bes. S. 86f.; Arne De Boever: States of Exception in the Contemporary Novel. Martel, Eugenides, Coetzee, Sebald, New York, London 2012, S. 114; vgl. ferner auch die Schlussbetrachtungen von Jonathan James Longs Monographie, in der er von Sebalds Gesamtwerk Parallelen zu Foucault zieht: Jonathan James Long: W. G. Sebald, S. 170f. Des Weiteren ist zum Thema der Intertextualität in Sebalds Gesamtwerk eine umfangreiche Monographie erschienen, in der Bezüge zu einigen der genannten, aber auch anderen Personen aufgezeigt werden: Peter Schmucker: Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W. G. Sebald, Berlin, Boston 2012.

Prozess der Identitätsstiftung in seiner prekären Fragilität problematisiert. Daher soll der Text im Folgenden hinsichtlich der komplexen (Re-)Konstruktion des Selbst durch die Hauptfigur analysiert werden, indem auch die Rolle, die das Medium Fotografie in diesem Kontext übernimmt, untersucht wird.

### 2.2 Kindheit und Adoleszenz als fragiles Fundament der Identitätsbildung

„In den nachfolgenden Jahren habe ich Austerlitz fast jedesmal, wenn ich in London war, an seinem Arbeitsplatz [...] besucht. Ein, zwei Stunden bin ich dann meist bei ihm gesessen in seinem engen Büro, das einem Bücher- und Papiermagazin glich und in dem zwischen den am Fußboden und vor den überfrachteten Regalen sich stapelnden Konvoluten kaum Platz gewesen ist".[187] Der vom Ich-Erzähler beschriebene Zustand, in dem sich Austerlitz' Büro befindet, kann nicht nur als symptomatisch für seine Arbeitsweise erachtet werden, sondern auch für seine (Selbst-)Narration, deren einzelne Episoden, wie bereits erwähnt, nicht immer chronologisch, sondern auch in zeitlichen Sprüngen angeordnet sind und ferner durch Handlungen auf der extradiegetischen Ebene unterbrochen werden.

Trotz des komplexen Zeit- und Diegesengerüsts sollte der Interpret sich freilich nicht verleiten lassen, seine Thesen und Überlegungen – in ähnlicher Manier wie der Protagonist – ohne ersichtliches System zu sammeln und in losen Assoziationen miteinander zu verbinden. Daher soll die Untersuchung von Austerlitz' Identitätssuche einerseits der Chronologie, andererseits der Psycho-Dynamik seiner Geschichte folgen, insofern zunächst seine Kindheit und Jugend in Großbritannien, sodann sein Werdegang als Bauhistoriker und erst daran anschließend – im Zusammenhang mit der partiellen Erinnerungsrückkehr und intensiven Herkunftsrecherche – seine Prager Kindheit behandelt werden, welche der walisischen Kindheit zwar zeitlich vorausgeht, ihr aber aufgrund des langjährigen Gedächtnisverlusts psychologisch nachgeordnet ist.

Nachdem der Ich-Erzähler und Austerlitz sich seit ihren Treffen in den 60er und 70er Jahren, bei denen sie vornehmlich Gespräche über baugeschichtliche Themen führten, weder gesehen noch voneinander gehört haben, begegnen sie sich erst im Dezember 1996 per Zufall in der Bar des Londoner *Great Eastern Hotel* wieder. Obwohl Austerlitz gegenüber dem Ich-Erzähler zuvor als eine Person aufgetreten ist, die sich über Persönliches ausschweigt (vgl. A 15f.), beginnt er nun, ihm seine Lebensgeschichte zu offenbaren, da er für sie „einen Zuhörer finden müsse, ähnlich wie ich [d. i. der Erzähler] es seinerzeit gewesen sei in Antwerpen, Liège und Zeebrugge." (A 68, Anm. J. P.) Offensichtlich hat Austerlitz großes Vertrauen in den Ich-Erzähler gefasst, sodass er ihn als Rezipienten seiner Selbst-Narration auswählt.

Er setzt seinen Bericht mit dem Lebensabschnitt ein, der ihm (nachdem er die Erinnerung an seine leiblichen Eltern ins Unbewusste verdrängt hat)[188] den Gesetzen der Entwicklungspsychologie

[187] W. G. Sebald: *Austerlitz*, Frankfurt/M. [4]2008 (künftig zitiert als A), S. 51.

[188] Zu der Frage, ob es sich bei Austerlitz' Amnesie um eine genuine Verdrängung (‚repression') oder eher um eine Dissoziation der Erinnerungen (‚dissociative memory') handelt, vgl. Claire Feehily: "The surest engagement with memory

folgend das Fundament liefert, aufgrund dessen er seine Identität ausbildet: seine walisische Kindheit. Er beschreibt dem Ich-Erzähler das alltägliche Leben, wie es bei seinen Pflegeeltern, dem calvinistischen Prediger Emyr Elias und seiner Frau Gwendolyn, verlief. Den durch die Religion sanktionierten Tugenden folgend führt das Ehepaar ein Leben in materieller Bescheidenheit, affektiver Beherrschung und pedantischer Pflichterfüllung. Dementsprechend wird auch persönliche Zuneigung, wenn überhaupt, nur in gemäßigter Form artikuliert, was sich auf die sensible kindliche Psyche auf Dauer schädigend auswirkt. Austerlitz erinnert sich später beispielsweise daran, dass er von seiner Zieh-Mutter während seiner gesamten Lebenszeit in Bala nur eine einzige zärtliche Berührung erfuhr, als er sie mit tränengefüllten Augen vorfand und sie ihm – wahrscheinlich aus Scham über seine zufällige Entdeckung ihrer intimen Gefühlsbewegung – mit der Hand durch die Haare fuhr. (Vgl. A 71f.)

Auch der Prediger bleibt in seinem familialen Verhalten distanziert, etwa indem er, wenn er sich nach dem Befinden seines Pflegesohns erkundigt, diesen nicht direkt anspricht, sondern die Frage „And how is the boy?" (A 73) an seine Gattin richtet. Nicht nur der Ausschluss des Kindes aus dem Gespräch, sondern auch die Substitution seines Namens[189] durch das unspezifische Substantiv ‚boy' ist durchwirkt von einer Annullierung der Autonomie und Individualität des jungen Austerlitz. Und wenngleich er Elias auf dessen sonntägliche Predigt-Reisen begleitet, nähern sich Zieh-Vater und -Sohn nicht an. Der einzige Ausflug, während dessen der Geistliche seinen jungen Mitreisenden „in das Innere seiner Predigerbrust" (A 80) hineinsehen lässt, ereignet sich, als der Weg sie am Stausee von Vyrnwy vorbeiführt, auf dessen Grund Elias' Geburtsort Llanwddyn versunken liegt, wie er Austerlitz zu dessen Überraschung anvertraut.

Am Abend ihrer Rückkehr nach Bala zeigt der Prediger ihm ferner alte Fotografien des Ortes, die vor der Flutung aufgenommen worden sind. Das Ausmaß von Austerlitz' sozialer Isolation kristallisiert sich eindringlich an seinem Umgang mit den Aufnahmen, den er dem Ich-Erzähler wie folgt beschreibt: „Da es sonst keinerlei Bilder gab in dem Predigerhaus, habe ich diese paar wenigen Photographien, die später zusammen mit dem calvinistischen Kalender in meinen Besitz gekommen sind, immer wieder von neuem angeschaut, bis die Personen, die mir aus ihnen entgegensahen, [...] so vertraut wurden, als lebte ich bei ihnen auf dem Grund des Sees." (A 80ff.) Die Abbildungen, von denen zwei Exemplare zur Ansicht des Lesers in den Text montiert sind, fungieren als identitätsstiftendes Medium, insofern Austerlitz sich zwar nicht mit den abgelichteten Personen selbst identifiziert, sich jedoch als deren Freund und Bekannter imaginiert. Folgt man der in dieser Arbeit vorgeschlagenen Differenzierung zwischen der subjektiv imaginierten ‚Vor-Bild'-Funktion des Mediums einerseits und seiner Rolle als intersubjektiv vermittelnde Instanz andererseits,[190] so ist die Fotografie hier der ersteren Funktion zuzuordnen, insofern sie eine Vorlage liefert, welche das Indi-

lies in its perpetual irresolution". The Work of W. G. Sebald as Counter-Monument, in: W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing, hrsg. von Gerhard Fischer, Amsterdam, New York 2009, S. 177–192, bes. S. 189.

[189] Wenngleich der Name, den Austerlitz bei seinen Pflegeeltern trägt, nicht Jacques, sondern Dafydd lautet, so würde die Nennung dieses Namens, auch wenn es sich nicht um seinen ursprünglichen Namen handelt (den er zu diesem Zeitpunkt ohnehin nicht kennt), von weitaus größerer Anerkennung seiner individuellen Persönlichkeit zeugen als die generalistische Bezeichnung ‚the boy'.

[190] Vgl. S. 32 dieser Arbeit.

viduum sich in seiner subjektiven Phantasie zu eigen macht. Zwar handelt es sich bei dem ‚Vor-Bild' hier um keine konkrete Figur, jedoch kann die gesamte in den Fotografien erschaute Welt ebenfalls als Vorlage klassifiziert werden, in die das Subjekt sich gedanklich hineinbegibt und die es sich als seine eigene Umgebung vorstellt.

Es mag überraschen, dass die Fotografie hier als Medium der ersteren Art der Identitätskonstruktion firmiert, insofern zuvor darauf hingewiesen worden ist, dass sich zu diesem Zweck vornehmlich narrative Medien eignen.[191] Da fernerhin Erläuterungen folgten, gemäß derer die Narrativität eines Einzelfotos oder einer zusammenhanglosen Foto-Sammlung sich als äußerst fragwürdig darstellt,[192] fragt sich, wie die Verwendung der Fotografie in der ‚Vor-Bild'-Funktion hier zu begründen ist. Kann aus einem einzelnen Bild etwa doch ein narratives Kontinuum abgeleitet werden? Im *Laokoon* räumt Gotthold Ephraim Lessing der Malerei einen Ansatz von handlungsdarstellendem und damit narrativem Potential ein (was er mit der Geschichtlichkeit begründet, die den jeweiligen abgebildeten Gegenständen inhärent ist): „Malerei [kann] auch Handlungen nachahmen, aber nur *andeutungsweise* durch Körper."[193] Ganz ähnlich äußert sich Werner Wolf, der treffend bemerkt, dass ein Bild zwar nicht als „geschichten*darstellend*", aber dennoch als „geschichten*indizierend*"[194] zu erachten sei.

Die von Lessing und Wolf postulierte narrative Anlage eines Bildes (sei es nun ein Gemälde oder eine Fotografie) kann folglich nur auf der rezeptionsästhetischen Ebene zu einer eigenen Erzählung entfaltet werden. Der Betrachter kann das Bild als Impuls für eine Geschichte verwenden, die er in seinen Gedanken weiterführt. Und auf eben diese Art und Weise verfährt Austerlitz mit den Fotografien aus Llanwddyn: Er reichert das Erschaute mit einer von Elias erinnerten Geschichte, mit den vom befreundeten Schuster übernommenen Vorstellungen eines postmortalen Lebens und mit eigenen Phantasien an. (Vgl. A 79ff.) Zu welchen Geschichten er das Gesehene, Gehörte und Erdachte im Einzelnen zu kondensieren pflegt, bleibt dem Leser vorenthalten, jedoch wird ihm Austerlitz' atmosphärische Imagination der Stadt mitgeteilt, auf deren Grundlage sich die narrative Phantasie des Kindes entspinnt: In seiner Vorstellung haben die Bewohner von Llanwddyn, zu denen er auch sich selbst zählt, die Stadt nie verlassen und führen eine „subaquatische Existenz" (A 80) auf dem Grund des Stausees. Allerdings geht er nicht nur selbst gedanklich in die Welt der Dorfbewohner ein, sondern integriert sie auch in seine eigene Umgebung, insofern er sie mitunter in Bala auf der Straße zu sehen glaubt. (Vgl. A 82)

Die Tatsache, dass Austerlitz die Fotografien als Inspirationsquelle einer imaginativen Identität nutzt, ist als Symptom seiner gravierenden emotionalen Deprivation zu deuten, welche durch die mangelnde Zuwendung der Pflegeeltern und die fehlende Möglichkeit zur kommunikativen und sozialen Interaktion ausgelöst wird. Ergo handelt es sich bei diesem fragilen Selbstbildungsversuch um einen Kompensationsmechanismus, mit dem der Junge auf die in seinem Umfeld herrschende

[191] Vgl. S. 33 dieser Arbeit.
[192] Die Foto-Reihe ist nur in dem Fall als narrativ anzuerkennen, in dem die einzelnen Bilder Ereignisse zeigen, die in (kausaler oder konsekutiver) Verbindung miteinander stehen. Vgl. dazu S. 46 dieser Arbeit.
[193] Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon, in Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hrsg. von Wilfried Barner, Band 5,2: Werke 1766–1769, Frankfurt/M. 1990, S. 11–321, hier S. 117 (Ann. J. P.).
[194] Werner Wolf: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik, S. 75.

Armut an Identitätsangeboten und auf die ausbleibende Bestätigung eigener Selbstentwürfe durch den vertrauten Anderen reagiert. Dementsprechend erhält er auch kaum die Gelegenheit, sein auf Grundlage der Fotos gestaltetes Ich intersubjektiv zu vermitteln. Zuhause weist sein Ziehvater ihn bei derlei Versuchen entschieden ab, sodass ihm einzig der Schuster Evan als Gesprächspartner für dieses Thema zur Verfügung steht. (Vgl. A 82f.)

Die große Bedeutung für den Prozess der Identitätsbildung, die den von Austerlitz bewohnten Gebäuden bzw. seiner architektonischen Umgebung zukommt, wird sich im Folgenden noch an vielen Stellen zeigen.[195] Daher sollte auch hier ein Blick auf seine Beschreibung des Wohnraums im Haus der Zieheltern geworfen werden, aus welchem sich seine Stimmungen und sein Selbst-Empfinden konstituieren. Im Gespräch mit dem Ich-Erzähler beschreibt er das „unglückliche Haus" (A 69) als ein großes, dunkles Gebäude, in welchem nicht nur die Türen zu den unbewohnten Zimmern, sondern auch alle Fenster verschlossen sind. Durch Letztere kann folglich keine Luft, zusätzlich jedoch auch kaum Tageslicht eindringen, da die Vorhänge stets zugezogen bleiben und ein Fenster in Austerlitz' Zimmer sogar zugemauert ist. (Vgl. A 69ff.) Die verriegelten und verhängten Fenster und Türen gehen einher mit der extremen emotionalen Verschlossenheit des Prediger-Ehepaares und bewirken zudem eine so starke Verdunklung aller Räume, dass sich in Austerlitz „bald schon jedes Selbstgefühl auslöschte". (A 69) Das Haus trägt bereits bestimmte Züge eines ‚Nicht-Ortes' (Marc Augé), stellt sich vor allem aber als Nicht-Zuhause dar und hemmt somit die psychische Entwicklung seines kindlichen Bewohners.[196]

Ab dem Alter von zwölf Jahren besucht Austerlitz das Internat *Stower Grange*, das er, wenngleich er es als „für einen Heranwachsenden den denkbar ungeeignetste[n] Ort" ansieht (A 89), dem Predigerhaus ohne Weiteres vorzieht, da er „am liebsten nie mehr nach Bala zurückgekehrt" wäre. (A 92) Nachdem innerhalb der folgenden drei Jahre zunächst Gwendolyn und dann Elias versterben, gerät Austerlitz in große Verwirrung über seine ohnehin sehr fragile Identität, als ihm sein Lehrer mitteilt, dass laut Unterlagen sein richtiger Name nicht Dafydd Elias, sondern Jacques Austerlitz laute und er ihn von nun an bei offiziellen Unterschriften gebrauchen müsse. (Vgl. A 101) Da der Jugendliche insbesondere den Nachnamen als fremd wahrnimmt und in seinen Recherchen keine Informationen zu dem Wort findet, die ihm den Namen näherbringen würden, verharrt er zunächst in einem Gefühl der Verunsicherung bezüglich seiner Identität. (Vgl. A 102ff.)[197] Erst als

[195] Vgl. Kapitel III.2.3 dieser Arbeit.

[196] Zwar handelt es sich bei dem Haus um keinen reinen ‚Nicht-Ort' im Sinne Marc Augés, insofern es sich um keinen rein funktional ausgerichteten Raum handelt. Vgl. Marc Augé: Nicht-Orte, München 2010, S. 96. (Demgemäß assoziiert beispielsweise Urszula Terentowicz-Fotyga vielmehr die im Roman thematisierten Bahnhöfe mit Augés Konzept. Vgl. Urszula Terentowicz-Fotyga: Unreal City to City of Referents. Urban Space in Contemporary London Novels, in: Journal of Narrative Theory 39 (2009), H. 3, S. 305–329, bes. S. 318ff.) Die Gemeinsamkeit zwischen den von Augé beschriebenen ‚Nicht-Orten' und dem Haus des Prediger-Ehepaars besteht jedoch darin, dass sie bei ihren Benutzern/Bewohnern „keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit" hervorbringen. Marc Augé: Nicht-Orte, S. 104.

[197] Der Moment, in dem Austerlitz seinen Namen erfährt, kann somit noch nicht, wie Rob Kohn enthusiastisch postuliert, als der zentrale Wendepunkt in der Selbstfindung des Protagonisten („a transformative moment that changes his entire self-understanding and life") angesehen werden. Rob Kohn: Giving Voice to Uncertainty. Memory, Multilingual and Unreliable Narration in W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 3 (2012), H. 2, S. 33–48, hier S. 46. Denn schließlich ist der (auto)epistemische Gewinn auf Grundlage der Namensoffenbarung zu-

sein Geschichtslehrer André Hilary, ein frankophiler Napoleon-Verehrer, eine sehr ausführliche Unterrichtseinheit zur Schlacht bei Austerlitz abhält, verwandelt sich der Name, den er „als einen Schandfleck an [sich] [...] empfunden hatte, [...] in einen Leuchtpunkt". (A 110)

Als der Lehrer den Schulaufsatz, den Austerlitz zu diesem Unterrichtsthema schreibt, mit der besten Note – „und drei Sternen" (A 111) – bewertet und in einer persönlichen Besprechung der Arbeit sein Erstaunen über die gute Leistung äußert, erklärt der Schüler ihm, wie er „in Wahrheit" (ebd.) heiße, woraufhin der Pädagoge ihn von nun an als seinen Protegé behandelt und ihn auf jede ihm mögliche Weise fördert. Da dem Jugendlichen sowohl sein Vor- als auch sein Nachname suggerieren, dass er „auf eine geheimnisvolle Weise [...] mit der ruhmreichen Vergangenheit des französischen Volks" (A 110) verbunden sei, offerieren sie ihm einen ersten Ansatz zur Ausbildung eines Selbst-Bewusstseins, über den er äußerst dankbar ist, zumal dieser potentielle Identitätsentwurf von seinem Lehrer enthusiastisch auf ihn zurückgespiegelt wird.

Aller Euphorie zum Trotz können Vor- und Zuname nur als fragiles Fundament der Selbstbildung fungieren, insofern die freudigen Empfindungen und Sehnsüchte, die Hilary und sein Schüler auf die beiden Wörter projizieren, in einer semantischen Verschiebung begründet liegen. Zwar ist der Name Austerlitz zum Symbol der französischen Übermacht avanciert, jedoch gemahnt er gleichzeitig auch immer an die kriegerische Verwüstung der Landstriche um die Stadt, die diesen Namen trägt und die im Zuge der Schlacht ihrer individuellen Charakteristika beraubt worden und zur reinen Nutzfläche zum Ausleben von wörtlich verheerenden Aggressionen und megalomanischen Machtphantasien mutiert ist. Somit ist die Stadt Austerlitz vielmehr als ‚Nicht-Ort' denn als ‚Leuchtpunkt' zu erachten. Ebenso verhält es sich mit den nach der Schlacht benannten Orten und Gebäuden in Frankreich, die noch wesentlich enger mit Austerlitz' Geschichte verknüpft sind als die mährische Stadt: Sowohl die *Gare d'Austerlitz* als auch der *Camp d'Austerlitz* repräsentieren Schauplätze nationalsozialistischer Gewaltverbrechen, insofern der Pariser Bahnhof als Ausgangspunkt für die Deportation von Juden genutzt wurde und der in Bahnhofsnähe gelegene *Camp d'Austerlitz* den Nazis zur Lagerung von Möbeln und Gegenständen diente, die den jüdischen Bürgern enteignet worden waren, wie Austerlitz später erfahren wird.[198] (Vgl. A 407ff.)

Deutlicher als der von der mährischen Stadt abgeleitete Nachname suggeriert sein Vorname Jacques dem jungen Schüler die ersehnte Zugehörigkeit zur bewunderten französischen Zivilisati-

---

nächst relativ gering, da der Protagonist sich, wie er selbst einräumt, „unter dem Wort Austerlitz nicht das geringste vorstellen konnte." (A 102)

[198] Zur Symbolik der *Gare d'Austerlitz* im Kontext der Namensgebung vgl. Bettina Mosbach: Figurationen der Katastrophe, S. 289. James L. Cowan liefert ferner eine genaue Analyse der von Austerlitz angehörten und weitererzählten Beschreibung des *Camp d'Austerlitz*. Vgl. James L. Cowan: W. G. Sebald's *Austerlitz* and the Great Library. History, Fiction, Memory. Part I, in: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 102 (2010), H. 1, S. 51–81, bes. S. 64ff. Cowan betont in seinem Aufsatz, dass die Existenz des Lagers während der Verfassung des Romans noch weitgehend unbekannt gewesen sei, und vermutet, dass Sebald für die entsprechende Passage (vgl. A 407ff.) den folgenden im *ZEITmagazin* erschienenen Artikel benutzt habe: Alexander Smoltczyk und Maurice Weiss: Die Türme des Schweigens. Wo heute Frankreichs Nationalbibliothek steht, wurden einst die Bücher deportierter Juden gesammelt, in: ZEITmagazin (24.01.1997), S. 10–17. Einen detaillierten Vergleich der vom *Camp d'Austerlitz* handelnden Roman-Passage mit dem genannten Zeitschriftenartikel legt Cowan ferner in folgendem Aufsatz vor: James L. Cowan: Sebald's *Austerlitz* and the Great Library: A Documentary Study, in: W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing, hrsg. von Gerhard Fischer, Amsterdam, New York 2009, S. 193–212.

on.[199] Und tatsächlich – was Austerlitz zu diesem Zeitpunkt zwar noch nicht bzw. nicht mehr weiß – wurde der Name von den Eltern aufgrund ihrer frankophilen Neigung ausgewählt. (Vgl. A 226) Gleiches scheint zudem auch bei seinem Lehrer André Hilary der Fall zu sein. (Vgl. A 112) Jedoch greift auch hier eine semantische Verschiebung, insofern Austerlitz' Eltern ihn nach dem Komponisten Jacques Offenbach benannt haben, der allerdings weder Franzose war noch ursprünglich Jacques hieß, sondern einen deutschen Auswanderer namens Jakob vorstellte, dessen Vorname erst im Laufe seiner Zeit in Frankreich an die französische Version angepasst wurde. Als emigrierter Jude, den im Ausland zunächst großer beruflicher Erfolg ereilte, scheint Offenbach ein vielversprechendes Identifikationspotential zu offerieren. Jedoch gilt zu beachten, dass die Biografie des Komponisten nicht als Beispiel eines gelungenen transnationalen Lebenswegs oder als Hoffnungsträger für einen friedlichen interkulturellen Austausch herangezogen werden kann, da auf seinen anfänglichen Ruhm in Frankreich letztlich wieder nationalistische Intoleranz folgt und er sein Lebensende weniger als Weltbürger denn als Heimatloser zubringt.[200] Somit zeichnen sich in der Namensgebung – deren genaue Gründe Austerlitz zwar hier noch nicht kennt, die aber dem Leser, der den gesamten Text überblickt, präsent sind – die unnachgiebigen Bruchlinien seiner Identitätsentwicklung ab.

Doch unabhängig von Austerlitz' und Hilarys optimistischer und zugleich willkürlicher Namens-Deutung, welche die in den beiden Wörtern angelegten problematischen Vorzeichen und Verweise vollständig übersehen lässt, firmiert Hilary in der Identitätsbildung seines elternlosen Schülers als wichtige Affirmations-Instanz. Die Interaktion mit dem wohlwollenden Lehrer befreit Austerlitz bis zu einem gewissen Grade aus seiner sozialen Isolation, die in seiner Kindheit und ersten Internatszeit eine geradezu hermetische Dimension angenommen hat. Einen weiteren bedeutsamen Gesprächspartner in der Schulzeit stellt der etwas jüngere Mitschüler Gerald Fitzpatrick[201] dar, mit dem sich Austerlitz anfreundet, nachdem er feststellt, dass dieser ebenso einsam wie er selbst ist. (Vgl. A 114) Geralds Gefühl der Einsamkeit ist jedoch zeitlich gebunden, insofern er von derlei Empfindungen vornehmlich während des Trimesters geplagt wird, sich in den Ferien hingegen von ihnen befreit, indem er seine Mutter auf ihrem Gutsbesitz namens *Andromeda Lodge* besucht.

Da Austerlitz seinen Freund im Laufe der Jahre mehrfach dorthin begleitet, beginnt er, dessen Wohlbefinden während des heimatlichen Aufenthalts zu teilen; entsprechend beschreibt er das Anwesen und das weitläufige Grundstück so, als herrschten dort nahezu paradiesische Zustände:

---

[199] Austerlitz stellt sogleich fest, dass er den Namen Jacques aus einem französischen Lied (möglicherweise dem Kinderlied *Frère Jacques*) kennt. (Vgl. A 102) Zwar stellt der Name einen im französischsprachigen Raum geläufigen Namen dar, jedoch handelt es sich dabei freilich allein um die französische Version des hebräischen Namens Jakob, der – ähnlich wie sein walisischer Name Dafydd Elias – auf seine Herkunft aus einer jüdischen Familie verweist. Vgl. dazu Bettina Mosbach: Figurationen der Katastrophe, S. 281ff.

[200] Siegfried Kracauer schildert in seiner Monographie *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* die prekäre Situation des Komponisten, die sich bei Ausbruch des Deutsch-Französischen Krieges von 1870/71 einstellte. Vgl. Siegfried Kracauer: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit, in Ders.: Werke, hrsg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke, Band 8, hrsg. von Ingrid Belke, Frankfurt/M. 2005, bes. S. 305f. Kracauer spricht sogar von einer „Schattenexistenz", die Offenbach führte. Ebd., S. 342.

[201] Der Name Gerald Fitzpatrick könnte möglicherweise als Anspielung auf den Schriftsteller F. Scott Fitzgerald gelesen werden.

Die Besuche bei den Fitzpatricks versetzen Austerlitz nicht nur durch die landschaftlichen und klimatischen Verhältnisse der *Andromeda Lodge* sowie durch die daraus folgende eindrucksvolle Artenvielfalt ihrer pflanzlichen und tierischen Bewohner in Erstaunen (vgl. A 121ff.), sondern sie berühren ihn ferner auch auf zwischenmenschlicher Ebene. Der junge Gast wird herzlich von der Familie – insbesondere von Adela, Geralds alleinstehender Mutter – aufgenommen und erlebt somit eine Form von emotionaler Bestätigung, an welcher es ihm bei seinen Pflegeeltern nachdrücklich gemangelt hat. (Vgl. ebd.) Ungeachtet der freudvollen Assoziationen, die der Protagonist mit der *Andromeda Lodge* wie mit fast keinem anderen Ort verbindet, bietet das walisische Landgut – sowohl für Austerlitz als auch für Gerald – lediglich ein transitorisches Refugium, welches allein in eskapistischer Manier genutzt werden kann.

Austerlitz' Ausführungen zur *Andromeda Lodge* und seinen Erlebnissen mit Gerald werden von einer speziellen Tier-Metaphorik begleitet, die die Art der Identitätssuche der beiden Freunde in Kontrast zueinander charakterisiert. Schon sehr früh erfährt der Protagonist über Gerald, dass er ein großer Liebhaber von Tauben ist: Er bewundert an ihnen, wie sie – sogar unter widrigsten Umständen – stets zu ihrem Heimatort zurückfinden. (Vgl. A 117f., 168f.) In seiner Zuneigung zu dieser Tier-Spezies spiegelt sich Geralds unbedingte Verbundenheit zu seinem Herkunftsort, die sich zu einer gefährlichen Abhängigkeit fortentwickelt. Austerlitz selbst legt nahe, Geralds Tod infolge eines Flugzeugabsturzes – das Steuern einer eigenen Maschine war zuvor zu seinem Hobby geworden – mit der *differentia specifica* der Vogelart in Verbindung zu bringen: „[D]iese Frage [d. i. die Frage nach dem Orientierungsvermögen der Tauben], sagte Austerlitz, die mich noch heute bewegt, wenn ich irgendwo eine Taube fliegen sehe, war für mich auf eine eher unlogische Weise immer verbunden mit dem Gedanken daran, wie Gerald zuletzt ums Leben kam." (A 118, Anm. J. P.) Für den mit seinem Flugzeug in der Luft schwebenden Gerald ist die Heimkehr ab einem gewissen Zeitpunkt, da die Mutter die *Andromeda Lodge* verkauft und auswandert, nicht mehr möglich, sodass sein Absturz hier als symptomatisch für seine psychische Disposition zu lesen ist und ihm – in Austerlitz' Augen – „wohl vorherbestimmt" war. (A 172)

Anders als der Tauben-Narr Gerald wählt Austerlitz die Motte als Objekt der Kontemplation, der er „unter allen Kreaturen die größte Ehrfurcht entgegen[bringt]." (A 140) Der metaphorisch aufgeladene Umgang der Motten mit ihrem Herkunftsort steht in einem diametralen Verhältnis zu dem der Tauben: Während die Rückkehr der Tauben in der Regel erfolgreich verläuft, sind die Motten der Gefahr der Verirrung ausgesetzt, auf welche sie dann mit Resignation reagieren, indem sie mit den „im Todeskampf erstarrten Krallen[] am Ort ihres Unglücks haften" bleiben. (Ebd.) Das Verhalten der Nachtfalter korrespondiert auf frappante Weise mit Austerlitz' psychopathogener Entwicklung, insofern er, nachdem ihm der Weg zurück in die Prager Heimat verstellt worden ist, das an die frühe Kindheit gebundene Identitätspotential metaphorisch gesprochen ‚absterben' lässt – indem er die Erinnerungen unbewusst auslöscht – und erst wesentlich später in Teilen reanimiert.[202]

[202] Zu einer ähnlichen, wenn auch anders akzentuierten Deutung der Tiermotive vgl. John Zilcosky: Lost and Found, S. 689f.

Austerlitz erhält in seiner größtenteils einsamen Kindheit und Jugend, die die Basis seiner Selbstbildung darstellen, kaum Identifikationsangebote, und die mangelnden Kommunikationsmöglichkeiten bieten ihm zudem nur selten die Gelegenheit zur intersubjektiven Vermittlung seiner Ansätze zu einer potentiellen Identitätsstiftung, sodass folglich die soziale Anerkennung ausbleibt. Somit stellt sich bei ihm ein Gefühl der Nicht-Identität ein, welches sich auch in seinem dauerhaft nur sehr geringfügig ausgeprägten Sozialleben äußert. So beschränkt sich der Kreis seiner näheren Kontakte auf Hilary, Gerald, seine spätere Bekannte Marie de Verneuil und den Ich-Erzähler. Der Geschichtslehrer übernimmt insofern eine besondere Funktion, als seine ‚Austerlitz-Begeisterung' und die Vermittlung eines Stipendiums den archimedischen Punkt darstellen, von dem aus sich Austerlitz' Karriere als Architektur-Historiker und damit die intellektuelle Kompensation seines mangelnden Selbst-Empfindens entspinnt. Seinem Interesse für (Bau-)Geschichte ist jedoch eine unhintergehbare Ambivalenz inhärent, da es von fragwürdigen Projektionen auf seinen eigenen Namen geweckt wird und ihn ferner auf Dauer wieder zur Kernaporie seiner Existenz zurückführen wird.

### 2.3 Exkurs: Architekturbetrachtungen als verschlüsselte Selbst-Annäherung

Die von Austerlitz im Rahmen seiner Hochschulkarriere und darüber hinaus angestellten architekturhistorischen Betrachtungen werden im Laufe des Romans in diversen Passagen eingebracht und stehen *in toto* in allegorischer sowie ätiologischer Beziehung zu seiner komplexen psychischen Situation und seinem von eskapistischen Tendenzen durchwirkten Umgang mit ihr. Ein großer Teil der baugeschichtlichen Überlegungen befindet sich bereits am Anfang des Romans, da sie das Thema der ersten Gespräche mit dem Ich-Erzähler bilden. In chronologischer und psychologischer Hinsicht sind die architekturtheoretischen Thesen der zuvor analysierten Kindheit und Jugend des Protagonisten nachgeordnet, da er sie auf der Grundlage seiner Ausbildung entwickelt. Andererseits antizipieren sie bereits Austerlitz' spätere Entdeckungen über seine eigene Geschichte, sodass ihnen insgesamt eine transitorische Funktion im Prozess der Identitäts(re)konstruktion zukommt.

Aus diesem Grund ist die Analyse von Austerlitz' bauhistorischen Aussagen hier als Exkurs gekennzeichnet: Während die Untersuchung der Kindheit und Jugend, die die prekäre Basis der primären Identitätsstiftung bilden, zum Verständnis der folgenden Entwicklung und der Drastik, mit welcher die Wende des Selbstentwurfs sich aufgrund der zurückgewonnenen Erinnerungen vollziehen wird, als unerlässlich anzusehen ist, erscheint der architekturgeschichtliche Diskurs aufgrund seiner Interims-Funktion *prima facie* weniger wegweisend für die Gesamtentwicklung des Protagonisten – insbesondere im Hinblick auf die Rolle der Fotografie. Es wird sich jedoch zeigen, dass von Austerlitz' Beschäftigung mit Bauwerken ein psychodynamischer Impetus ausgeht, den zu betrachten als gewinnbringend für die Profilierung des Figuren-Bewusstseins zu erachten ist.[203]

[203] Auch aus Bernhard Malkmus' folgender Aussage lässt sich ablesen, dass er einen Zusammenhang zwischen Austerlitz' Selbst-Empfinden und seinen Architekturforschungen sieht, denn Malkmus interpretiert die Studien als eine Form der Gedächtniskunst, die für Austerlitz eine der wenigen Möglichkeiten darstelle, seinem Selbst indirekt Ausdruck zu verleihen: „Austerlitz only seems capable of an indirect expression of his self, be it in these examples of

Der Schauplatz der initialen Begegnung zwischen Ich-Erzähler und Austerlitz stellt bereits das erste signifikante Indiz zur Charakterisierung des Protagonisten dar: Die beiden Männer lernen sich in der *Centraal Station* in Antwerpen kennen, deren Konstruktion und Verzierung Austerlitz geschäftig skizziert und fotografiert und damit die Neugier des Erzählers weckt. (Vgl. A 14ff.) Später wird sich Austerlitz eine „Bahnhofsmanie" (A 53) attestieren, mit der er seine Neigung bezeichnet, wiederholt Bahnhofsgebäude aufzusuchen und diese als Untersuchungsgegenstände in seine permanent fortgeführten und nie abgeschlossenen Forschungen einzubeziehen.

Sein vertiefendes Interesse an Bahnhöfen liegt, ohne dass er sich dessen bewusst wäre, in seiner persönlichen Lebensgeschichte begründet: Einerseits bilden viele europäische Bahnhöfe zur Zeit des Nationalsozialismus den Ausgangspunkt für zahlreiche Deportationen von Juden und anderen Verfolgten, zu denen auch Austerlitz' Eltern gehören, sodass sie möglicherweise ebenfalls mit der Eisenbahn deportiert wurden; und andererseits markiert die *Liverpool Street Station*, an der Austerlitz als verschicktes Kind ankam, die tiefgreifende Zäsur in seinem Leben, die seine Kindheit in Prag unwiderruflich von seinem folgenden Lebensabschnitt trennt. Unabhängig von dieser kausalen Verbindung von Bahnhöfen und dem Werdegang des Protagonisten lassen sie auch auf metaphorischer Ebene wichtige Rückschlüsse auf seine Personalität zu, handelt es sich bei den Gebäuden doch um Orte der Transition, die keinen dauerhaften Aufenthalt erlauben. Damit verweisen sie auffällig auf die Heimatlosigkeit des Protagonisten, insofern es ihm sein Leben lang an geschützten Räumen fehlt, die das Gefühl der Sicherheit vermitteln und Permanenz gewähren.

Am Beispiel der Antwerpener *Centraal Station* erläutert Austerlitz dem Erzähler die Grundthesen seiner Architektur-Anschauung, die er später auch an zahlreichen anderen Gebäuden manifestiert. Seine Überlegungen schreiben die von Benjamin formulierte Aussage fort, dass „Bauten [...] auf doppelte Weise rezipiert [werden]: durch Gebrauch und durch Wahrnehmung. Oder besser gesagt: taktil und optisch."[204] Zum einen müsse das Gebäude erwartungsgemäß eine bestimmte Funktion erfüllen, wie im Falle des Bahnhofs, als Haltestelle des zivilen Eisenbahnverkehrs und vorübergehender Aufenthaltsort an-, ab- und durchreisender Passagiere zu fungieren. Zum anderen gehe bei öffentlichen Bauten jedoch, wie auch der Ich-Erzähler feststellt, die Konstruktion häufig „über das bloß Zweckmäßige hinaus[]" (A 12), insofern die architektonische Gestaltung zur Demonstration von Macht diene.

In diesem Zusammenhang sei laut Austerlitz zunächst die Größe des Baus zu beachten, da sie nicht selten mit der herrschaftspolitischen Megalomanie ihrer Auftraggeber korrespondiere und dem eintretenden Bürger die Empfindung von Hypotrophie und Inferiorität einflöße. (Vgl. A 13ff.) Ferner arbeiten auch die schmückenden Elemente mit sprachlichen und symbolischen Zeichen, mit welchen bestimmte Aussagen vertreten werden: Der an exponierter Stelle platzierte Wahlspruch

ekphrasis or in the *ars memorativa* of his study of architecture." Bernhard Malkmus: "All of them Signs and Characters from the Type-Case of Forgotten Things". Intermedia Configurations of History in W. G. Sebald, in: Memory Traces. 1989 and the Question of German Cultural Identity, hrsg. von Silke Arnold-de Simine, Bern 2005, S. 211–244, hier S. 232.

[204] Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in Ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band I.2: Abhandlungen, Frankfurt/M. 1991, S. 471–508, hier S. 504.

*Eendracht maakt macht* (Einigkeit macht stark), die mit diversen Symbolen bemalten Schildwerke und letztlich auch die in der Höhe von zwanzig Metern angebrachte Bahnhofsuhr verweisen laut Austerlitz auf die wirtschaftlichen und industriellen Machtinteressen der belgischen Staatsführung und suggerieren dem Bahnhofsbesucher, sich ihnen zu fügen. (Vgl. A 20ff.) In Austerlitz' Anschauung lassen sich Parallelen zu Michel Foucaults Gefängnis-Analyse feststellen, in der dieser die Architektur beschreibt als „ein Instrument zur Transformation der Individuen [...]: die auf diejenigen, welche sie verwahrt, einwirkt, ihr Verhalten beeinflußbar macht, die Wirkungen der Macht bis zu ihnen vordringen läßt".[205] Einen exemplarischen Beleg für die Effektivität der bautechnischen Disziplinierungsstrategie liefert der Ich-Erzähler, der sich erinnert, bei seiner ersten Ankunft im Antwerpener Bahnhof ein deutliches Unwohlsein verspürt und die durch die Halle strömenden Reisegäste als Miniaturwesen wahrgenommen zu haben. (Vgl. A 9, 12f.)

Sowohl die von der Kirchenarchitektur entlehnte Bauweise des Bahnhofs, die den Eindruck einer „dem Welthandel und Weltverkehr geweihten Kathedrale" (A 20) vermittle, als auch die Uhr, nach der „die Reisenden alle [...] ihre Handlungsweise aus[]richten" (A 22), markieren deutlich den Umbruch zur Moderne, in der die göttliche Herrschaft Austerlitz zufolge abgelöst werde durch Bergbau, Industrie, Verkehr, Handel und Kapital – die „Gottheiten des 19. Jahrhunderts" (A 21) – sowie durch die vereinheitlichte Zeit als „Statthalterin der neuen Omnipotenz" (ebd.).[206] Als sich der Protagonist zudem die Frage stellt, wie viele Menschen bei der gesundheitsschädigenden Herstellung der prunkvollen Spiegel gestorben sind (vgl. A 23), wird deutlich, dass seine Architekturanalyse, die die ‚Entzauberung der Welt' (Max Weber) kritisch reflektiert und in den Kontext einer gravierenden Diskontinuität von technischem und humanitärem Fortschritt rückt, mit den Grundgedanken von Max Horkheimers und Theodor W. Adornos *Dialektik der Aufklärung* korrespondiert.[207]

Auch anhand von anderen Bauwerken führt der Protagonist schonungslos vor Augen, wie die architektonische Kunst von den Herrschenden als Artikulationsorgan ihrer Machtansprüche eingesetzt werde und dabei – zum Leidwesen der Bewohner, Gäste oder Benutzer – ihre rein funktionalen Aufgaben nur mangelhaft erfülle. So lasse der Grundriss diverser Festungen das Muster eines Sternes erkennen, welches zwar das „Emblem der absoluten Gewalt" (A 27) repräsentiere, sich jedoch für die Abwehr feindlicher Truppen als vollkommen untauglich erweise. (Vgl. A 25ff.) Am Beispiel des erst in letzter Minute geretteten Baron de Chassé, dem die Verteidigung einer der ‚fehlkonstruierten' Festungen unausweichlich misslang, veranschaulicht Austerlitz, dass die Orientie-

[205] Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/M. 1994, S. 222. Auch Arne De Boever sieht grobe Gemeinsamkeiten zwischen Austerlitz' Art und Weise, Gebäude zu betrachten und zu deuten, und Foucaults diversen Architekturanalysen. Vgl. Arne De Boever: States of Exception in the Contemporary Novel, S. 114.

[206] Insbesondere in der Bahnhofsuhr sieht auch Irving Wohlfarth eine Verbindung zu Foucaults *Überwachen und Strafen* (s. o.). Vgl. Irving Wohlfarth: Anachronie, S. 221, Anm. 235.

[207] Die grundlegenden Thesen von Horkheimers und Adornos *Philosophischen Fragmenten* lassen sich mit folgender signifikanten Aussage treffend zusammenfassen: „Vom Ekel vor den Exkrementen und dem Menschenfleisch bis zur Verachtung des Fanatismus, der Faulheit, der Armut, geistiger und materieller, führt eine Linie von Verhaltensweisen, die aus adäquaten und notwendigen in Scheußlichkeiten verwandelt wurden. Diese Linie ist die der Zerstörung und der Zivilisation zugleich. Jeder Schritt war ein Fortschritt, eine Etappe der Aufklärung." Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/M. 1969, S. 99.

rung der Bauherrn an ästhetischen Kriterien an der Stelle von pragmatischen im Kriegsfall mitunter sogar zu Todesopfern führen kann. In die Gattung der dysfunktional konzipierten Gebäude reiht Austerlitz auch den Brüsseler Justizpalast ein, dessen enorme Größe in keinem Verhältnis zur benötigten Nutzfläche stehe, sodass der komplex strukturierte Palast die Verirrung seiner Besucher prädestiniere, aber auch Kuriositäten ermögliche, wie z. B. die verschiedenartigen Gewerbe, die unangemeldet in unbeaufsichtigten Korridoren betrieben worden seien. (Vgl. A 46ff.)

All diese noch verhältnismäßig harmlosen, z. T. sogar anekdotischen Beispiele von monumentaler Baukunst, deren „besten Pläne im Zuge ihrer Verwirklichung sich verkehrten in ihr genaues Gegenteil" (A 46), führen zunächst den Ich-Erzähler und später auch Austerlitz selbst zu den erschreckendsten Auswüchsen misanthropischer Gebäudetechnik: den Konzentrationslagern der Nazis. Da der Protagonist – wahrscheinlich aus unbewusstem Selbstschutz – jahrzehntelang jegliche Hinweise auf das Dritte Reich rigoros ignoriert hat, findet seine Beschäftigung mit den nationalsozialistischen Ghettos, Arbeits- und Vernichtungslagern erst sehr spät statt, obwohl diese zum Zwecke der massenhaften Auslöschung menschlichen Lebens errichteten bzw. umfunktionierten Bauten seine zuvor aufgestellten Thesen paradigmatisch bestätigen.

Über seinen Besuch in dem – bezeichnenderweise in einer sternförmigen Festung angelegten – Ghetto Theresienstadt sagt Austerlitz:

> Bilanzblätter sah ich, Totenregister, überhaupt Verzeichnisse jeder nur denkbaren Art und endlose Reihen von Zahlen und Ziffern, mit denen die Amtswalter sich darüber beruhigt haben müssen, daß nichts unter ihrer Aufsicht verlorenging. Und jedesmal, wenn ich jetzt an das Museum von Terezín zurückdenke […], sehe ich das gerahmte Grundschema der sternförmigen Festung […], das Modell einer von der Vernunft erschlossenen, bis ins geringste geregelten Welt. (A 287f.)

Das Ghetto von Terezín gereicht Austerlitz aufgrund der nach rationalen Kriterien aufgebauten räumlichen und administrativen Struktur zum drastischsten Beleg seiner Annahme, dass die in erster Linie im Dienste der Tugend stehende Vernunft zu sadistischen Zwecken pervertiert werden könne, wodurch der Protagonist sich erneut als Geistesverwandter Horkheimers und Adornos zeigt. Auch mit Benjamins These, es gebe „niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein",[208] lassen sich die von Austerlitz im Laufe seines Lebens angestellten bauhistorischen Überlegungen zusammenfassen.

Doch nicht nur mit der ‚Architektur-Philosophie' des Protagonisten erweist sich Theresienstadt als sehr eng verknüpft, sondern ebenfalls mit seiner persönlichen Biografie, da seine

[208] Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, in Ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band I.2: Abhandlungen, Frankfurt/M. 1991, S. 691–704, hier S. 696. Auch Alan Atkin führt ebenfalls dieses Benjamin-Zitat an (allerdings eher im Zusammenhang mit den Ausführungen zur Breendonk-Festung, die sich im Roman finden, sowie in den resümierenden Schlussbetrachtungen seines Aufsatzes). Vgl. Alan Itkin: "Eine Art Eingang zur Unterwelt". 'Katabasis' in *Austerlitz*, in: The Undiscover'd Country. W. G. Sebald and the Poetics of Travel, hrsg. von Markus Zisselsberger, Rochester, NY, Woodbridge 2010, S. 161–185, bes. S. 171 u. 184, Anm. 21, 180. Auch Karin Bauer bringt Benjamins These mit Austerlitz' Architekturbetrachtungen zusammen. Vgl. Karin Bauer: The Dystopian Entwinement of Histories and Identities in W. G. Sebald's *Austerlitz*, S. 244. Vgl. auch Michael Macks Aussage: „Austerlitz […] is indeed modelled on the German Jewish writer Benjamin […] and both see in the buildings of the bourgeois epoch the foreboding of the unprecedented violence which was to come in the twentieth century." Michael Mack: Between Elias Canetti and Jacques Derrida, S. 234.

leibliche Mutter in dem sternförmigen Ghetto interniert war. Diese Tatsache verdeutlicht, dass der Protagonist in seiner intellektuellen und beruflichen Entwicklung eine Richtung eingeschlagen hat, die ihn trotz seiner unbewussten Anstrengung, dies zu vermeiden, letztlich immer wieder zurück zu seinen vergessenen Wurzeln leitet und somit den Verdrängungsprozess latent unterläuft.[209] Auf eben diese Weise führt ihn auch seine ‚Bahnhofsmanie' zur *Liverpool Street Station*, deren Besichtigung die partielle Wiederkehr seiner Erinnerungen auslöst. Ferner zeigt sich die Auswahl und Interpretation seiner Untersuchungsgegenstände als von dem vermeintlich Vergessenen durchdrungen: Bereits in den Antwerpener Gesprächen teilt er dem Ich-Erzähler seine Verwunderung darüber mit, dass „er nie den Gedanken an die Qual des Abschiednehmens und die Angst vor der Fremde aus dem Kopf [bringe], obwohl dergleichen ja nicht zur Baugeschichte gehöre." (A 25) Auch seine intensive Lektüre der Geschichte Moses', die er als Kind vornahm, erscheint in diesem Kontext als symptomatisch für den unbewusst vollzogenen Konflikt zwischen Erinnerung und Verdrängung. (Vgl. A 84ff.)

Doch abgesehen von der psycho-logischen Verbindung, in der die Monumentalarchitektur mit Austerlitz' Geschichte in Verbindung steht, kann auch eine allegorische Beziehung zwischen dem Festungsbau und seinem Bewusstsein hergestellt werden. Nachdem er die Erinnerung an seine frühe Kindheit in Teilen zurückgewinnt, sagt er über sich selbst:

> Ich bin in diesem Schlaf, in dem mein Körper sich totstellte, während in meinem Kopf die Fiebergedanken sich drehten, im Innersten einer sternförmigen Festung gewesen, in einer von aller Welt abgeschnittenen Oubliette, aus der ich versuchen mußte, ins Freie zu finden, durch lange, niedrige Gänge, die mich durch sämtliche je von mir besuchten und beschriebenen Bauwerke führten. (A 204)

Der Protagonist beschreibt den amnesischen Zustand, in dem er sich jahrzehntelang befunden hat, mit dem Bild des Festungsverlieses. Hier sei auf die Wahl des aus dem Französischen entlehnten Begriffs ‚Oubliette' hingewiesen, der zum einen ‚Kerker' bedeutet, sich zum anderen jedoch von dem Verb ‚oublier' ableitet, dem französischen Wort für ‚vergessen'.[210]

Doch nicht nur aus der lexikalischen, sondern auch aus der bildlichen Dimension der Traum-Beschreibung lassen sich Parallelen zur komplexen psychischen und emotionalen Situation des Protagonisten ziehen: Durch sein unbewusst forciertes Ausweichen vor der eigenen Vergangenheit hat Austerlitz sich in eine hermetische Sphäre des Solipsismus manövriert, deren Grenzen er zunehmend erweitert und verstärkt hat, sodass ihm als metaphorische Umschreibung seines Befindens die Einmauerung in einem Gefängnis als zutreffend erscheint.[211] Vor diesem Hintergrund lässt sich rückblickend auch seine bezüglich der Festungsarchitektur aufgestellte These, dass „man sich, in eben dem Maß, in dem man sich verschanzt, tiefer und tiefer in die Defensive begibt" (A 27), eben-

[209] „The very interest in architecture, a spatial archive of history, figures as both a symptom of repression and a form of remembrance." Katja Garloff: The Task of the Narrator, S. 159f.

[210] Dieses ‚Wortspiel' ist auch Peter Drexler bereits aufgefallen. Vgl. Peter Drexler: Erinnerung und Photographie, S. 288f.

[211] Vgl. dazu Gerhard Fischer: W. G. Sebald, S. 277f.

so auf seinen psychodynamischen Verdrängungsmechanismus beziehen, der mit zunehmender Intensivierung auch von einer gesteigerten Gefahr der Dysfunktionalität bedroht ist.[212]

Die architekturhistorischen Betrachtungen, die dem ersten Anschein nach nicht unmittelbar mit der Identitätsentwicklung des Protagonisten zusammenhängen, bedurften hier einer genaueren Analyse, da sie sich letztlich in ihrer Tiefendimension als sehr komplex mit Austerlitz' persönlicher Geschichte verwoben erweisen. Sie stehen nicht nur in einer psycho-logisch motivierten Kausalitätskette mit den vermeintlich vergessenen Ereignissen und erweisen sich somit auch als durch unbewusste emotionale Assoziationen überformt, sondern bilden ferner seine problematische und letztlich erfolglose Bewältigungsstrategie allegorisch ab. Das Scheitern der Verdrängung liegt darin begründet, dass Austerlitz im Unbewussten die repressive Maßnahme der „Selbstzensur" (A 206) subvertiert, indem er sein scheinbar rein intellektuelles Interesse auf Themen und Gegenstände richtet, die die ungern erinnerte Vergangenheit früher oder später wieder zutage fördern. Im Zusammenhang mit der Frage nach der technisch-medialen Form der Identitätsstiftung gilt zu beachten, dass Austerlitz bei seinen Architektur-Analysen, die ihm als verschlüsselte Auseinandersetzung mit sich selbst dienen, vom Medium Fotografie rege Gebrauch macht. Die vielen Fotos von diversen Gebäuden, die in den Text integriert sind, zeugen von seiner fotografisch gesteuerten Welt- und Selbsterfahrung, die sich nach der partiellen Erinnerungsrückkehr intensivieren wird.

### 2.4 Visuelle Anschauung als Initialzündung der Identitätsrekonstruktion

Nachdem sich der Protagonist jahrzehntelang von seiner Vergangenheit fernhalten konnte, bricht die sinnbildliche ‚Festungsmauer', hinter der sich seine Erinnerungen verbergen, Anfang der 90er Jahre schließlich ein. Doch keinesfalls sollte hier optimistisch der Sieg seiner ‚wahren' Identität über das „falsche[] Leben" (A 306) proklamiert werden. Die in der *Liverpool Street Station* ausgelöste Erinnerung bewirkt nämlich keine vollständige (Selbst-)Erkenntnis, da hier nur wenige unkonkrete Hinweise auf Austerlitz' ursprüngliche Herkunft geliefert werden. Des Weiteren kann die Wiederentdeckung der Wurzeln nicht automatisch als emotionaler Befreiungsschlag gewertet werden, da sie eine starke Belastung für die angegriffene Psyche des Protagonisten darstellt, der sowohl vor als auch nach der Erinnerungsrückkehr noch Panikattacken und Nervenkrisen durchleidet.

Die erste dieser Krisen äußert sich im Verhältnis des Protagonisten zum Medium der Sprache: Austerlitz fühlt sich in ähnlicher Weise von den sprachlichen Artikulationsmöglichkeiten entfremdet wie der fiktive Lord Chandos in Hugo von Hofmannsthal berühmter Erzählung *Ein Brief*. Letzterer schildert seinem Freund Francis Bacon, wie ihm die Worte „im Munde [zerfallen] wie modrige Pilze".[213] Zu Austerlitz' Art, den Verlust seiner Ausdrucksfähigkeit zu beklagen, bestehen frappierende Gemeinsamkeiten:

---

[212] Vgl. auch Karen Remmlers Aussage: „The description is a metaphor for Austerlitz's own fortress of repressed memory. The more he attempts to keep painful memories at bay, the less able he is to ward them off." Karen Remmler: The Shape of Remembering, S. 152.

[213] Hugo von Hofmannsthal: *Ein Brief*, in Ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen, hrsg. von Bernd Schoeller, Frankfurt/M. 1979, S. 461–472, hier S. 465. Vgl. dazu auch

> Hie und da geschah es noch, daß sich ein Gedankengang in meinem Kopf abzeichnete in schöner Klarheit, doch wußte ich schon, indem dies geschah, daß ich außerstande war, ihn festzuhalten, denn sowie ich nur den Bleistift ergriff, schrumpften die unendlichen Möglichkeiten der Sprache, der ich mich früher doch getrost überlassen konnte, zu einem Sammelsurium der abgeschmacktesten Phrasen zusammen. (A 181)

Die Tatsache, dass die Symptome von Austerlitz' problematischer psychischer Verfassung sich ausgerechnet auf der Folie der Sprache abbilden, ist hier insofern von großer Bedeutung, als das sprachkritische Erlebnis das beim Protagonisten ohnehin stark ausgeprägte Vertrauen in den visuellen Sinn stärkt, sodass die später sehr intensiv betriebene Zuhilfenahme der Fotografie bei der Identitäts(re)konstruktion nicht zuletzt schon durch die Sprachkrise vorbereitet wird.

Auch auf der Text-Oberfläche, in der Handlungsabfolge, steht die Sprachkrise in kausaler Verbindung mit dem Beginn der wiederkehrenden Erinnerungen, denn der Protagonist sucht die Krise mit langen Streifzügen durch London zu bewältigen, welche ihn immer wieder zur – seinerzeit im Umbau befindlichen – *Liverpool Street Station* führen. An einem Tag betritt er aus „einer undeutlichen inneren Bewegung heraus" (A 197) einen abgesperrten Teil des Bahnhofs, den ehemaligen *Ladies Waiting Room*. Da sich Austerlitz ganz allein im ehemaligen Wartesaal aufhält und – ohne jegliche Ablenkung – auf sich selbst verwiesen bleibt, werden durch die direkte Anschauung des inneren Gebäudeteils plötzlich Erinnerungsbilder freigesetzt, die ihn als kleinen Jungen bei seiner Ankunft in Großbritannien zeigen:

> Tatsächlich hatte ich das Gefühl, [...] als enthalte der Wartesaal [...] alle Stunden meiner Vergangenheit [...]. Ja, und nicht nur den Priester sah ich und seine Frau, [...] sondern ich sah auch den Knaben, den abzuholen sie gekommen waren. Er saß für sich allein seitab auf einer Bank. Seine Beine, die in weißen Kniesocken steckten, reichten noch nicht bis an den Boden, und wäre das Rucksäckchen, das er auf seinem Schoß umfangen hielt, nicht gewesen, ich glaube, [...] ich hätte ihn nicht erkannt. So aber erkannte ich ihn, des Rücksäckchens wegen, und erinnerte mich zum erstenmal, soweit ich zurückdenken konnte, an mich selber in dem Augenblick, in dem ich begriff, daß es in diesem Wartesaal gewesen sein mußte, daß ich in England angelangt war vor mehr als einem halben Jahrhundert. (A 200f.)

Die Art, wie der Protagonist die in visueller Form wiederkehrenden Erinnerungsstücke beschreibt, weist ein hohes Maß an Selbstentfremdung auf, insofern er von seinem kindlichen *alter ego* in der dritten Person spricht und es zunächst als Fremden wahrnimmt, der erst durch Auswertung von Indizien identifiziert werden kann.

Ferner deutet die Tatsache, dass er das Szenario nicht nur aus seiner eigenen Perspektive visualisiert, sondern auch die Sicht von außen auf sich selbst einnimmt, darauf hin, dass die Erinnerungsbilder in hohem Maße externalisiert worden sind und somit eine Eigendynamik entwickelt

---

Brigitte Krüger: Erzählen im Gestus des Beglaubigens, S. 184; Wolfgang Bongers: Intermediale Archive. Gedächtniskonzepte bei Chris Marker und W. G. Sebald, in: „Esta locura por los sueños". Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte. Festschrift für Volker Roloff, hrsg. von Uta Felten, Michael Lommel, Isabel Maurer Queipo et al., Heidelberg 2005, S. 445–462, bes. S. 455; Eric L. Santner: On Creaturely Life, S. 109; Bettina Mosbach: Figurationen der Katastrophe, S. 248f.; Irving Wohlfarth: Anachronie, S. 226; Ben Hutchinson: W. G. Sebald, S. 109; Arne De Boever: States of Exception in the Contemporary Novel, S. 131f.; Jessica Dubow und Richard Steadman-Jones: Mapping Babel, S. 17f.

haben, durch welche sie dem Protagonisten zunächst – fast so als habe er Fotos anderer Menschen vor sich – als unbekannte Bilder erscheinen, deren Beziehung zu sich selbst er erst herstellen muss. Infolgedessen erweist sich die Klassifizierung dieses Erinnerungs-Modus als *mémoire involontaire* hier als zutreffend, da der Protagonist die Erinnerung (ähnlich wie in Marcel Prousts berühmter ‚Madeleine-Passage')[214] nicht bewusst hervorruft, sondern aufgrund äußerer Reize zum unfreiwilligen Empfänger der unvermittelt emergierenden Bilder mutiert.[215]

Wenngleich die wiedergekehrte Erinnerung an die Ankunft bei den Pflegeeltern einen wichtigen Schritt im autoepistemischen Prozess darstellt, den der Protagonist von diesem Initiationsmoment an durchlebt, reichen die erinnerten Fragmente der Vergangenheit jedoch bei Weitem nicht aus, um den Protagonisten seine Herkunft eruieren zu lassen. Und auch trotz der Übermacht, mit der die Bilder über Austerlitz hereinzubrechen scheinen, darf die enorme Fragilität der Erinnerungsbruchstücke nicht übersehen werden: Letztlich fungiert auch der Zufall als ein wesentlicher Faktor, der zu ihrer Wiederbelebung beigetragen hat.[216] Denn schließlich hat Austerlitz „den alten Wartesaal in der Liverpool Street Station betreten […], ein paar Wochen höchstens ehe er im Zuge der Umbauarbeiten für immer verschwand." (A 203) Zusammen mit dem *Ladies Waiting Room* wäre auch die von ihm ausgelöste Erinnerung verschwunden, wäre Austerlitz nicht kurz vor dem Abriss aus einem ihm „unerklärlich geblieben[en]" (A 196) Anlass in das leer stehende Gebäude eingetreten.

Auch der zweite Schritt zur Rekonstruktion seiner Geschichte ist auf ähnliche Weise vom Zufall bestimmt, unterscheidet sich jedoch in medialer Hinsicht grundlegend vom Erlebnis in der *Liverpool Street Station*, insofern die Erinnerungsrückkehr hier nicht durch Anschauung, sondern durch das akustische Wahrnehmen von sprachlichen Äußerungen evoziert wird. Genauer gesagt handelt es sich um einen Radiobeitrag, den Austerlitz (ebenfalls rein zufällig) in einem Antiquariat mithört und der von den Kinderverschickungen während der NS-Zeit berichtet. Zwar bleibt unklar, ob die in der Sendung genannten Begriffe – wie Stadtnamen und der Name des Fährschiffs PRAGUE (dessen optische Präsenz sich in der Großschreibung manifestiert) – oder aber die im Medium der Sprache evozierten visuellen Eindrücke – „wo sie vom Zug aus die großen Flügel der Windmühlen gesehen habe" (A 208) – es sind, die den Erinnerungsvorgang auslösen. Schlussendlich weiß der Protagonist „jenseits jeden Zweifels, daß diese Erinnerungsbruchstücke auch in [s]ein eigenes Leben gehörten." (Ebd.) Und auch in diesem Fall nimmt seine aufkeimende Erinnerung sofort eine bildliche Form an, insofern er das während der Reise Gesehene im Geiste restituiert. (Vgl. ebd.)

---

[214] Der Erzähler beschreibt, wie er sich zunächst vergeblich müht, der Erinnerung, die mit einer in Tee getauchten ‚Madeleine' assoziiert ist, habhaft zu werden, und wie diese schließlich ganz plötzlich zurückkehrt, ohne dass sie durch sein bewusstes Bemühen ausgelöst worden wäre. Vgl. Marcel Proust: *Du côté de chez Swann*, in Ders.: *À la recherche du temps perdu*, hrsg. von Jean-Yves Tadié, Band 1, Paris 1987, S. 1–420, bes. S. 44ff.

[215] Von einer Proust'schen *mémoire involontaire* sprechen hier beispielsweise auch Alexandra Tischel und Lauren Walsh. (Genau genommen bedient sich Letztere des englischen Terminus ‚involuntary memory', rekurriert aber ebenfalls auf Proust.) Vgl. Alexandra Tischel: Aus der Dunkelkammer der Geschichte, S. 34; Lauren Walsh: The 'Madeleine' Revisualized, S. 106.

[216] Vgl. auch Eric L. Santners Aussage: „The role of chance and coincidence becomes absolutely central in Sebald's final novel, *Austerlitz*". Eric L. Santner: On Creaturely Life, S. 136.

Obschon Austerlitz sich aufgrund des Radiobeitrags nun wieder über seinen Herkunftsort, die tschechische Hauptstadt Prag, bewusst geworden ist, liegt der größte Teil seiner frühen Kindheit noch immer im Verborgenen, sodass er nun ausgeprägte Recherche-Bemühungen aufwenden muss, um weitere Informationen über die Vergangenheit in Erfahrung zu bringen. Die Konsultation des Staatsarchivs in Prag ergibt, dass im Jahre 1938 nur wenige Personen mit dem Namen Austerlitz in der Stadt lebten, sodass der Protagonist nun beginnt, ihre einstmaligen Adressen aufzusuchen. Die Reihe der Zufälle setzt sich fort, insofern sich bereits die erste Anschrift, unter welcher Agáta Austerlitzová gemeldet war, als sein Elternhaus entpuppt. Dem Protagonisten erscheint das Stadtviertel sehr vertraut, und jegliche Zweifel können zerstreut werden, als er unter der genannten Adresse an einer Wohnungstür klingelt und ihm sein ehemaliges Kindermädchen Věra öffnet (welches – ebenfalls zufälligerweise – noch immer im selben Haus wohnt). Während sie ihn sofort erkennt, erinnert sich Austerlitz selbst erst an seine Amme, als sie die Frage stellt: „Jacquot, [...] est-ce que c'est vraiment toi?" (A 224) Diese Begegnung und die darauf folgenden Gespräche mit Věra bewirken eine Rückkehr vieler Erinnerungen an die in Prag verbrachte Kindheit.

Gleichwohl kann nur von einer lückenhaften und unvollständigen Rekapitulation des Erlebten gesprochen werden, da manche Schilderungen Věras keine Assoziationen bei Austerlitz wecken und einige seiner eigenen Erinnerungsbilder keine klare Form annehmen. So kann er sich beispielsweise nicht des Urlaubs in Marienbad entsinnen, von dem Věra ihm erzählt. (Vgl. A 297, 316) Eine Leerstelle in seinem Gedächtnis bildet ferner ein wiedergefundenes Kinderfoto, auf welches im Zusammenhang mit der Rolle des fotografischen Mediums noch zurückzukommen sein wird. (Vgl. A 266f.) Und trotz der Schärfe und Genauigkeit, mit der er sich an die äußere Erscheinung seiner Mutter mitsamt ihrer Kleidung erinnert, bleiben ihre Gesichtszüge in seiner visuellen Vorstellung undeutlich. (Vgl. A 237)

All diese mnemonischen Schwierigkeiten zeugen von der Unzuverlässigkeit des menschlichen Gedächtnisses, auf welche der Ich-Erzähler auf der extradiegetischen Handlungsebene schon zu Beginn des Romans in verschiedener Form hingewiesen hat. Bereits im ersten Satz bereitet er das zentrale Thema des Romans, die Unkontrollierbarkeit von Erinnern und Vergessen, vor, indem er betont, er sei in „der zweiten Hälfte der sechziger Jahre [...], teilweise zu Studienzwecken, teilweise aus anderen, mir selber nicht recht erfindlichen Gründen, von England aus wiederholt nach Belgien gefahren". (A 9) Es liegt nahe, die Unkenntnis über die Motivation der Reisen mit dem einsetzenden Prozess des Vergessens zu begründen.

Im weiteren Verlauf der einleitenden Erzählerrede setzt sich die als programmatisch zu verstehende Gedächtniskritik fort: „Die Bilder aus dem Inneren des Nocturamas sind in meinem Gedächtnis im Laufe der Jahre durcheinandergeraten mit denjenigen, die ich bewahrt habe von der sogenannten *Salle des pas perdus* in der Antwerpener Centraal Station. Versuche ich diesen Wartesaal heute mir vorzustellen, sehe ich sogleich das Nocturama, und denke ich an das Nocturama, dann kommt mir der Wartesaal in den Sinn". (A 12) Es erweist sich an dieser Stelle als besonders bedeutsam, dass der Ich-Erzähler die Instabilität der Erinnerung mit dem optischen Sinn in Verbindung bringt. Er spricht nicht von dem Geruch oder den Geräuschen in den beiden Bauten, sondern von dem Bild, welches bei dem Gedanken an das jeweilige Gebäude vor seinem ‚geistigen Auge' erscheint.

Ähnlich ergeht es ihm auch mit seiner Erinnerung an Austerlitz, die stets von dem Bild Ludwig Wittgensteins abgelöst wird und umgekehrt. (Vgl. A 64) Die imaginäre Verwechslung der beiden Männer liegt nicht allein darin begründet, dass seine Beschreibung Wittgensteins als einen „in der Klarheit seiner logischen Überlegungen ebenso wie in der Verwirrung seiner Gefühle eingesperrten Denker" (ebd.) gleichermaßen zur Charakterisierung Austerlitz' herangezogen werden könnte, sondern auch in der mangelnden Verlässlichkeit der visuellen Wahrnehmung und Erinnerung. Auch der Anblick der Breendonker Folterkammer, die dem Ich-Erzähler als „schwarzes Gestrichel [...] vor den Augen zu zittern begann" (A 41), wird von dem Erinnerungsbild einer Metzgerei überlagert und später zusätzlich in intermedialer Bezugnahme durch die Lektüre von Texten Jean Amérys und Claude Simons überformt. (Vgl. A 41f.) Die Tatsache, dass der Ich-Erzähler die reziproke Verdrängung von Vorstellungsbildern mit einem *terminus technicus* der Fotografie und des Films, dem Begriff der ‚Überblendung'[217], bezeichnet, deutet ferner an, dass sich die Skepsis gegenüber dem Seh-Sinn auch auf die optischen Apparate erweitern lässt (denen gegenüber Austerlitz, wie sich zeigen wird, wesentlich optimistischer eingestellt ist).

Allerdings wird die Kritik an den medialen Hilfsmitteln hier nur dezent artikuliert, während sich die Zweifel an der Verlässlichkeit des Sehens und Erinnerns im Allgemeinen (ohne Rekurs auf technische Unterstützung) überaus deutlich in die gesamte extradiegetische Erzählebene einschreiben. Wenngleich der Leser nur sehr wenig über die Persönlichkeit und das Leben des Ich-Erzählers erfährt, sind diejenigen Informationen, die er erhält, auf eindringliche Weise von der ambivalenten Haltung des Erzählers zu den Aufgaben und Funktionen des Visuellen geprägt. In Verbindung mit den ersten in den Roman montierten Fotografien, die insgesamt vier Augenpaare zeigen, das eines Nachtaffen, einer Eule, des Malers Jan Peter Tripp und Ludwig Wittgensteins, sagt der Erzähler Folgendes: „Von den in dem Nocturama behausten Tieren ist mir sonst nur in Erinnerung geblieben, daß etliche von ihnen auffallend große Augen hatten und jenen unverwandt forschenden Blick, wie man ihn findet bei bestimmten Malern und Philosophen, die vermittels der reinen Anschauung und des reinen Denkens versuchen, das Dunkel zu durchdringen, das uns umgibt." (A 11) An dem Verb ‚versuchen' deuten sich bereits die Erfolgslosigkeit der epistemischen Ziele und die Zweifel am Sehen als Instrument der Aufklärung an.

Des Weiteren berichtet der Ich-Erzähler in einer längeren Passage über den partiellen Verlust seiner Sehfähigkeit. (Vgl. A 54ff.) Zwar ließe sich in seiner widersprüchlichen Freude darüber, aufgrund der optischen Schwächung nun des „ewigen Schreiben- und Lesenmüssen[s]" (A 56) enthoben zu sein, eine sprachkritische Dimension erkennen. Jedoch überzeugt eher, die positive Empfindung nicht auf die Befreiung von (schrift)sprachlicher Verständigung *eo ipso*, sondern von den

[217] Vgl. dazu Bettina Mosbach: Figurationen der Katastrophe, S. 224ff. Mosbach bringt die ‚Überblendung' auch mit dem narrativen Konzept des Ich-Erzählers in Verbindung, indem sie seine Thematisierung der ‚Überblendung' als Hinweis auf seine „erzählerische[] Subjektivität" liest. Ebd., S. 227. Ferner ist Mosbach auch in einem gesonderten Aufsatz der Frage nachgegangen, inwiefern die Technik der ‚Überblendung' die formale Vorlage liefert, an der sich die narrative Struktur des Romans orientiert. Vgl. Bettina Mosbach: Superimposition as a Narrative Strategy in *Austerlitz*. Auch Verena Olejniczak Lobsien erachtet die ‚Überblendung' als das „Erzählprinzip dieses Romans". Verena Olejniczak Lobsien: Herkunft ohne Ankunft. Der Chronotopos der Heimatlosigkeit bei W. G. Sebald, in: Herkünfte: historisch – ästhetisch – kulturell. Beiträge zu einer Tagung aus Anlaß des 60. Geburtstags von Bernhard Greiner, hrsg. von Barbara Thums, Volker Mergenthaler, Nicola Kaminski et al., Heidelberg 2004, S. 223–248, hier S. 238.

mit ihr verbundenen Arbeitspflichten zu beziehen, ist doch der Passus stärker von einem seh- als sprachskeptischen Ton durchdrungen. So spricht der Erzähler beispielsweise von „der Falschheit des schönen Scheins" (ebd.) und schildert die Plötzlichkeit und Intensität, mit der die Symptome der Sehstörung auftreten, sodass der Blick des Lesers insgesamt auf das Versagen des visuellen Sinns gelenkt wird.

Die ‚Seh-Krise' des Erzählers fungiert letztlich als Negativfolie der Sprachkrise des Protagonisten, sodass sie Rückschlüsse auf die komplementäre Einstellung der beiden Figuren zur Sprache und zur Sicht zulässt.[218] Während der Erzähler, wie ausführlich dargelegt worden ist, sich der visuellen Wahrnehmung gegenüber misstrauisch zeigt, und der temporäre Ausfall der Sehkraft ihn in dieser Haltung nur bestärken kann, bewirkt die Kontrastierung der beiden Krisen, dass Austerlitz' Sprachskepsis und sein damit einhergehendes Vertrauen in den optischen Sinn hier zusätzlich *ex negativo* profiliert werden. Auch Rückblicke in die Kindheit, in der er sich fragte, wie das Eichhörnchen bei Schneefall noch in der Lage wäre, seinen versteckten Vorrat zu finden (vgl. A 295), und in der er bei den Ausflügen mit dem Pflegevater sich den Anblick der walisischen Landschaft besser einprägte als Elias' sprachlich vermittelte Predigten (vgl. A 75), deuten auf die unnachgiebige Dominanz des Visuellen in Austerlitz' gesamten Denk- und Empfindungsvorgängen hin.

Darüber hinaus sieht er auch die Fähigkeit zur mentalen Bilderzeugung während des Träumens (die man etwa bei schlafenden Tieren an den bewegten Augen erkennen könne) als Indiz dafür, einem Wesen ein „Seelenleben" (A 141) zuzusprechen, und misst somit dem optischen Sinn eine existentielle, geradezu transzendente Bedeutung zu. Und obwohl Austerlitz auf unterschiedliche Weise mit Problematisierungen des menschlichen Sehvermögens konfrontiert wird, z. B. indem seine Mutter die Rolle der Olympia in Offenbachs Oper *Hoffmanns Erzählungen* spielt (vgl. A 234ff.),[219] Geralds Onkel ihn auf „Phantomspuren" und die „Trägheit des Auges" hinweist (A 139) und er in seinem wichtigsten Konversationspartner, dem Ich-Erzähler, einen ‚Seh-Skeptiker' vorfindet, dringen die ‚seh-kritischen' Stimmen nicht zum Protagonisten durch.

Schlussendlich wird der Protagonist – ähnlich wie die von ihm bewunderte Motte, die sich trotz der Gefahr der Verirrung allein am Licht orientiert – seine in erster Linie sehend vollzogene Welt- und Selbsterschließung weiter forcieren, wurde sein Vertrauen in die Kraft des Visuellen ja

[218] Aufgrund der jeweiligen Krisen, die Austerlitz und der Protagonist durchleben, erachtet Brad Prager die beiden Männer als Doppelgänger. Vgl. Brad Prager: The Good German as Narrator. On W. G. Sebald and the Risks of Holocaust Writing, in: New German Critique – An Interdisciplinary Journal of German Studies 96 (2005), S. 75–102, bes. S. 99. Ähnlich äußert sich auch Arne De Boever. Vgl. Arne De Boever: States of Exception in the Contemporary Novel, S. 122. Allerdings sollte trotz aller Gemeinsamkeiten berücksichtigt werden, dass die krisenhaften Erlebnisse der beiden Figuren, was die sinnliche Wahrnehmung bzw. Mediennutzung betrifft, in keinem Korrespondenz-, sondern in einem Komplementärverhältnis zueinander stehen, insofern sich Seh- und Sprachkrise gegenüberstehen.

[219] Bei der Figur der Olympia in Jacques Offenbachs Operette *Les Contes d'Hoffmann* bzw. bei Olimpia aus der als grobe Vorlage für die Operette dienenden Novelle *Der Sandmann* von E. T. A Hoffmann handelt es sich um eine Puppe, die im subjektiven Blick des Protagonisten, welcher zusätzlich von einem Seh-Instrument gelenkt und manipuliert wird, als lebendig erscheint. Ergo kann die Figur als sinnfälliges Beispiel einer kritischen Reflexion des menschlichen Blicks und der Divergenz von Gesehenem und (vermeintlicher) ‚Wahrheit' angesehen werden. Vgl. E. T. A. Hoffmann: *Der Sandmann*, in Ders.: *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla.* Werke 1816–1820, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt/M. 2009, S. 11–49, bes. S. 34ff.; Jacques Offenbach: *Les Contes d'Hoffmann – Hoffmanns Erzählungen*. Fantastische Oper in fünf Akten. Textbuch Französisch – Deutsch, hrsg. von Josef Heinzelmann, Stuttgart 2005, S. 63ff.

zunächst *ex negativo* von seiner Sprachkrise und dann noch von der durch direkte Anschauung ausgelösten ersten *mémoire involontaire* bekräftigt. Nichtsdestotrotz ist sich Austerlitz, dessen Gedächtnis z. T. blockiert bleibt oder nur fragmentarische Informationen liefert, der Fragilität der Erinnerungsbilder bewusst. Jegliche Zweifel werden jedoch nicht – wie etwa beim Erzähler – auf den Seh-Sinn selbst, sondern vielmehr auf die Speicherfähigkeit des menschlichen Geistes bezogen, deren Defizite er nun mithilfe des als zuverlässig und objektiv geltenden Mediums Fotografie zu kompensieren versucht.

### 2.5 Die fotografisch gestützte Identitäts(re)konstruktion

Die zahlreichen in den Text einmontierten Schwarz-Weiß-Fotografien, die z. T. aus der Kindheit in Wales, der Internatszeit und den bauhistorischen Forschungsbemühungen stammen, verdeutlichen, dass Austerlitz auch schon vor der Wiederentdeckung seiner Herkunft das Medium nutzt, um Orte, Gegenstände und – seltener – Personen festzuhalten, die mit bestimmten Lebensabschnitten verknüpft sind. Die während der Suche nach seinen Wurzeln aufgenommenen Bilder sind im Zusammenhang einer medialen Identitätsstiftung insofern von größerer Bedeutung, als der Protagonist seine Selbstkonstruktion (die wegen der starken Orientierung an der Vergangenheit auch als Selbst*re*konstruktion bezeichnet werden kann) nun bewusst unternimmt und dementsprechend die Fotos ebenso bewusst in diesen Prozess einbindet. Welche Funktion ihnen dabei zukommt, soll im Folgenden *en détail* analysiert werden.

Nachdem die Untersuchung der Kindheit und Schulzeit, der architekturgeschichtlichen Thesen, der Sprachkrise und der *mémoire involontaire* die Figur Austerlitz als einen Sprachskeptiker, der in erster Linie dem optischen Sinn vertraut, charakterisiert hat, erweist es sich als durchaus plausibel, dass er nach seinen Erfahrungen mit der Unzuverlässigkeit des menschlichen Gedächtnisses das fotografische Medium als Instrument der Selbsterfahrung gebraucht. Denn schließlich wird der Fotografie seit Beginn des Diskurses nicht nur, wie ausführlich erläutert worden ist, mimetische Objektivität, sondern auch die Erweiterung und Verbesserung der menschlichen Perzeptions- bzw. Erinnerungsfähigkeit zugeordnet: Laut George Santayana „haben wir [in der Fotografie] ein genaues visuelles Gedächtnis, einen Speicher all der Fakten, die das Gehirn notwendigerweise vergessen oder verwechseln muß."[220] Diese Umschreibung des Leistungsvergleichs von Fotografie und menschlichen Sinnen fasst László Moholy-Nagy explizit zusammen, indem er deutlich ausspricht, dass seiner Meinung nach „*der fotografische Apparat* [...] *unser optisches Instrument, das Auge, vervollkommnen bzw. ergänzen*"[221] könne. Im McLuhan'schen Sinne gilt das Medium als „extension[] of man"[222] und generiert bei seinem Benutzer folglich die Erwartung, die mnemonischen und epistemischen Defizite des Menschen auszugleichen.

[220] George Santayana: Das fotografische und das geistige Bild, S. 253 (Anm. J. P.).
[221] László Moholy-Nagy: Malerei. Fotografie. Film, S. 26.
[222] Im Original bezeichnet McLuhan die Medien als „extensions of man" (im Titel) bzw. als „extension of ourselves". Marshall McLuhan: Understanding Media. The extensions of man, London, New York 2008, S. 7. In der deutschen

Da das technische Medium somit sowohl unmanipulierbare Wirklichkeitswiedergabe als auch die sichere Konservierung beliebig vieler visueller Impressionen zu versprechen scheint, liegt es für Austerlitz nahe, in ihm die ideale Lösung für seine lückenhaften Gedächtnis-Leistungen zu sehen. Dementsprechend zeichnet sich bereits bei seinem ersten Besuch der Stadt Prag eine intensive Nutzung des Mediums ab, insofern er die Orte seiner Herkunftssuche, die z. T. mit den Schauplätzen seiner Kindheit übereinstimmen, fotografisch festhält: Das Buch enthält beispielsweise drei Fotos des tschechischen Staatsarchivs (Fassade, Kuppel, Pult: A 211ff.), zwei Abbildungen des Elternhauses (Mosaik-Boden, Treppenhaus: A 221f.), zwei Naturaufnahmen (Wurzelwerk, blühende Wiese: A 238f.), die etwas später folgenden elf Fotografien von Terezín (vornehmlich Türen und Fassaden: A 273ff.) sowie viele weitere Bilder.

Insbesondere die zahlreichen Aufnahmen des ehemaligen Ghettos lassen hier auf einen veränderten Umgang mit dem Medium schließen, da die rasante Zunahme und Verdichtung von Austerlitz' fotografischer Aktivität – im quantitativen Vergleich zu den vorherigen Bildern – nun nahezu obsessiv anmutet: Zuvor sind von den meisten Orten oder Gegenständen, die den Protagonisten beschäftigen, ein bis zwei Abbildungen, mitunter auch noch Skizzen, im Text zu finden, sodass die Menge der Bilder von Theresienstadt in keinem Verhältnis zur vorherigen (wie auch nachherigen) Bild-Frequenz steht.[223] Die große Ähnlichkeit der einzelnen Terezín-Fotos, durch welche ihre Anzahl noch umso weniger plausibel erscheint, stärkt den Eindruck einer gewandelten, wesentlich persönlicheren Beziehung zum fotografischen Medium.[224] (Zwar bilden ausgerechnet die Fotografien des vormaligen Ghettos nicht die Schauplätze von Austerlitz' eigener Geschichte ab, jedoch stehen sie in einem sehr engen Bezug zu ihr, insofern sie die räumliche Umgebung eines einschneidenden, möglicherweise letzten Lebensabschnitts seiner Mutter festhalten.)

Es scheint, als suche Austerlitz seit der *mémoire involontaire* in seinen Aufnahmen eine Objektivierungs-Instanz, die – anders als das Gedächtnis – die genaue Wiedergabe und sichere Aufbewahrung des Vergangenen garantiert. Diese These bestätigt sich auch darin, dass er auch schon früher einmal bei einer nervenkritisch bedingten Amnesie mithilfe seiner Bilder (begleitet von sprachlichen

---

Übersetzung heißt es „Ausweitung unserer eigenen Person". Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle. ‚Understanding Media', Düsseldorf, Wien 1968, S. 13.

[223] In ihrer Fülle veranlassen die Theresienstadt-Aufnahmen den Interpreten Matthias Frey sogar dazu, die These aufzustellen, dass man die aneinandergereihten Fotos bereits als Abfolge von Filmbildern sehen könne, welche mithilfe der Montagetechnik zusammengeschnitten worden seien. Vgl. Matthias Frey: Theorizing Cinema in Sebald and Sebald with Cinema, in: Searching for Sebald. Photography after W. G. Sebald, hrsg. von Lise Patt, Los Angeles 2007, S. 226–241, bes. S. 231ff. Ob man der gewagten These einer intermedialen Bezugnahme der Fotografien auf den Film folgt oder nicht, letztlich ist Freys spezifische Auseinandersetzung mit den Terezín-Bildern der hohen Anzahl der reproduzierten Fotos geschuldet.

[224] Freilich gilt zu beachten, dass es sich bei den in den Text montierten Fotos um eine Auswahl des Ich-Erzählers handelt, der im Besitz von „vielen Hunderten" (A 15) von Austerlitz' Bildern ist, während die Zahl der für den Leser sichtbaren Fotografien, Skizzen, Buchausschnitten etc. bei unter neunzig liegt. Ferner kann die Herkunft einiger Bilder auch dem Ich-Erzähler selbst zugeschrieben werden, was die Anzahl von Austerlitz' Fotos im Text zusätzlich verringert. In diesem Sinne könnte die Dichte der Fotos von Terezín auch allein der Selektion des Erzählers zugeschrieben werden, ebenso wie auch die sprachlichen Äußerungen Austerlitz' nur über die Erzähler-Instanz zum Leser gelangen und somit nicht unbedingt als zuverlässig anzusehen sind; jedoch sollte in Ermangelung jedweder weiteren Instanz, die die Darstellung des Erzählers widerlegt oder relativiert, zunächst gemäß dem Sprichwort *in dubio pro reo* von einer repräsentativen Bild-Auswahl des Erzählers ausgegangen werden.

Aussagen) versucht hat, die „verschütteten Erlebnisse zu rekonstruieren." (A 381)[225] Somit verwendet er das Medium Fotografie im Sinne der zweiten Art der Identitätsstiftung, indem er die Bilder (gemäß den diskursiven Zuschreibungen von Talbot bis Sontag) als ‚Beweise' gebraucht, die jegliche Zweifel am dargestellten Selbstentwurf unmittelbar zu zerstreuen vermögen.[226]

Allerdings trifft das zweite Modell der medial gestützten Identitätsbildung auf Austerlitz' Fall nur in modifizierter Form zu, da er das fotografische ‚Beweismaterial' nicht in erster Linie zum Zweck der intersubjektiven Vermittlung seines Selbst an Andere benutzt.[227] Zwar fungiert der Ich-Erzähler als Adressat seiner sprachlich-fotografischen Selbst-Narration, jedoch dient Austerlitz die Konversation weniger zur Evokation von sozialer Anerkennung und Bestätigung, sondern vielmehr zur Vergewisserung über die eigene, vom Vergessen bedrohte Lebensgeschichte. Da der Protagonist zumeist selbst das Wort ergreift und sich nicht (zumindest in keiner für den Leser offenbaren Form) um die Rückmeldung des Erzählers bemüht, scheint für Austerlitz der Wunsch nach einer affirmativen Reaktion des Zuhörers nur von sekundärer Bedeutung zu sein. Dementsprechend firmiert der Erzähler bis zu einem gewissen Grad als Leerstelle (in der sich auch die mangelnde Profilierung seiner Person begründet), sodass Austerlitz sich selbst an seine Stelle setzen kann und ergo die fotografisch untermauerte Selbst-Erzählung an seine eigene Person richtet.

Letztlich entpuppt sich jedoch die auf das Medium projizierte ‚Epistemographie' als weniger verlässlich und unproblematisch, als es der Diskurs um die stabilitätsversprechende Objektivität des Mediums erwarten lässt. Der Versuch der objektiven Abbildung der eigenen Biografie zeigt sich in Austerlitz' Fall, wie bereits angedeutet, sehr sinnfällig in der obsessiven Aufnahme von Orten: Während es dem Protagonisten „immer unstatthaft schien, den Sucher der Kamera auf einzelne Personen zu richten" (A 117), meint er, in den Bildern der landschaftlichen und architektonischen Umgebungen eine möglichst objektive, da wenig personal gefärbte Wiedergabe seiner Geschichte zu finden. Dieses *prima facie* paradox anmutende Prinzip funktioniert ähnlich wie kriminalistische Tatort-Fotografien: Die abgelichteten Räume beinhalten Hinweise auf den Ablauf der Geschehnisse, ohne dass sie sich – im Gegensatz etwa zu den sprachlichen Erzählungen der Tatverdächtigen – persuasiver Manipulationsstrategien bedienen, und erwecken somit den Eindruck, objektive Zeugnisse der persönlichen Vergangenheit bestimmter Menschen abzulegen.[228]

Die ersehnte Objektivität scheint somit zunächst zwar gesichert zu sein, allerdings bleibt unübersehbar, dass Natur- und Gebäude-Bilder schlussendlich nur wenig Information über die Geschichte und Identität einer Person liefern. Wenn man, wie vorgeschlagen, von einem transmedia-

[225] Vgl. Ana Tomčićs Aussage: „Hierin wird die zweite Rolle der Photographie im Roman sichtbar, nämlich als Stütze für die Rekonstruktion der eigenen Geschichte und Identität zu dienen." Ana Tomčić: Die unvollzogene Trauerarbeit. Die Rolle des photographischen und literarischen Diksurses in Sebalds *Austerlitz, S.* 143–159, hier S. 157.

[226] Zu Fox Talbot vgl. S. 41 dieser Arbeit. Sontag äußert sich folgendermaßen: „Fotos liefern Beweismaterial. Etwas, wovon wir gehört haben, woran wir aber zweifeln, scheint ‚bestätigt', wenn man uns eine Fotografie davon zeigt. […] Eine Fotografie gilt als unwiderleglicher Beweis dafür, daß ein bestimmtes Ereignis sich tatsächlich so abgespielt hat." Susan Sontag: In Platos Höhle, S. 11. Auch in der weiten Zeitspanne zwischen Talbot und Sontag wird die ‚Beweiskraft' des Fotos durch seine mimetische Objektivität nahegelegt. Vgl. S. 41ff. dieser Arbeit.

[227] Zur Definition der zweiten Form der Identitätsstiftung vgl. S. 32 dieser Arbeit.

[228] Die Grenzen der Verwendung der Bilder als ‚Tatort-Fotografien' zeigt Edit Kovács auf. Vgl. Edit Kovács: Halbdunkel, S. 94.

len Narrationsbegriff ausgeht und danach fragt, auf welche Weise Austerlitz' narrative Identität sowohl sprachlich als auch piktorial dargestellt wird, konstatiert man, dass die Foto-Reihe selbst – ohne die Präsenz des Textes – dem Rezipienten die Lebensgeschichte des Protagonisten nur in extrem rudimentärer Form zu vermitteln vermag. Erhielte der Leser (bzw. Betrachter) die Selbst-Narration allein in bildlicher Form, wäre er gar nicht in der Lage, die genauen Erlebnisse des Protagonisten zu rekonstruieren und zu kontextualisieren.[229] Die Minimaldefinition des Erzählens, die die Darstellung mehrerer zusammenhängender Ereignisse einfordert, ließe sich hier nur schwerlich einhalten.

Sollte man demungeachtet dennoch versuchen, die Bildreihe als Selbst-Erzählung zu veranschlagen und sie in genuin narratologischen Termini zu beschreiben, so fällt auf, dass es kaum möglich ist, den Protagonisten der piktorialen ‚Erzählung' zu identifizieren. Austerlitz ist nämlich nur auf drei Bildern zu sehen, welche zudem sein Erscheinungsbild nicht sonderlich charakteristisch konturieren: Zum Ersten handelt es sich um ein Gruppenfoto, auf dem er im gleichen Rugby-Trikot und der gleichen Pose wie seine Team-Spieler abgebildet ist (A 114), zum Zweiten um ein Kinderfoto, auf dem er das Kostüm eines Pagen trägt (A 266), und zum Dritten um ein selbst aufgenommenes Bild, auf dem eine Schaufensterscheibe die blassen Umrisse seines Spiegelbildes reflektiert. (A 284) Die gesamte Bildfolge müsste somit als heterodiegetische[230] ‚Erzählung' klassifiziert werden, da die Erzählinstanz *in persona* Austerlitz hier nicht (bzw. nur im Ausnahmefall) Teil der auf den Fotos dargestellten ‚Welt' ist.

Da in einer Selbst-Narration, ähnlich wie in einer Autobiografie, der Sprecher (oder ‚Autor'), der Erzähler und die handelnde Figur i. d. R. identisch sind,[231] müsste die Erzählinstanz *per definitionem* durch einen homodiegetischen Erzähler vertreten sein, der neben seiner Erzählerrolle auch als Akteur innerhalb der ‚erzählten' Welt auftritt. Ergo erfüllt die Foto-Reihe die Grundvoraussetzungen für eine Selbst-Erzählung nur ungenügend, insofern ihr der im Kontext der narra-

[229] Vgl. Iris Denneler: Dichtkunst – Bildkunst, S. 242. Antje Tennstedt spricht sogar von einer „Dominanz der Textsemantik über die Bildsemantik". Antje Tennstedt: Annäherungen an die Vergangenheit bei Claude Simon und W. G. Sebald, S. 134. Und auch laut Anne-Kathrin Hillenbach (die sich allerdings vornehmlich auf *Die Ausgewanderten* bezieht) weist „das fotografische Bild bei Sebald keine erzählende prozesshafte Struktur auf[]." Anne-Kathrin Hillenbach: Literatur und Fotografie, S. 108. Um das geringe autobiografische Narrationspotential der Fotografien in *Austerlitz* zu verdeutlichen, kann man sich beispielsweise vergleichend vor Augen halten, dass Christine Schwanecke über das Fotobuch *Important Artifacts and Personal Property from the Collection of Leonore Doolan and Harold Morris, Including Books, Street Fashion and Jewelry* von Leanne Shapton (2009), das offenbar nur sehr knappe Texteinheiten enthält, Folgendes aussagt: „Trotz der gegebenen Narrativitätsreduktion [...] ‚erzählen' die kumulierten Photographien und die kurzen Texte die Geschichte der Liebesbeziehung [...] von deren Beginn bis zu deren Ende." Christine Schwanecke: Erzählen in Anlehnung an die Photographie und mit der Photographie in zeitgenössischen Romanen, S. 144. Schwanecke erläutert weiter, dass durch die Fotos in Kombination mit den kurz gehaltenen Bildbeschreibungen „nicht nur die Geschichte der beiden Protagonisten [...], sondern auch deren Charaktereigenschaften und Eigenheiten" angedeutet werden. Ebd., S. 145. Ohne genaue Kenntnis von Shaptons Fotobuch lässt sich aus Schwaneckes Analyseergebnissen schlussfolgern, dass in diesem Werk den Fotos wahrscheinlich größeres Narrationspotential inhärent ist als den Abbildungen in *Austerlitz*.

[230] Definition nach Matías Martínez und Michael Scheffel. Vgl. Matías Martínez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 80ff.

[231] Vgl. ebd., S. 82ff.

tiven Identität so bedeutsame ‚Protagonist' weitgehend fehlt.[232] Dies könnte auch den Grund dafür liefern, dass Michaela Holdenried betont, Austerlitz nehme „durch die ganze Erzählung seiner Lebensgeschichte hindurch nie wirklich die Konturen einer greifbaren Romangestalt an".[233] Antje Tennstedt bezieht diesen Effekt auf die Bilder, insofern ihrer Ansicht nach das „Fehlen von Fotos von sich selbst [...] das Gefühl, keine Vergangenheit zu haben, nicht wirklich zu existieren",[234] verstärke, sodass das Medium den anvisierten versichernden Effekt der ‚Selbst-Narration' hier nur unzureichend zu erzielen vermag.

Letztlich kann der Rezipient lediglich auf Grundlage der ‚piktorialen Erzählung' weder den Protagonisten ermitteln noch die Entwicklungslinien von dessen Lebensgeschichte rekonstruieren, sodass bei der Vermittlung der narrativen Identität die Bilder nicht unabhängig von den sprachlichen Erläuterungen bestehen können. Infolgedessen ist es Austerlitz nur bedingt möglich, sich – beispielsweise bei einem wiederholten Gedächtnisausfall – allein auf die Fotografien zu verlassen. Doch auch in Wechselwirkung mit der Sprache können Austerlitz' Aufnahmen nur sehr begrenzt zu seiner Vergewisserung über die eigene Geschichte beitragen. Zwar postuliert Alexandra Tischel, dass der Betrachter durch die Fotos „‚in die erzählte Welt' eintritt",[235] jedoch gilt aufgrund der Vielzahl der diegetischen Ebenen und Analepsen zu differenzieren, auf welchen Ausschnitt der ‚erzählten Welt' bzw. erzählten Zeit die Bilder verweisen.

Dabei stellt sich heraus, dass die meisten Bilder, die den Text ab Austerlitz' Wiederentdeckung seiner Herkunft begleiten, keine Referenz auf die erzählte Zeit der intradiegetischen Analepsen (also auf die erinnerte Kindheit selbst) leisten, sondern vielmehr deren Rahmenhandlung abbilden, d. h. die Recherchearbeiten, mit denen Austerlitz sich seinem ersten Lebensabschnitt zu nähern versucht.[236] Lediglich zwei von Věra wiedergefundene Fotografien (A 265f.), zwei Standbilder aus einem NS-Propagandafilm[237] (A 353ff.) und eine vom Theaterarchiv zur Verfügung gestellte Aufnahme (A 361) stammen in etwa aus der Zeit, die Austerlitz in Prag verbrachte, und bilden somit

[232] Vgl. dazu auch Brigitte Krügers Aussage: „Nur die wenigsten dieser Abbildungen tragen auf den ersten Blick unmittelbar biografischen Charakter und belegen die Lebensgeschichte im dokumentarischen Sinne." Brigitte Krüger: Erzählen im Gestus des Beglaubigens, S. 193.

[233] Michaela Holdenried: Zeugen – Spuren – Erinnerung, S. 85.

[234] Antje Tennstedt: Annäherungen an die Vergangenheit bei Claude Simon und W. G. Sebald, S. 119.

[235] Alexandra Tischel: Aus der Dunkelkammer der Geschichte, S. 42.

[236] Bei den Erinnerungen, von denen Věra erzählt, handelt es sich um Analepsen auf der metadiegetischen Ebene.

[237] Es handelt sich hierbei um den Film *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* von 1945, der im Roman mit dem häufig gebrauchten, aber nicht nachgewiesenen Titel *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* bezeichnet wird. (Vgl. A 352) Zum Begriff der Propaganda sollte berücksichtigt werden, dass der Film, der die Verhältnisse im Ghetto Theresienstadt zu beschönigen sucht, sich wohl, wie Anne Fuchs bemerkt, „kaum an das deutsche Publikum gerichtet haben dürfte, das ja über Jahre hinweg mit antisemitischer Propaganda indoktriniert worden war, sondern eher für ein ausländisches Publikum gedacht war." Anne Fuchs: „Die Schmerzensspuren der Geschichte", S. 63. Doch unabhängig von dem intendierten Adressaten ist festzuhalten, dass der Film entgegen seinem Titel freilich keinen Dokumentarfilm darstellt, sondern sich zur Durchsetzung politischer Interessen persuasiver und manipulierender Darstellungsstrategien bedient, weshalb der Begriff des Propagandafilms hier definitiv als zutreffend anzusehen ist – auch wenn mit Nazi-Propaganda üblicherweise mediale Produkte assoziiert werden, die für die Rezeption durch deutsche Bürger und zur Verbreitung nationalsozialistischer Ideologie konzipiert waren.

eine Ausnahme (wenngleich von diesen fünf Bildern nur zwei als ‚Zeugnis' seiner Kindheit herangezogen werden können).[238]

Es wird deutlich, dass der größte Teil der Bilder, die nach Austerlitz' erster *mémoire involontaire* in den Text montiert sind (wie z. B. die Terezín-Fotos), nicht als Wiedergabe- und Speichermedien seiner vom Vergessen bedrohten ursprünglichen Identität fungieren, sondern vielmehr die nachträgliche Suche nach seiner familiären Herkunft dokumentieren.[239] Infolgedessen ist die gravierende Zäsur, die die jahrzehntelange Isolation seines originären Selbstbildes bewirkt hat, in jede der *ex post* aufgenommenen Fotografien irreversibel eingeschrieben. Die Abbildungen eignen sich demgemäß nicht dazu, den Protagonisten seine frühere Geschichte zurückgewinnen zu lassen und somit eine biographische Einheitlichkeit zu stiften, die zu seiner ersehnten emotionalen Selbst-Versicherung beitragen würde. Indem die Fotografien ihn als einen Suchenden ausweisen, markieren sie stattdessen die tiefgreifenden Bruchlinien seiner personalen Entwicklung.

Doch auch die fünf oben angeführten Bilder, die – teils mutmaßlich, teils nachweislich – Austerlitz selbst oder seine Mutter zeigen, stellen sich in ihrer Funktion als sicherheitsstiftendes ‚Beweismaterial' als äußerst fragwürdig dar. Wenn die Fotografie, wie im Diskurs postuliert wird (s. o.), als zuverlässiger Speicher einer beliebigen Menge an visuellen Eindrücken fungieren soll, so kann diese mnemonische Aufgabe vor allem dann als gewinnbringend für den Menschen erachtet werden, wenn er sich beim Anblick des Fotos an das Abgebildete erinnert. Genau dieser Mechanismus funktioniert bei dem Kinderfoto, dem einzigen (für den Leser sichtbaren) Bild, das von Austerlitz während seiner frühen Kindheit aufgenommen wurde, in keiner Weise.

Auf dem Foto trägt der ungefähr vierjährige Austerlitz ein Pagenkostüm, in welchem er seine Mutter auf einen Maskenball begleiten durfte. (Vgl. A 266f.) Als Věra ihm das zufällig wiedergefundene Bild zeigt, löst es starke emotionale Irritationen in ihm aus: „Das Bild lag vor mir [...], doch wagte ich nicht, es anzufassen. [...] An mich selber in dieser Rolle aber erinnerte ich mich nicht, so sehr ich mich an jenem Abend und später auch mühte." (A 267) Obwohl Austerlitz hier ein Foto vorliegen hat, auf dem ausweislich er selbst abgebildet ist, bleibt der Moment der Wiedererkennung aus. Die diskursiv postulierte Speicherfunktion der Fotografie entpuppt sich hier als unzuverlässig, insofern sie es nicht vermag, die Blockade des menschlichen Gedächtnisses zu lösen und damit den Erinnerungsprozess zu initiieren. Im Falle der versagenden *memoria* des Menschen kann folglich auch das technische Bild-Medium keine Abhilfe schaffen, sodass sich die auf die Fotografie proji-

[238] Die beiden Film-Stills sind genau genommen zu einem Zeitpunkt aufgenommen worden, zu dem sich Austerlitz schon in Wales befand, und bilden somit keine Szene aus Austerlitz' Kindheit ab, stehen aber mit ihr in einem engen Zusammenhang, insofern der Protagonist (fälschlicherweise) seine Mutter auf einem der Bilder vermutet. Der genaue Aufnahme-Zeitpunkt des Fotos, das eine Bühne zeigt, lässt sich nicht bestimmen, sodass auch dieses Bild keinen direkten Einblick in seine Kindheit liefert. Der fragile Bezug zu seiner Kindheit speist sich auch hier aus den zunächst fälschlicherweise als Austerlitz' Eltern identifizierten Personen auf dem Bild.

[239] Auch Markus R. Weber und Antje Tennstedt stellen (in erstaunlicher Übereinstimmung ihrer Formulierungen) fest, dass die Abbildungen „nicht die Wirklichkeit [dokumentieren], sondern die Suchbewegung des Erzählers." Markus R. Weber: Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit. Zu den Abbildungen in W. G. Sebalds Werk, in: Text + Kritik 158 (2003), S. 63–74, hier S. 68; Antje Tennstedt: Annäherungen an die Vergangenheit bei Claude Simon und W. G. Sebald, S. 138.

zierte Hoffnung auf eine omnipräsente und fehlerlose Erinnerungsleistung nicht erfüllt.[240] Das berühmte McLuhan'sche Diktum, Medien seien ‚extensions of man' (s. o.), bestätigt sich in dem Sinne, dass sie als Erweiterung des Menschen auch immer in Abhängigkeit von ihm stehen und sich folgerichtig beim Ausfall seiner Fähigkeiten als ebenso dysfunktional erweisen.

Der Grund für die ausbleibende Selbst-Erkenntnis des Protagonisten ist möglicherweise auch darin zu suchen, dass das Kinderfoto den im Foto-Diskurs so häufig betonten Authentizitäts-Anspruch nicht einlöst. Vielmehr könnte es von den tendenziell eher wenigen kritischen Stimmen des Diskurses als Beleg für die These herangezogen werden, dass der Topos der authentischen Mimesis durch die Möglichkeit zur Inszenierung ausgehebelt werde. In diesem Sinne gibt der Schriftsteller Rudolf Harms zu bedenken, dass die Fotografie ebenso als „Vermittlerin naturgegebener wie künstlerisch individuell ausgestalteter ‚gestellter', künstlicher Bilder"[241] firmieren könne.

Wenige Jahre später äußert sich Walter Benjamin ähnlich und erläutert die These folgendermaßen: „Das Verfahren [d. i. das des Fotografierens] selbst veranlaßte die Modelle, nicht aus dem Augenblick heraus, sondern in ihn hinein zu leben; während der langen Dauer dieser Aufnahmen wuchsen sie gleichsam in das Bild hinein und traten so in den entschiedensten Kontrast zu den Erscheinungen auf einer Momentaufnahme".[242] Benjamin weist hier sehr scharfsinnig darauf hin, dass bei dieser Form der inszenierten Fotografie – die wahrscheinlich bei Porträt-, Gruppen- und Werbefotos ihre häufigste Anwendung findet, aber auch im Fall von Austerlitz' Kinderfoto vorliegt – „die Grenzen zwischen gestellter und ungestellter Realität"[243] verfließen (wie Siegfried Kracauer treffend formuliert). Folglich sinkt der Authentizitäts-Grad in einem für den Betrachter unbestimmbaren Maße, sodass die realitätswiedergebende Funktion des Mediums fragwürdig wird.

Als einer der bedeutendsten Fototheoretiker reflektiert Roland Barthes in den 60er Jahren ebenfalls darüber, welche Möglichkeit der Fotografie (oder besser: dem Fotografen) zur Verfügung stehen, um von der ‚Realität' abzuweichen, sie subjektiv anzureichern und mit einem Mehrwert zu versehen, was er im strukturalistischen Duktus als ‚Konnotation' bezeichnet und der ‚Denotation', der unbeeinflussbaren Dimension der fotografischen Wirklichkeitsabbildung, gegenüberstellt.[244] Barthes arbeitet die folgenden sechs Verfahren heraus, welche die ‚Konnotation' der Fotografie bewirken können: Fotomontage, Pose (der fotografierten Personen), Objekte (= Arrangement der Kulisse), Fotogenität (= Verschönerung durch Beleuchtung, Druck, Auflage), Ästhetizismus (= nachträgliche Bearbeitung) und Syntax (= Kombination mehrerer Fotos durch den Redak-

[240] Somit ist Thomas von Steinaecker zuzustimmen, der den Bildern die Funktion zuschreibt, „auf den unaufhaltsamen Prozeß des Vergessens [zu] deute[n]." Thomas von Steinaecker: Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds, Bielefeld 2007, S. 308. Das Versagen bzw. die Fragilität der Fotografie als Medium der Erinnerung wird ferner in folgenden Publikationen betont: Peter Drexler: Erinnerung und Photographie, S. 285; Gerhard Fischer: W. G. Sebald, S. 276

[241] Rudolf Harms: Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen, Leipzig 1926, S. 20.

[242] Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, in Ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band II.1: Aufsätze. Essays. Vorträge, Frankfurt/M. 1991, S. 368–385, hier S. 373 (Anm. J. P.).

[243] Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, hrsg. von Karsten Witte, Frankfurt/M. 1985, S. 45.

[244] Vgl. Roland Barthes: Die Fotografie als Botschaft, S. 14–16

teur).[245] Der von den diversen Fototheoretikern hervorgehobene gestellte und inszenatorische Charakter lässt sich beim Pagenbild deutlich erkennen.

Wie man beim ersten Blick auf das Bild direkt erkennt (s. u., Foto 1) stellt es ganz offensichtlich kein dokumentarisches Bild des Alltagslebens dar, sondern zeigt das Kind in einem bewusst arrangierten Szenario, einer auf die Kamera ausgerichteten Pose und unüblicher Kleidung,[246] weshalb Austerlitz davon spricht, dass er sich beim Betrachten der Abbildung in seiner „Rolle" (s. o.) nicht wiedererkenne. Der inszenatorische Charakter des Bildes ebenso wie die „verschwommene Stelle über dem Horizont" (A 267), die auf eine nachträgliche manipulative Schraffur hinweist, lassen das Kinderfoto als ‚Beweis' für Austerlitz' früheres Erscheinungsbild und für die davon abzuleitende Identität unglaubwürdig erscheinen, sodass der ersehnte Effekt der Selbst-Vergewisserung verfehlt wird.[247] Nichtsdestoweniger stellt sich in Austerlitz dennoch kein grundlegender Zweifel am Authentizitäts-Topos der Fotografie, sondern lediglich ein Gefühl des Unwohlseins ein.



Foto 1: A 266

Seine Verunsicherung nimmt sogar noch zu und bestätigt Roland Barthes' These, dass der Anblick der eigenen Person nicht immer der Stabilisierung des Selbst-Bildes diene, sondern u. U. ihr

[245] Vgl. ebd., S. 16–20.

[246] Für John Sears entbehrt das Foto nicht nur jeglichen dokumentarischen Wertes, sondern ist sogar dem Bereich des Imaginären zuzuordnen: „This documentary evidence of Austerlitz's childhood, presented to him in photography and writing, is only the perception of the representation of a performance [...] that is, in fact, only imagined." John Sears: Photographs, Images, and the Space of Literature in Sebald' Prose, S. 224.

[247] Vgl. Torsten Hoffmann und Uwe Roses Aussage: „Verstärkt wird dieser Effekt noch dadurch, dass Austerlitz sich sprachlich mit dem abgebildeten Kind nicht identifiziert, sondern von ihm wie von einem fremden Menschen in der 3. Person spricht. Anstatt das Foto in die eigene Biographie zu integrieren und damit seine Selbstvergewisserungsbemühungen voranzutreiben, wird im Angesicht der Fotografie die eigene Identität und Existenz paradoxerweise fragwürdiger (‚als sei ich gar nicht vorhanden')." Torsten Hoffmann und Uwe Rose: „Quasi jenseits der Zeit", S. 600. Vgl. auch Hilda Schauers Aussage: „Das Foto betrachtend wird Austerlitz die eigene Identität und Existenz noch fragwürdiger, denn er kann sich zwar in dem fotografierten Knaben erkennen, aber sich mit ihm nicht identifizieren." Hilda Schauer: Identitätsfindung und Erinnerung in W. G. Sebalds *Austerlitz*, S. 234. Zur Bedeutung des Pagenbilds vgl. auch Peter Drexler: Erinnerung und Photographie, S. 293f.; Alexandra Tischel: Aus der Dunkelkammer der Geschichte, S. 36.

genaues Gegenteil bewirke: „[D]ie PHOTOGRAPHIE ist das Auftreten meiner selbst als eines anderen: eine durchtriebene Dissoziation des Bewußtseins von Identität.“[248] Diese Form der Selbstspaltung erlebt auch Austerlitz, der sich mit seinem kindlichen *alter ego* nicht identifizieren kann, sondern den Jungen als einen Fremden wahrnimmt: „Und immer fühlte ich mich dabei durchdrungen von dem forschenden Blick des Pagen, der gekommen war, sein Teil zurückzufordern und [...] darauf wartete, daß ich [...] das ihm bevorstehende Unglück abwenden würde. [...] Auch wenn ich später an den [...] Pagen dachte, erfüllte mich nur eine blinde Panik.“ (A 268) Die Fotografie vermag ein solches Empfinden von Selbstentfremdung zu evozieren, da sie visuell die Anwesenheit einer Person suggeriert, die gleichzeitig körperlich abwesend ist. Das Spiel mit Präsenz und Absenz kann bei der Betrachtung einer Abbildung der eigenen Person folglich das Gefühl von Selbst-Bestätigung, andererseits aber auch das einer fundamentalen Selbst-Distanzierung auslösen, wie es bei Austerlitz der Fall ist und was sich hier möglicherweise auf den oben dargelegten inszenatorischen Charakter der Abbildung zurückführen lässt.

Doch nicht nur das Pagenbild lässt die fotografische Authentizität ungesichert erscheinen, sondern auch diejenigen Fotos, die mutmaßlich die Identität von Austerlitz' Mutter Agáta ausweisen, sind von Theatralität und Maskerade durchwirkt, wie Carolin Duttlinger zu Recht betont.[249] So ist auf einem Bild eine mit Kulisse und Requisiten ausgestattete Bühne zu sehen, an deren Rand zwei Personen stehen. (A 265) Und auch dieses Bild einer *mise en scène* vermag nur eine gestörte Form der Wiedererkennung auszulösen, insofern die Betrachterin Věra die beiden Personen, die sie „in ihrer Winzigkeit nicht gut erkennen“ kann (ebd.), zunächst fälschlicherweise für Austerlitz' Eltern hält. Zwar entdeckt und korrigiert sie ihren epistemischen Fehler, jedoch wird an dieser Stelle deutlich auf die geringe Verlässlichkeit des medialen Produkts verwiesen – die sich auch dem Leser sofort offenbart, wenn er das Foto mit den beiden nur undeutlich abgebildeten Personen betrachtet (s. u., Foto 2).



Foto 2: A 265

[248] Roland Barthes: Die helle Kammer, S. 21.

[249] Vgl. Carolin Duttlingers Aussage: „Ultimately, however, both film and photography remain ambiguous as testimonies, not least because Sebald associates both media with strategies of concealment, staging and masquerade.“ Carolin Duttlinger: Traumatic Photographs, S. 170. Ähnlich äußert sich auch Marianne Hirsch. Vgl. Marianne Hirsch: The Generation of Postmemory, S. 122.

Hier kann von unmanipulierbarer mimetischer Eindeutigkeit keine Rede sein, sondern das fotografisch Dargestellte erweist sich als auslegbar und von sprachlichen Bezugnahmen abhängig. Ähnlich verhält es sich mit den Standfotos aus dem Nazi-Propagandafilm *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*[250], zu dem Austerlitz über das Londoner *Imperial War Museum* Zugang erhält. Die 1944 gedrehten Aufnahmen zielen darauf, die Theresienstädter Verhältnisse zu beschönigen und die Verbrechen der Nationalsozialisten zu camouflieren. Der sich im Kinderfoto bereits abzeichnende Aspekt der Theatralität potenziert sich um ein Vielfaches in dem Film, der die Internierten bei gewöhnlichen handwerklichen Tätigkeiten und unterhaltsamen Freizeitaktivitäten (Fußball, Theater) zeigt. Austerlitz' Wunsch, durch die Film-Rezeption „sehen oder erahnen können, wie es in Wirklichkeit war" (A 350), scheint bereits im Vorhinein zum Scheitern verurteilt zu sein.[251]

Doch die propagandistische Inszenierung hält den Protagonisten nicht davon ab, seine Mutter auf den bewegten Bildern zu suchen und zu hoffen, dass sie „aus dem Film heraus[]treten und in mich überge[h]en" (ebd.) würde. Diese Sehnsucht, die zwar irrational anmutet, aus der psychologischen Perspektive eines von den Eltern verlassenen Kindes jedoch verständlich erscheint, zeugt von der sowohl im Film- als auch im Fotodiskurs thematisierten Ineinssetzung von Bild und Realität.[252] Die für den Leser sichtbaren Film-Stills bleiben in ihrer medialen Zuordnung ambivalent, da sie einerseits aus einem Film stammen, andererseits fotografisch im Roman erscheinen, sodass Attribute aus beiden Diskursen an sie herangetragen werden können. Für die Frage nach der Wirklichkeitswiedergabe erweist sich die doppelte mediale Zugehörigkeit der Bilder bis zu einem gewissen Grad als unproblematisch, da sich in diesem Punkt die medientheoretischen Überlegungen z. T. überschneiden, indem sie sowohl dem Foto als auch dem Film eine mimetische Funktion zuweisen.[253]

---

[250] Im Roman trägt der Film, wie bereits erwähnt, den geläufigen, aber nicht nachgewiesenen Titel *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (s. o.). (Vgl. A 352)

[251] Vgl. auch Wolfgang Borgers Aussage: „Sein Vorhaben ist also den Zwecken dieses Films, die Welt mit den Bildern zu betrügen, diametral entgegengesetzt." Wolfgang Bongers: Intermediale Archive, S. 458.

[252] Vgl. Anne Fuchs' Aussage: „Austerlitzens Suche nach dem Film motiviert sich aus seinem Begehren, die Mutter in einer der Filmdarstellerinnen zu erkennen, um so die Vergangenheit in Gegenwart zu überführen. Es ist also die mimetische Qualität des Films, von der sich Austerlitz einen Realitätseffekt verspricht, der seine Anamnese in einem Akt des Wiedererkennens aufheben soll." Anne Fuchs: „Die Schmerzensspuren der Geschichte", S. 64. Vgl. auch Anne Fuchs: ‚Phantomspuren', S. 296. Der von Fuchs gebrauchte Begriff des ‚Realitätseffekts' ist im Zusammenhang mit dem filmischen Medium erklärungsbedürftig, da er von Barthes (als ‚effet de réel', in der deutschen Übersetzung ‚Wirklichkeitseffekt') in Bezug auf die (realistische) Literatur geprägt wurde. Vgl. Roland Barthes: Der Wirklichkeitseffekt, in Ders.: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV, Frankfurt/M. 2006, S. 164–172. Nichtsdestoweniger wird an Fuchs' Aussage dennoch deutlich, dass Austerlitz dem Film die Funktion der Realitätswiedergabe zuschreibt. Dass dem Medium Fotografie eine wirklichkeitsabbildende Funktion attestiert wird, wurde schon sehr häufig betont. Zur realistischen Mimesis des Films vgl. S. 141f. dieser Arbeit.

[253] So betont beispielsweise Siegfried Kracauer die Gemeinsamkeiten von Film und Fotografie, die sich v. a. in ihrer Funktion der (vermeintlichen) Realitätswiedergabe sehr deutlich zeigen: „Seine Grundeigenschaften [d. s. die des Films] sind mit denen der Fotografie identisch. Filme sind, anders gesagt, in einzigartiger Weise dazu geeignet, physische Realität wiederzugeben und zu enthüllen, und streben ihr deshalb auch unabänderlich zu." Siegfried Kracauer: Theorie des Films, S. 55. Vgl. auch Heinz Hieblers Aussage: „Der Umstand, dass die Informationen analoger Medien wie Photographie oder Film in einem ‚abbildenden' Analogieverhältnis zu einem Ausschnitt der physikalischen Realität stehen, hat

Wenngleich Austerlitz' Erwartungen an den Film den (präskriptiven) Maßgaben des (vermeintlich rein deskriptiven) Diskurses entsprechen, bestehen bei der Art und Weise, wie sich das Medium dann jedoch präsentiert, starke Divergenzen zu den diskursiven Beschreibungen. So wird beispielsweise das vom frühen Filmtheoretiker, Hugo Münsterberg, initiierte Postulat, die Bildfolge wirke auf den Zuschauer ganz ‚natürlich',[254] vollständig destruiert. Denn nachdem der Protagonist trotz mehrfacher Sichtung des audiovisuellen Materials seine Mutter nicht finden kann, lässt er sich eine Zeitlupenkopie des Videobandes anfertigen. Beim Abspielen der verlangsamten Version erscheinen die Bilder keineswegs ‚natürlich', sondern zuhöchst artifiziell, insofern sie den Eindruck erwecken, dass „die Männer und Frauen in den Werkstattbetrieben im Schlaf" arbeiteten und sie beim Gehen mit ihren „Füße[n] den Boden nicht mehr" berührten. (A 353) Auch die Tatsache, dass die „Körperformen [...] unscharf geworden" sind, sich sogar „an ihren Rändern aufgelöst" haben, ferner die „zahlreichen schadhaften Stellen des Streifens [...] mitten in einem Bild" zerfließen und dabei „hellweiße, von schwarzen Flecken durchsprenkelte Muster entstehen" lassen (ebd.), minimiert jegliche Form von realistischer oder naturalistischer Wirkungsästhetik.

Indem die ‚Slow Motion' die optischen Imperfektionen der Filmbänder sichtbar macht und außerdem eine Verfremdung des Tons bewirkt (vgl. A 356), lenkt sie schonungslos den Blick auf die Materialität und damit auf die ‚Gemachtheit' des medialen Produkts und verleiht ihm ergo einen anti-illusionistischen Charakter.[255] Auch der Leser kann die Grenzen der medialen ‚Realitätswiedergabe' visuell nachvollziehen, insofern ihm auf einer Doppelseite ein Standfoto des Films gezeigt wird, welches die von Austerlitz beschriebene Störung der Bild-Körner aufweist. (A 354f.) Das andere Film-Still, auf dem Austerlitz seine Mutter zu entdecken glaubt, enthält ebenfalls ein Element mit antimimetischem Effekt: die Zeit-Anzeige in der oberen linken Ecke des Bildes, welche das Gesicht der mutmaßlichen Mutter z. T. verdeckt. Beim Anblick der Fotografie (s. u., Foto 3) wird deutlich, dass sich jegliche auf Grundlage dieses Standfotos gewonnene Erkenntnis als äußerst fragwürdig erweisen muss.

Es verwundert daher nicht, dass Austerlitz' vage Vermutung, es handele sich bei der aufgezeichneten Frau um seine Mutter Agáta, nicht von Věra bestätigt wird. (Vgl. A 360f.) Auch die Tatsache, dass Austerlitz bei seiner Bild-Rezeption stets auf Věras sprachliche Verifikation bzw. Falsifikation angewiesen bleibt,[256] deutet im Übrigen auf die Unzulänglichkeit des piktorialen Mediums

---

ihnen den Ruf eingebracht, Medien der Repräsentation bzw. Medien des Realen zu sein." Heinz Hiebler: Medienorientierte Literaturwissenschaft, S. 54.

[254] Hugo Münsterberg äußert sich folgendermaßen: „Wenn die Bilder gut aufgenommen sind und die Projektion scharf ist, und wenn wir in der richtigen Entfernung vom Bild sitzen, dann müssen wir den gleichen Eindruck haben, als blickten wir durch eine Glasscheibe in den realen Raum." Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino, hrsg. von Jörg Schweinitz, Wien 1996, S. 43. Vgl. auch S. 141 dieser Arbeit.

[255] Vgl. Doren Wohllebens Aussage: „Das Medium Film gibt sich als Medium zu erkennen, da bei dieser Zeitlupenaufnahme schadhafte Stellen zutage treten, die Flecken und Muster auf der Bildfläche entstehen lassen." Doren Wohlleben: Über die Illustration hinaus, S. 194. Auch Klaus Bonn deckt den Widerspruch zwischen der von Austerlitz erwarteten Authentizität und der sich ihm präsentierenden Artifizialität der Filmbilder auf und spricht (in Bezugnahme auf den inszenatorischen Charakter des Propaganda-Films) von der „Ironie des manipuliert manipulierenden Mediums". Klaus Bonn: W. G. Sebalds laufende Bilder. Der Film und die Worte, in: Arcadia – International Journal for Literary Studies 42 (2007), H. 1, S. 166–184, hier S. 183.

[256] Vgl. Jonathan James Long: W. G. Sebald, S. 161f.

in seiner Funktion als epistemisches Vehikel. Aller Bild-Skepsis zum Trotz wird jedoch auch umgekehrt die Zuverlässigkeit der Sprache infrage gestellt, indem sie auf hermeneutischer Ebene in ein Konfliktverhältnis zum Standfoto tritt: Carolin Duttlinger hat darauf aufmerksam gemacht, dass Austerlitz behauptet, die Frau auf dem Bild trage eine „in drei feinen Bogenlinien von ihrem dunklen, hochgeschlossenen Kleid kaum sich abhebende Kette" (A 358), während auf dem Bild nur zwei Linien zu erkennen sind.[257]

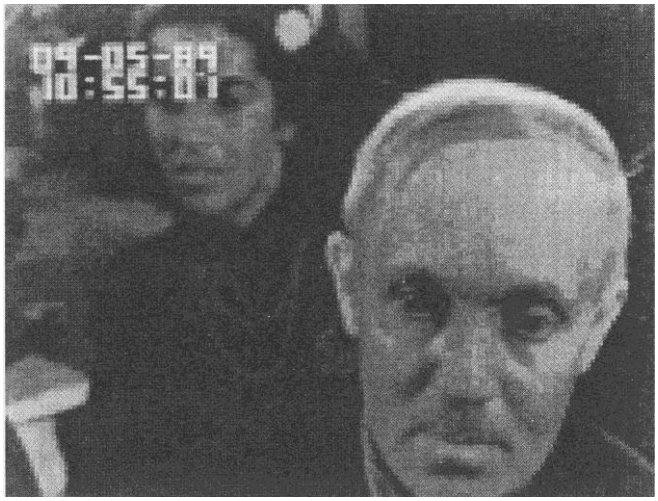



Foto 3: A 358

An dieser Stelle überwiegt in den sprichwörtlichen Augen des Lesers die bildliche Evidenz über das sprachliche Postulat und lässt durch ihren Widerspruch zum Text den Prozess des menschlichen Erkenntnisgewinns als äußerst fragil und leicht manipulierbar erscheinen, unabhängig von dem Medium, das zur Unterstützung verwendet wird. Da nämlich anzunehmen ist, dass sich Austerlitz' Irrtum in der geringen visuellen Differenzierbarkeit von Kette und Kleid begründet, werden die sprachlich und die bildlich erworbenen Erkenntnisse hier gleichermaßen hinterfragt und liefern somit den Nährboden für eine generelle, medienübergreifende ‚Epistemoskepsis'.[258]

Letzen Endes findet Austerlitz zwar in einem Theaterarchiv das Bild einer Frau, in der Věra „zweifelsfrei, wie sie sagte, Agáta erkannte, so wie sie damals gewesen war." (A 361) Doch auch diese Fotografie kann Austerlitz' verschwommener Erinnerung an seine Mutter keine festen Konturen verleihen, da das Bild von so starker Dunkelheit dominiert wird, dass die Gesichtszüge Agátas nur sehr undeutlich zu sehen sind. Alexandra Tischel analysiert die metaphorische Bedeutung des Fotos folgendermaßen: „Das Gesicht mit seinen starken schwarz-weiß Kontrasten ist gleichsam eine Projektionsfläche für die ‚verdunkelte' Erinnerung. Das Photo wird an dieser Stelle zwar als Äquivalent und Bestätigung der individuellen Erinnerung angeführt, doch scheint diese mehr in der gemeinsa-

[257] Vgl. Carolin Duttlinger: Traumatic Photographs, S. 169f. Carolin Duttlinger argwöhnt allerdings, dass eine Bogenlinie möglicherweise nicht genau sichtbar sei.

[258] Für Monika Schmitz-Emans ist sogar jeglichen Formen von Text-Bild-Konstellationen eine erkenntniskritische Dimension eingeschrieben: „Erstens ist die Text-Bild-Thematik eng verknüpft mit den Kernproblemen der Erkenntnistheorie. Sie steht im Zusammenhang mit der Frage, was Erfahrung und Wissen sind, was Erkenntnis von Realität (von sichtbarer Realität insbesondere) impliziert und inwiefern solche Erkenntnis mit sprachlichen Mitteln ausgedrückt werden kann." Monika Schmitz-Emans: Das visuelle Gedächtnis der Literatur, S. 33.

men Verdunkelung zu bestehen."[259] Ein Blick auf das Foto (s. u., Foto 4) lässt ersichtlich werden, dass trotz der gesicherten Identifizierung der Mutter von keiner illuminierenden Wirkung des Licht-Bildes (Phos/Φῶς: griech. für ‚Licht') gesprochen werden kann und die ersehnte Vergegenwärtigung und Verlebendigung des Vergangenen mittels der Fotografie letztlich eine unerreichbare Chimäre bleibt.



Foto 4: A 361

Wie in der Forschung bereits festgestellt worden ist, firmieren die Bilder im Roman weniger als Metapher, Katalysator oder Speicher der Erinnerung, als dass sie den Blick des Lesers vielmehr auf die allgegenwärtige Bedrohung des Vergessens lenken.[260] In diesem Kontext ist auch die häufig zitierte Textstelle zu verstehen, in der Austerlitz die Flüchtigkeit von Erinnerungen und zu entwickelnden Fotografien parallelisiert:

[259] Alexandra Tischel: Aus der Dunkelkammer der Geschichte, S. 39. Vgl. auch Hilda Schauers Aussage: „Wenn man sich aber das Bild genau ansieht, kann man feststellen, dass sich eine Spezifik der jungen Frau nicht erkennen lässt." Hilda Schauer: Identitätsfindung und Erinnerung in W. G. Sebalds *Austerlitz*, S. 234. Brad Pragers Ansicht nach ähnelt das Bild sogar einer Totenmaske. Vgl. Brad Prager: On the Liberation of Petpetrator Photographs in Holocaust Narratives, in: Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory, hrsg. von David Bathrick, Brad Prager und Michael D. Richardson, Rochester, NY, Woodbridge 2008, S. 19–37, bes. S. 33. (Auch Claudia Öhlschläger hat bezüglich eines Fotos in Sebalds Erzählband *Schwindel. Gefühle.* festgestellt, dass sich in der Unschärfe des Bildes die Unzuverlässigkeit des Mediums andeutet. Vgl. Claudia Öhlschläger: Unschärfe. Schwindel. Gefühle. W. G. Sebalds intermediale und intertextuelle Gedächtniskunst, in: W. G. Sebald. Mémoire – transferts – images / Erinnerung – Übertragungen – Bilder, hrsg. von Ruth Vogel-Klein, Strasbourg 2005, S. 11–23, bes. S. 14.) Gerade aufgrund der Tatsache, dass das Foto von Austerlitz' Mutter einen wenig charakteristischen Eindruck von ihrem Aussehen vermittelt, ist schwer nachzuvollziehen, warum Mark R. McCulloh behauptet, dass die Frau auf diesem Bild mit der Frau, die das Film-Still zeigt, identisch sei. Vgl. Mark Richard McCulloh: Understanding W. G. Sebald, S. 130. Diese gewagte Hypothese widerspricht der Tatsache, dass Věra in der Frau auf dem Film-Still nicht Agáta wiedererkennt, während sie bei Ansicht des Fotos aus dem Theater-Archiv bestätigt, dass es sich bei der abgebildeten Frau um Austerlitz' Mutter handele. (Vgl. A 358ff., s. o.) Freilich gilt die Zuverlässigkeit von Věras Aussagen nicht unbedingt als gesichert – schließlich hat sie sich zuvor bei dem Bild von einer Theaterbühne bereits in der Identifizierung der abgelichteten Personen geirrt. (Vgl. A 264f., s. o.) Im Rekurs auf Jonathan James Longs Problematisierung von Věras Zuverlässigkeit nennt Martin Klebes die Figur sogar „an unreliable witness". Martin Klebes: If You Come to a Spa. Displacing the Cure in *Schwindel. Gefühle.* and *Austerlitz*, in: The Undiscover'd Country. W. G. Sebald and the Poetics of Travel, hrsg. von Markus Zisselsberger, Rochester, NY, Woodbridge 2010, S. 123–141, hier S. 134; zu Longs Kommentar zu Věras ambivalenter Funktion als Zeugin, auf die Klebes verweist und die er z. T. auch zitiert (vgl. ebd., S. 133f.), vgl. Jonathan James Long: W. G. Sebald, S. 162. Dennoch lässt sich McCullohs Hypothese aufgrund der schlechten Qualität des Film-Stills sowie des Bildes aus dem Theaterarchiv weder mit Sicherheit verifizieren noch falsifizieren.

[260] Vgl. Carolin Duttlinger: Traumatic Photographs, S. 158; Thomas von Steinaecker: Literarische Foto-Texte, S. 308.

> Besonders in den Bann gezogen hat mich bei der photographischen Arbeit stets der Augenblick, in dem man auf dem belichteten Papier die Schatten der Wirklichkeit sozusagen aus dem Nichts hervorkommen sieht, genau wie Erinnerungen [...], die ja auch inmitten der Nacht in uns auftauchen und die sich dem, der sie festhalten will, so schnell wieder verdunkeln, nicht anders als ein photographischer Abzug, den man zu lang im Entwicklungsbad liegenläßt. (A 117)

Beim Entwerfen dieses Vergleichs ist sich Austerlitz offensichtlich nicht darüber bewusst, dass er die Kernproblematik des fotografischen Mediums hier zwar metaphorisch, aber dennoch sehr treffend formuliert: Für die (in seinem Beispiel versäumte) Konservierung des fotografierten bzw. erinnerten Bildes ist letztlich der Mensch selbst verantwortlich, der das Fotopapier zum richtigen Zeitpunkt aus dem Wasser holen bzw. die Impressionen in seinem Bewusstsein halten und dem Vergessen entgegenwirken muss. Da jegliches technische Hilfsmittel ohne die subjektive Intervention des Menschen unbrauchbar wird, kann auch das Foto nur als Surrogat der eigenen Erinnerungsbilder dienen, sie jedoch nicht ersetzen.

Ferner bedarf es der menschlichen Fähigkeiten auch bei der so bedeutungsvollen Synthese der Bilder. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Bilder Austerlitz' Lebensstationen nicht ohne sprachliche Erläuterungen wiederzugeben vermögen (s. o.). Eine verbindende Kontextualisierung der Bilder ist folglich unbedingt notwendig, um aus ihnen eine Erzählung und damit die Grundlage einer narrativen Identität zu schaffen. Austerlitz selbst stellt die Fotos jedoch nicht in eine lineare Abfolge, sondern ordnet sie willkürlich an, indem er sie immer wieder umstrukturiert:

> Austerlitz sagte mir, daß er hier manchmal stundenlang sitze und diese Photographien, oder andere, die er aus seinen Beständen hervorhole, mit der rückwärtigen Seite nach oben auslege, ähnlich wie bei einer Partie Patience, und daß er sie dann, jedesmal von neuem erstaunt über das, was er sehe, nach und nach umwende, die Bilder hin und her und übereinanderschiebe, in eine aus Familienähnlichkeiten sich ergebende Ordnung, oder auch aus dem Spiel ziehe, bis nichts mehr übrig sei als die graue Fläche des Tischs, oder bis er sich, erschöpft von der Denk- und Erinnerungsarbeit, niederlegen müsse auf der Ottomane. (A 175f.)

Anstatt die Fotografie in eine psycho-logische Reihenfolge zu überführen, überlässt Austerlitz die Anordnung der Bilder dem Zufall, was sich insbesondere in der Verkehrung der Vorderseite nach unten zeigt.

Vilém Flussers Medienphilosophie entsprechend arbeitet er mit den Fotos wie mit Modellen, die aufgrund der punktualen Bild-Struktur stets neu entworfen werden können.[261] Anders als die in einer Linie verlaufende (Schrift-)Sprache[262] eignet sich Flusser zufolge das (technisch hergestellte) Bild nicht dazu, Geschichten zu erzählen, da seine offene und modellierbare Zusammensetzung aus

[261] Vgl. Vilém Flusser: Lob der Oberflächlichkeit. Oder: Das Abstraktionsspiel, in Ders.: Schriften, hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser, Band 1: Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien, 2., durchgesehene Aufl., Mannheim 1995, S. 9–59, bes. S. 52. Man könnte annehmen, die Punkt-Struktur der Bilder treffe nur auf die Pixel der Digitalfotografie zu, jedoch besteht auch das analog hergestellte Foto aus winzigen Körnern (Silberpartikeln), die bei Lichteinfall die fotochemische Reaktion bewirken.

[262] Vgl. Vilém Flusser: Die kodifizierte Welt, in Ders.: Schriften, hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser, Band 1: Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien, 2., durchgesehene Aufl., Mannheim 1995, S. 63–70, bes. S. 68f.

Punkten nicht die irreversible zeitliche Abfolge einer Erzählung nachzuahmen vermöge.[263] Die transmediale Erzähltheorie spricht zwar auch der Fotografie die Möglichkeit zur Narration zu, jedoch wäre dazu eine (in irgendeiner Form logische) Aneinanderreihung der Bilder die *conditio sine qua non*, welche Austerlitz bei seiner ‚Foto-Patience' nicht erfüllt.[264] Die Bild-Folge, die dem Leser des Romans präsentiert wird, entsteht letztlich durch den Eingriff des Ich-Erzählers und nicht durch Austerlitz selbst.

Die Verantwortung für die Erinnerung der eigenen Erlebnisse und deren Synthese ist Teil des Selbstkonstruktions-Prozesses, welchen das (post)moderne Subjekt aktiv unternehmen muss. Indem es bei seiner Selbst-Erzählung, wie Ricœur betont, die ‚Konkordanzen' und ‚Diskordanzen' miteinander verbindet, kann es die heterogenen Momente seiner Geschichte synthetisieren und damit die erwünschte kohärente Lebenslinie schaffen.[265] Allerdings deutet sich Austerlitz' generelle Schwierigkeit damit, disparate Elemente zusammenzuführen, bereits in der Vorgehensweise bei seinen Forschungen an, insofern er die vielen Überlegungen und Skizzen, die sich in den „am Fußboden und vor den überfrachteten Regalen sich stapelnden Konvoluten" (A 51) befinden, schlussendlich nicht zu einem Buch zusammenfassen kann. (Vgl. A 178f.) Sowohl sein Arbeitsmaterial als auch seine Fotosammlung ordnet er in keiner linearen Formation an, sondern in assoziativen Verbindungen, die ein loses Netzwerk[266] ergeben und vom Protagonisten mit dem Terminus der ‚Familienähnlichkeiten' bezeichnet werden (der ihn wiederum in die Nähe Wittgensteins rücken lässt).[267] Auf diese Weise vermag er jedoch keine lineare Synthese und folglich auch keine befriedigende Kohärenz zu erzielen.

Ferner strebt Austerlitz sogar eine über reine Kohärenz hinausgehende Einheitlichkeit an, insofern er die gravierende Zäsur in seinem Leben komplett zu annullieren sucht, um allein die aus seinem tschechischen Lebensabschnitt hervorgehende Identität anzunehmen, während er seine Zeit in Wales zu einem „falschen Leben" (A 306) deklassiert, dessen vollständige Tilgung aus seinen Gedanken er ersehnt. Da jedoch die durch die historischen Umstände bedingte Verschickung nach Großbritannien nicht rückgängig zu machen ist, besteht Austerlitz' Möglichkeit zur Kohärenzstiftung allein darin, die beiden divergenten Lebensabschnitte bestmöglich miteinander zu vermitteln, was jedoch nur durch eine eigene Konstruktionsleistung erreicht werden kann. Jedoch fühlt sich der Protagonist damit überfordert, zum selbstständigen Akteur im Prozess der Identitätsbildung zu

[263] Vgl. ebd., S. 69.
[264] Vgl. Maya Barzilai: On Exposure, S. 215; Martine Carré: Le roman d'énigme et ses liens avec le roman de la mémoire dans *Austerlitz* de W. G. Sebald, S. 594.
[265] Vgl. Paul Ricœur: Das Selbst als ein Anderer, S. 174. Vgl. auch S. 22 dieser Arbeit.
[266] Zur Bedeutung des ‚Netzwerks' im Werke Sebalds vgl. Anne Fuchs: Zur Ästhetik der Vernetzung in W. G. Sebalds *Austerlitz*, in: Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne, hrsg. von Jürgen Barkhoff, Hartmut Böhme und Jeanne Riou, Köln 2004, S. 261–278; Claudia Öhlschläger: Unschärfe. Schwindel. Gefühle, S. 23.
[267] Iris Denneler hat darauf hingewiesen, dass der Terminus ‚Familienähnlichkeit' an Wittgenstein denken lässt, der ihn in seinen *Philosophischen Untersuchungen* im Kontext von sprachphilosophischen Überlegungen verwendet. Vgl. Iris Denneler: Dichtkunst – Bildkunst, S. 236; Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen, in Ders.: Werkausgabe, Band 1: Tractatus logico-philosophicus [u. a.], Frankfurt/M. 1989, S. 225–580, bes. S. 278. (Auch Irving Wohlfarth ist die begriffliche Anleihe aufgefallen. Vgl. Irving Wohlfarth: Anachronie, S. 221, Anm. 235.) Zur Rolle von Wittgensteins ‚Familienähnlichkeiten' im Roman *Austerlitz* vgl. auch Bettina Mosbach: Superimposition as a Narrative Strategy in *Austerlitz*, S. 404; Nina Pelikan Straus: Sebald, Wittgenstein and the Ethics of Memory, S. 47ff.

avancieren, was sich daran äußert, dass er stets versucht ist, die Verantwortung für die Bestimmung seines Selbst abzutreten.[268]

Insbesondere in Bezug auf die *ars memoria* inszeniert sich Austerlitz nämlich gerne als Objekt, indem er bestimmten Orten die Erinnerungsleistung überantwortet: „[E]s [schien] mir sogar […], als wüßten die stummen Fassaden der Häuser etwas Ungutes über mich" (A 312); ich hatte die „unsinnige Vorstellung, daß diese durch die Verschuppung ihrer Oberfläche gewissermaßen ans Lebendige heranreichende gußeiserne Säule sich erinnerte an mich und, wenn man so sagen kann, […] Zeugnis ablegte von dem, was ich selbst nicht mehr wußte." (A 319f.) Durch die Personifikation der Räume entmachtet sich der Protagonist als Subjekt und degradiert sich zum Gegenstand (des Erinnerns). Auch Věra verfährt mit den alten Fotografien auf diese Weise, indem sie sagt, es scheine ihr, „als hätten die Bilder selbst ein Gedächtnis und erinnerten sich an uns." (A 266) Dieser irrational gefärbten Projektion menschlicher Kompetenzen auf leblose Dinge setzt der Ich-Erzähler bereits zu Beginn des Romans in realistischem Tenor entgegen, dass „Orte[] und Gegenstände[] […] selbst keine Fähigkeit zur Erinnerung haben". (A 39) Austerlitz' Animierung der Objekte und Objektivierung der eigenen Person zeugen von einer – u. a. durch sein erlebtes Trauma ausgelösten – existentiellen Verunsicherung, aufgrund derer er sich nicht als handlungsfähiges Subjekt wahrnimmt, sondern in einer passiven Rolle verharrt.

Ebenso hält er auch die Wirklichkeit nicht für abhängig von seiner eigenen Konstruktionsleistung, sondern geht vielmehr von einem aufklärerischen Realitätsbegriff aus, der zwischen objektiver Wahrheit und trügerischem Schein differenziert. Von dieser polarisierenden Auffassung zeugen beispielsweise Formulierungen wie: Ich habe „nicht gewußt, wer ich in Wahrheit bin" (A 68); ich versuchte, „aus einem Traum heraus die Wirklichkeit zu erkennen" (A 84); das „Aufblitzen des Irrealen in der realen Welt" (A 139); „die peinliche Unwahrheit meiner Konstruktionen" (A 180); „meine wahre Herkunft" (A 185); das „falsche[] Leben". (A 306, vgl. auch A 361)[269] Auch durch dieses ontologisch orientierte Wirklichkeitsverständnis entzieht sich Austerlitz seiner Verantwortung über die Frage, wer er selbst ist, indem er sein Selbst vielmehr von dem scheinbar unbeeinflussbaren Parameter der Wahrheit bestimmen lässt.

Die Einstellung des Protagonisten überrascht bis zu einem gewissen Grad vor dem Hintergrund, dass sich während seiner Schulzeit bereits sein Lehrer Hilary sehr skeptisch gegenüber der Idee von historischer Wahrheit äußerte: „Unsere Beschäftigung mit Geschichte, so habe Hilarys These gelautet, sei eine Beschäftigung mit immer schon vorgefertigten, in das Innere unserer Köpfe gravierten Bildern, auf die wir andauernd starrten, während die Wahrheit irgendwoanders, in einem von keinem Menschen noch entdeckten Abseits liegt." (A 109)[270] Gewährt man einen noch weiter

[268] Auch Bettina Mosbach ist der Ansicht, dass das ‚wahre' und das ‚falsche' Leben für Austerlitz letztlich unvermittelt nebeneinander bestehen. Vgl. Bettina Mosbach: Superimposition as a Narrative Strategy in *Austerlitz*, S. 399.

[269] Vgl. Jonathan James Long: W. G. Sebald, S. 158; Bettina Mosbach: Figurationen der Katastrophe, S. 234. Enrique Banús übernimmt Austerlitz' Auffassung von ‚wahrer' Identität unkritisch. Vgl. Enrique Banús: Identität der Person, Identität Europas, S. 339.

[270] Vgl. auch Alfred Lutz' Aussage, die er ebenfalls in den Zusammenhang der oben angeführten Textstelle rückt: „Sebald […] does not advocate a reliance on historical narrative or documentary evidence." Alfred Lutz: Holocaust Remembrance in W. G. Sebald's Work. Melancholy Storytelling about an Uncanny 'Heimat', in: Papers on Language & Literature 48 (2012), H. 2, S. 137–171, hier S. 153.

reichenden Rückblick in Austerlitz' Kindheit, stellt man fest, dass er während seiner Zeit bei dem Prediger-Ehepaar seine (imaginative) Identitätskonstruktion – in Form der „subaquatische[n] Existenz" (A 80) – selbst gestaltete und sich damals nicht an den mitunter beengenden Kriterien der Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit orientierte.[271]

Möglicherweise liegt seine ehemals stärker ausgeprägte Neigung zur aktiven Selbstbildung ebenfalls in der Verwendung des fotografischen Mediums begründet, denn die Bilder, auf die er sich als Kind stützte, waren referenzlos geworden, da sie eine geflutete und damit unzugängliche Stadt zeigen, sodass sie sich gegen jeglichen Bezug zur ‚Wirklichkeit' sperren und folglich zur Projektionsfläche subjektiver Phantasien und Selbstentwürfe mutieren konnten. Doch da auf den Abbildungen, die Austerlitz im Erwachsenenalter für seine Identitätsarbeit verwendet, Orte zu sehen sind, die noch immer begangen werden können (wie z. B. Terezín), gereichen sie dem Protagonisten als Verifikationsinstanz, von der er sich die Bestimmung seines Selbst oktroyieren lässt. Seine passive Haltung deutet darauf hin, dass er die Krise des modernen Individuums erleidet,[272] das sich von gesellschaftlichen und religiösen Determinierungen befreit und dem es infolgedessen erstmalig selbst obliegt, seine personale und soziale Identität zu schaffen, was durchaus zur psychischen Überforderung führen kann.[273]

Austerlitz sucht diesen Effekt zu kompensieren, indem er sich an allem festhält, was Objektivität suggeriert, wie etwa den Fotografien, den (Tat)Orten und Gegenständen. Doch da diese schein-

[271] Vgl. S. 59f. dieser Arbeit.

[272] Auch Karin Bauer ist der Ansicht, dass es sich bei Austerlitz um ein modernes Individuum handelt. Vgl. Karin Bauer: The Dystopian Entwinement of Histories and Identities in W. G. Sebald's *Austerlitz*, S. 233. Ferner stellt Jonathan James Long die These auf, dass insbesondere die Nutzung des ‚modernen' Mediums Fotografie die Sebald'schen Figuren als moderne Subjekte ausweist. Vgl. Jonathan James Long: W. G. Sebald, S. 67. Kentaro Kawashima, der die Rolle der Fotografie in autobiografischen Texten untersucht, vertritt ebenfalls die Ansicht, dass in Sebalds Werk eine „genuin moderne Konstitution des ‚Ich'" entworfen werde, bezieht sich dabei jedoch lediglich auf *Die Ausgewanderten*. Kentaro Kawashima: Autobiographie und Photographie nach 1900. Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald, Bielefeld 2011, S. 240. Stephanie Bird kommt auf Grundlage ihrer psychoanalytisch ausgerichteten Abhandlung, die ihren Fokus vor allem auf die Thematik der körperlichen Berührung richtet, zu der Annahme, dass Sebalds Figurenkonzeptionen Nähe zur Problematik der Moderne aufweisen. Vgl. Stephanie Bird: "Er gab mir, was äußerst ungewöhnlich war, zum Abschied die Hand". Touch and Tact in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz*, in: Journal of European Studies 41 (2011), H. 3/4, bes. S. 365. Claudia Öhlschläger sieht in Sebalds Texten ein Changieren zwischen Tradition, Moderne und Postmoderne. Vgl. Claudia Öhlschläger: Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W. G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks, Freiburg/Br., Berlin, Wien 2006, S. 235. Und Christoph Parry postuliert in Bezug auf *Austerlitz*, dass die Identität der Figur(en) ebenso wie die des Textes „aus der gesammelten Erfahrung der europäischen Moderne" bestehe und der Roman somit als postindividuell zu erachten sei. Christoph Parry: Zur literarischen Konstruktion europäischer Identitäten in einem intertextuellen Raum (21.04.2013). Währenddessen plädiert John Zilcosky tendenziell für die Klassifizierung von *Austerlitz* als postmodernen Roman. Vgl. John Zilcosky: Lost and Found, S. 697. Was die Figur Austerlitz betrifft, ist jedoch sein anachronistischer Charakterzug kaum zu übersehen, insofern auch diverse äußerliche Merkmale auf ihn hinweisen. Der Erzähler vergleicht sein Erscheinungsbild nicht nur, wie bereits erwähnt worden ist, mit Ludwig Wittgenstein, sondern auch mit der Siegfried-Figur aus Fritz Langs Verfilmung der *Nibelungen*-Sage. (Vgl. A 14) Doch nicht nur seine Kleidung und sein Rucksack verleihen ihm ein ‚altmodisches' Aussehen, sondern bezeichnenderweise auch seine Kamera, denn schließlich gehörte die *Kodak Ensign* (vgl. A 15) bereits bei der ersten Begegnung von Erzähler und Protagonist im Jahr 1967 zu den älteren und (technisch) überholten Modellen. Vgl. John Sears: Photographs, Images, and the Space of Literature in Sebald' Prose, S. 208f. Ferner lässt auch die Tatsache, dass Austerlitz das Reisen als keine gewöhnliche Aktivität ansieht und auch nur ungern ein Telefon benutzt (vgl. A 22, 297), ihn nicht als typisch postmodernes Individuum erscheinen.

[273] Vgl. S. 11f. dieser Arbeit.

bar stabilen epistemischen Instrumente sich im Laufe der Zeit wiederholt als unzuverlässig, subjektiv interpretierbar und vom Gebrauch durch den Menschen abhängig erweisen, läge die Konsequenz nahe, vom objektiven Wahrheitsbegriff und dem Wunsch nach einer eindeutig festgelegten Identität Abstand zu nehmen und zur eigenständigen Wirklichkeits- und Selbstkonstruktion überzugehen. Und obwohl Austerlitz nahezu selbstironisch einräumt, dass „das einzige wahrhaft Zuverlässige in seinem Leben" (A 63) sein Rucksack sei, setzt er die Suche nach der ‚wahren' Vergangenheit weiter fort, indem er sein restliches Leben der Recherche nach dem Verbleib seines Vaters widmet.

Freilich ließe sich argumentieren, dass der Protagonist durch seine Konversation mit dem Ich-Erzähler eine eigenständige sprachliche Synthese der vergangenen Geschehnisse erreicht, indem er sie in einen Zusammenhang stellt und damit insgesamt eine mehr oder weniger kohärente narrative Identität konstruiert. Doch obwohl Austerlitz in seiner Aussage, man könne „die Sprache ansehen [...] als eine alte Stadt" (A 183), zeigt, dass er sich der im wörtlichen Sinne ‚konstruktiven' Dimension des Mediums durchaus bewusst ist, vertraut er als Sprachskeptiker seiner sprachlichen Selbst- und Welt-Konstruktion zu wenig, als dass sie ihm das Gefühl von Kohärenz vermitteln könnte.[274] Während er dem Medium unterstellt, dass es „Unwahrheit" (A 180) hervorbringe, projiziert er alle Hoffnungen und Sehnsüchte (vor allem den Wunsch nach einer einheitlichen und unveränderbaren Identität) auf das Medium der Fotografie,[275] das jedoch seine diskursiven Zuschreibungen schlussendlich nicht einlösen kann.

Die fotografisch gestützte Identitäts(re)konstruktion führt in Austerlitz' Fall zu keinem Gelingen, insofern das Empfinden von Kohärenz, Autonomie und (wenngleich hier weniger bedeutend) sozialer Anerkennung nicht erzielt werden kann. Seine an sich selbst gerichtete ‚Beweisführung' im Medium der Fotografie verfehlt ihre stabilisierende und versichernde Funktion, sodass Austerlitz auch nach weitgehender Aufarbeitung seiner Vergangenheit von Panikattacken und Nervenkrisen heimgesucht wird, was auf eine sich fortsetzende emotionale Unausgeglichenheit und tiefgreifende Unsicherheit über das eigene Selbst schließen lässt.[276] Aufgrund seiner Enttäuschung über die defizitären Leistungen des fotografischen Mediums übergibt er letztlich all seine Bilder dem Ich-Erzähler, ohne sich dabei bewusst zu werden, dass er ihm gegenüber seine narrative Identität in ansatzweise kohärenter Form bereits sprachlich vermittelt hat.[277] Der Erzähler ordnet die Bilder in einer dem Text entsprechenden Reihenfolge an und rahmt Austerlitz' Erzählung durch Einfügung

[274] Vgl. auch Richard Crownshaws Aussage: „For Austerlitz, language had failed to organize or archive this material and could not be used to order syntactically and label the object world." Richard Crownshaw: Reconsidering Postmemory, S. 218.

[275] Vgl. Karin Bauers Aussage: „It appears that Austerlitz trusts images more than words". Karin Bauer: The Dystopian Entwinement of Histories and Identities in W. G. Sebald's *Austerlitz*, S. 239.

[276] In diesem Sinne erweist sich Lothar Bluhms optimistische These, dass der Roman eine „Heilungsgeschichte" über die „Wiedergewinnung einer verschütteten Biographie" darstelle, als unhaltbar. Lothar Bluhm: Herkunft, Identität, Realität, S. 75.

[277] Dem Erzähler zufolge ist Austerlitz' Erzählweise sogar von einer beeindruckenden Redegewandtheit geprägt (vgl. A 22f.), die an den performativen Widerspruch des fiktiven Lords Chandos erinnert, dessen Brief sich trotz der sprachskeptischen Haltung seines Verfassers durch erstaunliche Eloquenz und stilistische Perfektion auszeichnet. Zu den Ähnlichkeiten zwischen den beiden fiktiven Figuren vgl. S. 70f. dieser Arbeit.

der extradiegetischen Erzählebene, sodass er noch zusätzlich zur Synthese von Austerlitz' Erlebnissen beiträgt.[278]

Andererseits relativieren seine Überlegung mitunter einige Annahmen des Protagonisten, wie etwa die Personifizierung von Räumen und Gegenständen ebenso wie die enthusiastische Ineinssetzung von Sehen und Erkenntnis. Während Austerlitz' Sprachskepsis, sein idealistischer Wahrheitsbegriff, seine essentialistische Identitätsauffassung und sein Vertrauen in die Analogfotografie – dem ältesten der ‚neueren' Medien – ihn als ein zwischen Aufklärung und klassischer Moderne situiertes Individuum ausweisen, schreibt der Erzähler durch seine Seh-Skepsis eine postmoderne bildkritische Dimension in den Roman ein. Doch indem er nicht etwa auf die Exposition der Fotografien verzichtet, sondern eine Auswahl in den Text einmontiert, setzt er die beiden Medien in ein dynamisches Spannungsverhältnis, dessen Wirkweise im Folgenden knapp analysiert werden soll.

### 2.6 Das Text-Bild-Verhältnis

Es ist bereits darauf hingewiesen worden, dass die Funktionalität der in den Roman integrierten Fotografien in narratologischer und semantisch-hermeneutischer Hinsicht sehr begrenzt ist, insofern der Leser ohne den Text nicht in der Lage wäre, die Geschichte zu verstehen, während sich ihm umgekehrt – bei fehlenden Bildern und vorhandener Schrift – wohl keine größeren Verständnisprobleme stellen würden. Nichtsdestotrotz sind die einmontierten Fotografien, Grafiken und Skizzen keinesfalls als obsolet zu erachten, da sie die spezielle Ästhetik des Werkes auf charakteristische Weise mitgestalten. Doch worin liegt – unabhängig von ihrer psychologischen Dimension, für deren Wirkdynamik die Präsenz des Bildes nicht unbedingt notwendig ist – der spezifische Mehrwert, den die Bilder in den Text einbringen? Zur Beantwortung dieser Frage gilt es in den Blick zu nehmen, wie sich Text und Bild im Roman zueinander verhalten, ob sie sich ergänzen, überlagern oder widersprechen und welche Konsequenzen sich aus ihrer Anwesenheit für die Interpretation des Werkes ergeben.

Das Text-Bild-Verhältnis stellt, wie bereits erwähnt, ein wichtiges und viel diskutiertes Thema der wissenschaftlichen Publikationen über Sebalds Werke dar,[279] deren Thesen an dieser Stelle nicht im Detail wiederholt werden müssen. Z. T. greifen Forscher einzelne Fotografien für ihre Untersuchung heraus, z. T. heben sie aber auch auf die Abbildungen *in toto* ab, indem sie häufig zu dem Ergebnis kommen, den Bildern mehr als nur eine Funktion zuzuordnen.[280] Den wichtigsten Ansatz zur Systematisierung der Fotografien im Sebald'schen Œuvre liefern, wie bereits erwähnt, Torsten Hoffmann und Uwe Rose. Sie legen dar, dass den Bildern jeweils eine der folgenden Aufgaben zukommt: Sie können als Textersatz, Illustration, Beglaubigung, als Erzähl- und Handlungsimpuls

[278] Vgl. Karin Bauer: The Dystopian Entwinement of Histories and Identities in W. G. Sebald's *Austerlitz*, S. 237f.; Bettina Mosbach: Superimposition as a Narrative Strategy in *Austerlitz*, S. 407.
[279] Vgl. S. 51ff. dieser Arbeit.
[280] Vgl. Silke Horstkotte: Fantastic Gaps, S. 283; Torsten Hoffmann und Uwe Rose: „Quasi jenseits der Zeit", S. 593f.; Dora Osborne: Blind Spots, S. 518; Detlef Kremer: Photographie und Text, S. 395.

oder aber auch als Anstoß zur Reflexion des Mediums dienen.[281] Wenngleich sie mit ihrem Vorschlag ein sowohl differenziertes als auch weitreichendes Klassifizierungsmuster ausgearbeitet haben, bleibt jedoch fraglich, welche interpretatorischen Rückschlüsse sich ausgehend von dieser Grundlage auf die einzelnen Texte ziehen lassen.

Im Hinblick auf das komplexe Erzählgerüst, das den Roman *Austerlitz* auszeichnet, erweist sich die Foto-Zuordnung, die Antje Tennstedt vornimmt, eher als aussagekräftig, insofern sie die Bilder nach ihrer Zugehörigkeit zu den jeweiligen Erzählebenen klassifiziert: Sie unterscheidet (bei *Austerlitz* und *Die Ausgewanderten*) zwischen Fotografien, die auf der intradiegetischen Ebene erwähnt werden, zwischen denen, die zwar unkommentiert bleiben, aber als Teil der Erinnerung erkennbar sind, und zwischen denjenigen, deren Entstehung auf der extradiegetischen Ebene thematisiert wird.[282] Implizit berücksichtigt Tennstedt in ihrem Ansatz auch die Frage nach der sprachlichen Kommentierung der Bilder, welche hier von wesentlich größerem Interesse ist als die Zuweisung der Bilder zu den Erzählebenen (bei deren Bestimmung Tennstedt mit nicht ganz klar definierten Begrifflichkeiten arbeitet).[283]

In diesem Zusammenhang lohnt es sich, noch weiter zu differenzieren, als Tennstedt mit der triadischen Einteilung vorschlägt. So wäre beispielsweise denkbar, die drei wesentlichen Merkmale, die die Bilder in *Austerlitz* in ihrem Verhältnis zum Text kennzeichnen, herauszugreifen und in ihren diversen Kombinationsmöglichkeiten zu untersuchen: Zunächst besteht ein erstes Merkmal, worauf auch Tennstedt bereits hingewiesen hat, darin, dass die Existenz des Fotos *expressis verbis* im Text erwähnt wird (sei es durch Nennung des Entstehungsvorgangs, des Besitzes oder der Betrachtung des Bildes). Dieses intermediale Phänomen lässt sich nach Irina O. Rajewsky als ‚explizite Systemerwähnung' bezeichnen.[284] Zweitens kann entweder detailliert beschrieben oder knapp be-

[281] Vgl. Torsten Hoffmann und Uwe Rose: „Quasi jenseits der Zeit", S. 582.

[282] Vgl. Antje Tennstedt: Annäherungen an die Vergangenheit bei Claude Simon und W. G. Sebald, S. 134f.

[283] Tennstedt arbeitet in der Zuordnung der diegetischen Ebenen nicht ganz sauber, indem sie Begrifflichkeiten wie ‚Rahmenhandlung' und ‚Binnenhandlung' sehr undifferenziert gebraucht. Bei der letzten Kategorie müsste in Bezug auf den Roman *Austerlitz* von der intradiegetischen Ebene gesprochen werden, auf der Austerlitz und nicht etwa der zur ‚Rahmenhandlung' gehörende Ich-Erzähler bei seiner Erinnerungssuche Bilder aufnimmt. Ferner verunmöglichen die fehlenden Bildunterschriften eine eindeutige Zuordnung zu den diegetischen Ebenen, sodass Tennstedts Ansatz sehr fragwürdig erscheint. Vgl. S. 100 dieser Arbeit. Die Frage nach der Kommentierung der Bilder, die in Tennstedts Einteilung impliziert ist, stellt auch für J. Douglas Kneale das wesentliche Kriterium dar, anhand von welchem er eine Systematik des Text-Bild-Verhältnisses in Sebalds Werk entwirft. Er unterscheidet zwischen den folgenden Kategorien: 1. Bildbeschreibungen ohne vorhandene Reproduktion des Bildes („*words without pictures*"), 2. abgedruckte Bilder ohne sprachliche Deskription („*pictures without words*") und 3. sprachliche Beschreibungen, die mit der gedruckten Reproduktion einhergehen („*pictures with words*"). J. Douglas Kneale: The Translation of the Feelings. Ekphrasis in the Work of W. G. Sebald, in: Rewriting Texts, Remaking Images. Interdisciplinary Perspectives, hrsg. von Leslie Boldt, Corrado Federici und Ernesto Virgulti, New York 2010, S. 187–198, hier S. 190. Es sei hier allerdings angemerkt, dass Kneale sein Modell vornehmlich für die sprachliche und visuelle Repräsentation von gemalten Bildern konzipiert, welche in *Austerlitz* jedoch keine so große Rolle spielen wie die fotografischen Bilder.

[284] Vgl. Irina O. Rajewsky: Intermedialität, S. 79. Die ‚explizite Systemerwähnung' ist im Sinne von Irina O. Rajewsky als ‚intermedialer Bezug' zu verstehen. Vgl. ebd., S. 78f. Andere Forscher, die auf die Terminologie von Aage A. Hansen-Löve rekurrieren, sehen in dem Phänomen hingegen eine reine ‚Thematisierung', nicht aber eine ‚Realisierung' des Fremdmediums und erkennen (z. T.) die ‚explizite Systemerwähnung' nicht als intermediales Phänomen an. Vgl. Thomas Eicher: Was heißt (hier) Intermedialität?, in: Intermedialität. Vom Bild zum Text, hrsg. von Thomas Eicher und Ulf Bleckmann, Bielefeld 1994, S. 11–28, bes. S. 24f.; Werner Wolf: Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und

nannt werden, was auf dem Bild zu sehen ist. Wenngleich bei sprachlichen (Bild-)Beschreibungen der Begriff der Ekphrasis nahezuliegen scheint, kann er – wenn eine Überdehnung des Terminus vermieden werden soll – hier jedoch nur bedingt angewandt werden, da nicht immer eine ausführliche Deskription geliefert wird, sondern z. T. lediglich kurz angedeutet wird, welches Motiv das jeweilige Bild einfängt.[285] Während die Erwähnung sich allein auf die Materialität des medialen Produkts (den Foto-Abzug auf Papier) bezieht, verweist die Beschreibung/Benennung auf den ‚Bild-Inhalt', auf das fotografisch Dargestellte, das Gesehene selbst und evoziert damit in der Vorstellung des Lesers ein ‚geistiges Bild' (W. J. T. Mitchell).[286] Dieses Bild kann, falls auch ein ‚graphisches Bild'[287] vorhanden ist, mit ihm als „comparandum der [...] sprachlichen Bildlichkeit"[288] abgeglichen werden. Und hiermit wurde bereits die dritte Erscheinungsform eines Bildes im Text angesprochen: Das Foto kann innerhalb des Fließtextes abgedruckt sein und somit als ‚graphisches Bild' im Sinne

anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs *The String Quartet*, in: AAA – Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 21 (1996), H. 1, S. 85–116, bes. S. 87; Christian von Tschilschke: Roman und Film, S. 93f.; Werner Wolf: Intermedialität. Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft, in: Literaturwissenschaft. Intermedial – interdisziplinär, hrsg. von Herbert Foltinek und Christoph Leitgeb, Wien 2002, S. 163–192, bes. S. 175. (Werner Wolf benutzt zwar anstelle von ‚Realisierung' die Begriffe ‚Inszenierung' bzw. ‚Imitation' und weist in diesem Kontext den Bezug zu Hansen-Löve nicht explizit aus, definiert seine Begriffe doch sehr ähnlich wie Letzterer. Vgl. Aage A. Hansen-Löve: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne, in: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, hrsg. von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel, Wien 1983, S. 291–360, bes. S. 305.) Im Gegensatz zu den genannten Forschern ordnet Rajewsky die ‚explizite Systemerwähnung' den ‚intermedialen Bezügen' zu, wenngleich sie einräumt, dass das Phänomen häufig die *histoire*-Ebene des Textes und nur in bestimmten Fällen die *discours*-Ebene betrifft. Vgl. Irina O. Rajewsky: Intermedialität, S. 80. Nichtsdestoweniger plädiert sie dafür, die ‚explizite Systemerwähnung' nicht zu marginalisieren, da „in solchen ‚bloßen' Thematisierungen ein größeres Potential und eine größere Relevanz [stecken,] als es auf den ersten Blick erscheinen mag." Irina O. Rajewsky: Intermedialität ‚light'? Intermediale Bezüge und die ‚bloße Thematisierung' des Altermedialen, in: Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft, hrsg. von Roger Lüdeke und Erika Greber, Göttingen 2004, S. 27–77, hier S. 48.

[285] Zwar wird der Begriff der Ekphrasis nicht selten in einem weiteren Sinne einer auf Anschaulichkeit zielenden Sprache verwendet. Vgl. Sandra Poppe: Visualität in Literatur und Film, S. 50. Bei dieser Begriffsdefinition besteht jedoch die Gefahr der Beliebigkeit ebenso wie die einer zu geringen Trennschärfe zur sprachlichen ‚Deskription', die Sandra Poppe zu bestimmen sucht, indem sie sie den „synchronen Verhältnissen" zuordnet und damit von der Narration abgrenzt, welche sie mit den „diachronen Verhältnissen" assoziiert. Ebd., S. 37. Einige Passagen im Roman, die das Gesehene sprachlich wiedergeben, lassen sich demzufolge durchaus als ‚deskriptiv' bezeichnen. (Vgl. A 267f.) An anderen Stellen wird das Gesehene hingegen nur in einem Wort benannt – z. B. „Bronchienbäume" (A 378 bezogen auf das Bild auf S. 379) –, sodass die Synchronizität nicht immer gewährleistet werden kann. Anstelle der Begriffe der Ekphrasis oder Deskription sollte für das vorliegende Phänomen (die Wiedergabe des Gesehenen, des ‚Bild-Inhalts') vielmehr mit W. J. T. Mitchells Kategorie des ‚geistigen Bildes' operiert werden, insofern die sprachliche Beschreibung oder Benennung ein ‚geistiges Bild' in der Vorstellung des Lesers evoziert. Vgl. W. J. T. Mitchell: Bildtheorie, S. 20. Zum Begriff der Ekphrasis lässt sich ferner hinzufügen, dass er – um eine beliebige Verwendung und die Ineinssetzung mit der ‚Deskription' zu vermeiden – eher im engeren Sinne, d. h. als Beschreibung von Gemälden und Malereien, zu verstehen ist. Vgl. Sandra Poppe: Visualität in Literatur und Film, S. 50. Ausgehend von diesem Verständnis von Ekphrasis eignet sich der Begriff nur an zwei Passagen im Roman zur Charakterisierung des Text-Bild-Verhältnisses (s. u.). Zum Thema der in diesem Sinne verstandenen Ekphrasis in Sebalds Werk vgl. J. Douglas Kneale: The Translation of the Feelings. (In explizitem Bezug auf das Sebald'sche Œuvre erweitert Clive Scott seine Ekphrasis-Definition zwar auch auf die Beschreibung von Fotografien, fügt jedoch den Aspekt der Abwesenheit des beschriebenen Bildes hinzu, sodass auch diese Definition sich in nur wenigen Fällen als zutreffend erweist. Vgl. Clive Scott: Sebald's Photographic Annotations, in: Saturn's Moons. W. G. Sebald – A Handbook, hrsg. von Jo Catling und Richard Hibbitt, London 2011, S. 217–245, bes. S. 218ff.)

[286] Vgl. W. J. T. Mitchell: Bildtheorie, S. 20.

[287] Vgl. ebd.

[288] Thomas Eicher: Was heißt (hier) Intermedialität?, S. 15.

Mitchells und im Zusammenhang mit dem Text als ‚Medienkombination' nach Rajewsky fungieren.[289]

Als Beispiel einer Kombination der drei Möglichkeiten lässt sich u. a. das Kinderfoto von Austerlitz (A 266) heranziehen, das zur Ansicht des Lesers abgedruckt ist, in seiner materiellen Existenz erwähnt und ferner in Bezug auf das Dargestellte näher beschrieben wird: „Das Bild lag vor mir [...].Ich habe die Photographie seither noch vielmals studiert, das kahle, ebene Feld, [...] die dunkel verschwommene Stelle über dem Horizont, das an seinem äußeren Rand gespensterhaft helle Kraushaar des Knaben, die Mantille über dem anscheinend angewinkelten oder [...] gebrochenen oder geschienten Arm, die sechs großen Perlmuttknöpfe, den extravaganten Hut mit der Reiherfeder und sogar die Falten der Kniestrümpfe". (A 267f.) Auch das Bühnenfoto (A 265) ebenso wie die Aufnahmen von der (vermeintlichen) Mutter (A 358, 361) gehören zu der Kategorie, bei der alle drei Merkmale zutreffen.

Bei sehr vielen der Abbildungen in *Austerlitz* wird jedoch die Existenz des Fotos nicht ausdrücklich thematisiert. Dennoch kann es in enger Beziehung zum Text stehen, wenn dieser darlegt, was auf dem Bild zu sehen ist. Dies ist beispielsweise bei einigen Fotos von Gebäuden der Fall, die durch das Gesagte charakterisiert werden. (Vgl. u. a. A 46, 51, 66, 211f., 214, 221) Ohne dass die Existenz einer Fotografie erwähnt wird, bringt der Leser das auf der Abbildung Erschaute mit dem Gelesenen in Verbindung und vermutet, dass Austerlitz die Dinge, die er beschreibt, auch fotografiert hat. Eine dritte Kategorie bilden die Fotos, die erwähnt und beschrieben werden, jedoch nicht abgebildet sind: So berichtet Austerlitz von den quadratischen Abzügen von Bildern, die er während seiner Schulzeit aufgenommen hat, indem er das Arrangement ihrer Motive erläutert. (Vgl. A 116) Zwar sind in die entsprechende Passage vier quadratische Bilder eingebaut, die allem Anschein nach zu den in *Stower Grange* angefertigten Fotos gehören; allerdings kann es sich bei ihnen nicht um die von Austerlitz beschriebenen Abbildungen handeln, da ihre Motive nicht mit den benannten übereinstimmen. (Vgl. ebd.) Ergo bleiben die Bilder, die Austerlitz sprachlich benennt, visuell abwesend, während er die vier vorhandenen Aufnahmen (die offenkundig auch zur Gruppe der Schulzeit-Fotografien gehören) zwar in ihrer Existenz erwähnt, jedoch ohne dass er das Dargestellte referiert.

Die abgedruckten vier quadratischen Bilder gehören somit einer vierten Gruppe an, in der die Aufnahmen zwar erwähnt und abgebildet werden, aber keine nähere Erläuterung finden. Zu dieser Kategorie lassen sich zwar nur wenige Abbildungen zählen; als ein weiteres Beispiel kann allerdings noch das erste der beiden Bilder aus Llanwddyn herangezogen werden (A 80), dessen Existenz Austerlitz zwar sprachlich markiert, indem er von mehreren Fotografien des Ortes spricht, dessen ‚Inhalt' (eine Straße mit mehreren Häusern) er jedoch – im Gegensatz zu dem des darauf folgenden Bildes – nicht näher bespricht. Eine letzte Gruppe bilden noch diejenigen Fotos, die zwar Erwähnung finden, aber weder abgedruckt sind noch beschrieben werden. Hierbei handelt es sich um die Fotos, die Austerlitz dem Ich-Erzähler zufolge von den Spiegeln der Antwerpener *Centraal Station* aufnimmt und die dem Leser vorenthalten bleiben. (Vgl. A 15)

Ähnlich verhält es sich auch noch mit vielen weiteren Fotografien, insofern der Erzähler von „vielen Hunderten" (ebd.) von Fotos spricht, die Austerlitz ihm übergibt und von denen er bei

[289] Vgl. Irina O. Rajewsky: Intermedialität, S. 15f.

Weitem nicht alle in den Text montiert. Zudem hat Jeff Adams darauf hingewiesen, dass ein Foto, welches Austerlitz im Bahnhof Pilsen von einer „gußeisernen Tragsäule" aufnimmt (A 319), ebenfalls keine graphische Reproduktion im Roman findet.[290] Und schließlich ist Lauren Walsh aufgefallen ist, dass die Fotografien, die Austerlitz möglicherweise im Prager Ständetheater erstellt, nicht abgedruckt sind. (Vgl. A 235)[291] Allerdings geht aus dem Text nicht ganz klar hervor, ob Austerlitz im Theatersaal tatsächlich Bilder aufnimmt, da lediglich davon die Rede ist, dass er dem Pförtner gegenüber die Absicht des Fotografierens bekundet. (Vgl. A 235f.)

Die unterschiedlichen (in der unten stehenden Tabelle zusammengefassten) Kombinationsmöglichkeiten von sprachlicher und visueller, von geistiger und grafischer Bild-Repräsentation zeigen, dass sich durch den gesamten Roman ein Spiel mit der Absenz und Präsenz von bildhafter Darstellung zieht.[292] Wenn man die Perspektive ferner noch auf nicht-fotografische Bilder erweitert, finden sich die Beschreibung eines Gemäldes von William Turner, das als Schwarz-Weiß-Kopie in den Text montiert ist (vgl. A 162), sowie die sprachliche Deskription eines Bildes von Lucas van Valckenborch, auf dessen visuelle Repräsentation hingegen verzichtet wird. (Vgl. A 23f.) (In diesen Fällen würde sich der Terminus der Ekphrasis zur Bezeichnung der Bildbeschreibungen anbieten.)[293] Letztlich lässt sich kein konkretes System erkennen, das über die Konstellation von Erwähnung, Beschreibung und Abdruck von Bildern entscheidet.

Durch die unregelmäßig variierenden Kombinationsverfahren werden fortwährend bestimmte Erwartungshaltungen des Lesers an das Text-Bild-Verhältnis aufgebaut und gleichzeitig wieder unterlaufen.[294] Bei längeren Text-Passagen, in denen visuelle Eindrücke geschildert werden – wie z. B. die Beschreibung des Valckenborch-Gemäldes, der Innenarchitektur der *Centraal Station*, des Predigerhauses etc. (vgl. ebd., A 20off., 69f.) –, wird die Erwartung aufgebaut, auch eine Fotografie des Gesehenen vorzufinden, welche jedoch ausgespart bleibt. An anderen Textstellen finden sich wiederum Abbildungen, deren Motive nur *en passant* erwähnt werden. (Vgl. A 179, 378f.)

Beinahe verwirrend muten die quadratischen Fotografien aus Austerlitz' Schulzeit an, da sie eine komplementäre Beziehung von Einfügung und Auslassung eingehen. (Vgl. A 116) Demgemäß lässt sich hier die Text-Bild-Konstellation mit dem in der Forschung so häufig thematisierten Mechanismus der reziproken Ergänzung bezeichnen.[295] Doch finden sich nicht nur harmonisch anmutende Entsprechungen und Ergänzungen von sprachlicher und bildlicher Semantik, sondern ferner auch der bereits erläuterte Widerspruch zwischen der sprachlich beschriebenen und der abgebildeten Kette, die die vermeintliche Agáta im Nazi-Propaganda-Film trägt.[296] (Vgl. A 358) Das Spiel mit

[290] Vgl. Jeff Adams: The Pedagogy of the Image Text. Nakazawa, Sebald and Spiegelman Recount Social Traumas, in: Discourse – Studies in the Cultural Politics of Education 29 (2008), H. 1, S. 35–49, bes. S. 42f.
[291] Vgl. Lauren Walsh: The 'Madeleine' Revisualized, S. 116.
[292] Im Zusammenhang der Frage nach der Präsenz und Absenz von Bildern stellt Elinor Shaffer sogar die These auf, dass innerhalb von Sebalds Werk gerade das abwesende Bild das wirkungsvollste sei. Vgl. Elinor Shaffer: W. G. Sebald's Photographic Narrative, in: The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W. G. Sebald, hrsg. von Rüdiger Görner, München 2003, S. 51–62, bes. S. 51f.
[293] Vgl. Anm. 285 dieser Arbeit.
[294] Vgl. Jeff Adams: The Pedagogy of the Image Text, S. 42.
[295] Vgl. Silke Horstkotte: Fantastic Gaps, S. 283; Dora Osborne: Blind Spots, S. 518; Torsten Hoffmann und Uwe Rose: „Quasi jenseits der Zeit", S. 593f.
[296] Vgl. S. 87 dieser Arbeit.

der Absenz und Präsenz von Abbildungen und sprachlichen Verweisen sowie die Enttäuschung der Leser-Erwartung (die sich aufgrund der komplementären und kontradiktorischen Bezugnahmen der Medien aufeinander einstellt) evozieren ein dynamisches Verhältnis von Text und Bild, das auf formalästhetischer Ebene dem Leser die Grenzen der menschlichen Erkenntnis sprichwörtlich vor Augen führt.

| Erwähnung der Existenz des Bildes (‚explizite Systemerwähnung') | Beschreibung/Benennung des fotografisch Dargestellten (Evokation eines ‚geistigen Bildes' beim Leser) | Montage des Bildes in den Text (‚graphisches Bild' in ‚Medienkombination') | |
|---|---|---|---|
| X | X | X | Llanwddyn 2 (A 81)<br>Bühnenfoto (A 265)<br>Kinderfoto (A 266)<br>Film-Stills (A 353ff.)<br>... |
| O | X | X | Diverse Gebäude:<br>Justizpalast (A 46)<br>Arbeitszimmer (A 51)<br>*Liverpool Street Station* (A 189)<br>Staatsarchiv (A 211f.)<br>... |
| X | X | O | Schulzeit-Fotos (A 116):<br>Stiegengeländer<br>steinerner Torbogen<br>... |
| X | O | X | Llanwddyn 1 (A 80)<br>Schulzeit-Fotos (A 116):<br>Strand<br>Dach<br>Schornsteine<br>... |
| X | O | O | Spiegel *Centraal Station* (A 15)<br>Hunderte von Bildern (A 15)<br>Säule Bahnhof Pilsen (A 319) evtl.<br>Ständetheater (A 235) |
| O | X | O | — |
| O | O | X | — |

Tabelle 1

Obwohl mit zwei divergenten Medien gearbeitet wird, die somit das epistemische Potential des Lesers erhöhen und die Möglichkeiten des Be-Greifens vervielfachen, bewirkt die spezifische Text-Bild-Dynamik des Romans, dass wesentliche Gegenstände, Räume oder Personen letztlich nicht greifbar werden, da ihre visuelle Präsenz in vielen Fällen nicht mit der sprachlichen korrespondiert.

Stattdessen stellt sich die Semantik von Text und Bild vielmehr als divergierend, diskontinuierlich und folglich als nur begrenzt zuverlässig dar. Da sich der Leser in so vielen Fällen wundert, dass ein bestimmtes Bild nicht erwähnt, ein anderes nicht beschrieben und ein weiteres nicht abgebildet wird, dringt ihm die mangelnde Verlässlichkeit und Repräsentativität der gewonnenen Eindrücke und Erkenntnisse im Laufe des Romans zunehmend ins Bewusstsein.[297]

Ferner verweisen die Bilder stets auf drei zeitliche Ebenen, indem sie den Zeitpunkt ihrer Aufnahme, den ihres Erscheinens in der erzählten Handlung und den Zeitpunkt des Erzählens selbst markieren (da die Selektion der Fotos und ihre Montage in den Text nachträglich durch den Ich-Erzähler erfolgt). Infolgedessen bleibt auch die Unvollständigkeit des Bildkorpus permanent präsent, insofern jede Fotografie die „vielen Hunderte[]" (A 15) von Bildern assoziieren lässt, deren Existenz bekannt ist, von deren Ansicht der Leser jedoch ausgeschlossen bleibt, sodass er dabei auf den fragmentarischen Charakter von jeglicher menschlichen Wirklichkeitswahrnehmung hingewiesen wird.

Darüber hinaus wird die Unsicherheit über das sprachlich und bildlich Erfahrene dadurch forciert, dass mitunter unklar bleibt, welcher diegetischen Ebene bzw. welchem Urheber die Bilder zuzuweisen sind. Einige der Fotografien, wie etwa die Augenpaare, die Aufnahmen von Breendonk und das letzte Foto des Romans, stammen vermutlich vom Ich-Erzähler, da sie seine Ausführungen auf der extradiegetischen Erzählebene begleiten.[298] (Vgl. A 11, 34ff., 416) Die fehlenden Bildunterschriften ebenso wie die unregelmäßig variierenden Text-Bild-Bezüge verweigern letztlich jedoch eine rückhaltlos eindeutige Zuordnung von Gesehenem und Gesagtem.

Somit ist Monika Schmitz-Emans zuzustimmen, die davon ausgeht, dass bei der Verknüpfung von Texten und Bildern stets die Frage nach den epistemischen Möglichkeiten und Grenzen aufgeworfen wird.[299] Der erkenntniskritische bzw. -skeptische Effekt der Romanästhetik wird zudem auf der rein sprachlichen Ebene forciert. So lässt die komplexe Erzählsituation den dargelegten Inhalt als wenig gesichert erscheinen, insofern der größte Teil des Erzählten nicht auf dem direkten Weg zum Leser dringt, sondern von diversen Erzählinstanzen überliefert wird (Ich-Erzähler, Austerlitz, Věra). Die *inquit*-Formeln ebenso wie Austerlitz' relativierende Formulierungen wie „Ich erinnere mich" (A 174) oder „ich entsinne mich" (A 192) markieren den Akt der Vermittlung und lassen an der Exaktheit des Berichts zweifeln. Des Weiteren arbeitet der Text mit diversen Ungenauigkeiten in Jahreszahlen, Ortsbezeichnungen und Personenangaben,[300] welche erneut die defizitären Leistungen des menschlichen Geistes akzentuieren.

---

[297] Auch Iris Denneler spricht davon, dass dem Leser „das Zufällige der Bilder bewußt" werde. Iris Denneler: Dichtkunst – Bildkunst, S. 244.

[298] Ferner ist sich Natalie Binczek nicht sicher, ob nicht auch das Foto auf S. 238 vom Ich-Erzähler aufgenommen worden sein könnte. Vgl. Natalie Binczek: Ein Wurzelwerk der Zeit, S. 16.

[299] Vgl. Monika Schmitz-Emans: Das visuelle Gedächtnis der Literatur, S. 33. Vgl. auch Anm. 258 dieser Arbeit.

[300] Die Jahresangaben widersprechen sich, als der Ich-Erzähler in einer Fußnote darauf hinweist, dass seine erste Begegnung mit Austerlitz beim Brand des Luzerner Bahnhofs am 5.2.1971 bereits viereinhalb Jahre zurückliegt, obwohl zuvor gesagt wurde, dass er Austerlitz 1967 kennengelernt hat. (A 18f., 14) Auch in Bezug auf Austerlitz' Alter bei der Aufnahme des Pagenbildes fallen Widersprüche auf: Da er mit viereinhalb Jahren nach Großbritannien kommt (vgl. A 202) und das Foto ein halbes Jahr vor der Verschickung gemacht worden ist (vgl. A 266f.), müsste er auf dem Bild vier Jahre alt sein; jedoch spricht er später von dem „fünfjährigen Pagen". (A 268) Ferner ist am Ende des Romans, der im Jahr 1997 schließt (vgl. A 54, 173, 362), von Dan Jacobsons Roman *Heshel's Kingdom* (A 418f.) die Rede, welcher jedoch

Im Laufe des Romans verschiebt sich nicht nur auf der inhaltlichen, sondern auch auf der formalästhetischen Ebene der Akzent, den die Bilder setzen, von der ‚Epistemographie' zur ‚Epistemoskepsis'. Insbesondere die Fotografien von Terezín, die über einige Seiten hinweg den Text vollständig verdrängen, veranschaulichen durch ihre enorme Dichte, mit welcher Willkür und Verzweiflung versucht wird, den Bildern Erkenntnisse abzuringen, die schlussendlich jedoch dem Leser ebenso wie dem Protagonisten verschlossen bleiben. Das Scheitern des Protagonisten bei seiner fotografisch gestützten Identitäts(re)konstruktion wird somit auch auf der strukturellen Ebene des intermedialen Text-Bild-Arrangements versinnbildlicht. Der Roman artikuliert folglich den platonisch anmutenden, radikalen Zweifel an der Möglichkeit, „vermittels der reinen Anschauung und des reinen Denkens [...] das Dunkel zu durchdringen, das uns umgibt." (A 11)

(in der ‚außersprachlichen Wirklichkeit') erst 1998 erscheint. Dieser Widerspruch ist auch schon Yahya Elsaghe aufgefallen. Vgl. Yahya Elsaghe: Das Kreuzworträtsel der Penelope, S. 172. Zu den Unstimmigkeiten der Ortsangaben hat James L. Cowan eine genaue Untersuchung vorgelegt. Er zeigt auf, dass mit der *rue Émile Zola* (A 262) die *Avenue Émile Zola* und mit der *Alderney Street* (A 173) die *Alderney Road* gemeint sein müsse. Vgl. James L. Cowan: W. G. Sebald's *Austerlitz* and the Great Library, S. 55ff. Ferner legt Cowan dar, dass der genaue Standpunkt des *Camp d'Austerlitz* im Roman falsch angegeben und somit direkt auf die Grundfläche der *Bibliothèque Nationale* ‚verschoben' wird, obschon das Lager sich jedoch lediglich in deren Nachbarschaft befand. Vgl. ebd., S. 75; oder vgl. James L. Cowan: Sebald's *Austerlitz* and the Great Library: A Documentary Study, S. 202f. Zwei Personennamen sind durch eine fehlerhafte Schreibweise gekennzeichnet: Der historische Maler hieß Lucas van Valckenborch und nicht „von Valckenborch" (A 23), während der historische Fotograf, wie Carolin Duttlinger aufgefallen ist, Louis Darget und nicht „Louis Draget" hieß. Vgl. Carolin Duttlinger: Traumatic Photographs, S. 168. Ferner müsste sich auf einer im Jahr 1956 geprägten 2-DM-Münze der Kopf von Max Planck und nicht von Konrad Adenauer befinden. (Vgl. A 324)

# IV. Film und Identität

## 1. Theoretische Vorüberlegungen zum Verhältnis von Film und Identität

In materieller und produktionstechnischer Hinsicht kann zweifelsohne der Film als das Medium, welches der Fotografie am nächsten verwandt ist, angesehen werden, handelt es sich doch beim ursprünglichen, analogen Film um eine Reihe von schnell nacheinander aufgenommenen Fotos. Daher ist anzunehmen, dass der medientheoretische Diskurs, der sich nach der Erfindung des Films Ende des 19. Jahrhunderts entfaltet, dem Medium z. T. ähnliche Eigenschaften zuschreibt wie der Fotografie. So scheint beispielsweise das Postulat der ‚authentischen' Mimesis auch die Filmtheoretiker intensiv zu beschäftigen. Dennoch lassen sich auch gravierende Unterschiede zur Fototheorie feststellen, insofern der Film wesentlich deutlicher mit Emotionalisierung und Imagination in Verbindung gebracht wird. Insbesondere der Aspekt der Zuschauer-Empathie, zu der der Film laut diversen Medientheoretikern zu provozieren neige, erweist sich für die Frage nach der Wechselwirkung des Mediums mit der Identitätsstiftung seines Nutzers als sehr aufschlussreich. Schließlich stellt eine einfühlende Rezeptionshaltung nicht nur die Grundvoraussetzung, sondern auch den Motor einer totalen Figuren-Identifikation dar. Anders als bei der Nachzeichnung des Fotodiskurses soll sich die Kapitelstruktur hier – aufgrund der massiven Heterogenität der Thesen zum Film – statt an der chronologischen Reihenfolge vielmehr an den thematischen Schwerpunkten orientieren.

Wie bereits angedeutet, erkennt man prinzipielle Ähnlichkeiten zwischen den Merkmalen, die der Fotografie und dem Film diskursiv zugeschrieben werden. So lässt sich hier z. B. die Äußerung Siegfried Kracauers heranziehen, in der er postuliert, dass die „Grundeigenschaften [d. s. die des Films] mit denen der Fotografie identisch"[301] seien. Anhand der Art und Weise, wie W. G. Sebalds Protagonist Austerlitz einen Film rezipiert, hat sich in Ansätzen bereits gezeigt, dass auch mit dem Film (in Übereinstimmung mit der Fotografie) die Möglichkeit verbunden wird, die Realität ‚naturgetreu' wiederzugeben.[302] Auch die Protagonistin aus Yōko Tawadas *Das nackte Auge* erweckt in einigen Passagen den Eindruck, zu glauben, dass die im Film präsentierten Handlungen sich tatsächlich abgespielt haben und durch das Medium lediglich dokumentiert werden. Auf Grundlage entsprechender Textstellen soll im Analysekapitel genauer dargelegt werden, inwiefern das naiv wirkende Rezeptionsverhalten der Protagonistin bestimmten Topoi entspricht, die der Filmdiskurs hervorgebracht hat.[303]

Nichtsdestoweniger kann hier bereits eingewandt werden, dass die Identifizierung des visuell-medial Wahrgenommenen mit der ‚Realität' ausgerechnet beim Medium Film paradox anmutet, handelt es sich doch bei dem wichtigsten Genre des (Kino-)Films, dem Spielfilm, um ein fiktionales Erzeugnis. Und tatsächlich findet der Aspekt der Fiktionalität in der Filmtheorie – anders als im Fotodiskurs, der ihn lange Zeit ausklammerte oder nur am Rande einbezog – durchaus Beachtung.

---

[301] Siegfried Kracauer: Theorie des Films, S. 55 (Anm. J. P.). Vgl. Anm. 253 dieser Arbeit.
[302] Vgl. S. 85 dieser Arbeit.
[303] Vgl. z. B. S. 141f. dieser Arbeit.

Schon 1932 veranschlagt der bedeutende Filmästhetiker Béla Balázs den Film als ein Produkt, welches der „subjektive Deutungswille des Regisseurs“[304] generiert, insofern jener die aufgenommenen Ereignisse inszeniert hat.

Später bezeichnet der Filmtheoretiker Christian Metz das Kino auch als „Technik des Imaginären“[305]. Die Ansicht, dass der Film sich zwischen den konträren Polen der fotografischen Realitätswiedergabe und individuellen Einbildungskraft bewege, kristallisiert sich ferner sehr deutlich an André Bazins folgender Aussage: „Vom photographischen Charakter des Films auf seinen Realismus zu schließen ist leicht. Die Existenz von Märchenhaftem oder Phantastischem im Kino beeinträchtigt die Behauptung vom Realismus des Bildes keineswegs, sie ist im Gegenteil der überzeugendste Beweis dafür.“[306] Es lässt sich also festhalten, dass sich der Film – ähnlich wie das Theater – durch die Ambivalenz zwischen dem physisch Präsenten (oder genauer: präsent Gewesenen) und der aus der Gesamtheit der Szenen resultierenden Fiktion konstituiert.

Freilich kann an dieser Stelle im Rekurs auf die Tradition von Mimesis-Poetiken argumentiert werden, dass die reale (sinnlich wahrnehmbare) und die fiktionale Welt nicht unbedingt im Gegensatz zueinander stehen. Spezifisch auf den Film bezogen äußert Rudolf Arnheim sogar, dass in der fiktionalen Nachahmung der Realität ein „höherer Begriff von Wirklichkeit“[307] entstünde. Allerdings sollen die wirkungsästhetischen Potentiale des Films hier nicht bezüglich der Forderungen mimetischer Poetiken, sondern vor dem Hintergrund der diskursiv beeinflussten Wahrnehmungspsychologie betrachtet werden. Und in dieser Hinsicht ist Kracauer sogar der Meinung, dass gestellte Szenen (also Spielfilmsequenzen) eine „stärkere Illusion der Realität“[308] hervorrufen als ungestellte (dokumentarische) Aufnahmen. Ähnlich argumentiert Christian Metz, dass der, wie er es nennt, „Realitätseindruck“ beim Film besser gelinge als etwa im Theater, gerade weil das Material des Bühnenspiels (Schauspieler, Raum, Gegenstände) real seien, das Material des Films hingegen irreal.[309] Diese Auffassung(en) kann man durchaus hinterfragen, jedoch bleibt festzuhalten, dass das fiktionale Genre eine bestimmte Wirkung auf das Wirklichkeitsempfinden des Zuschauers besser zu erzielen vermag als non-fiktionale Produkte: Die Fiktion ermöglicht, dass der Rezipient das Gesehene als seine eigene Realität wahrnimmt, indem er sich mit einer der handelnden Figuren identifiziert.

Diese Identifikation vermögen dokumentarische oder historisierende Erzeugnisse nicht in gleichem Maße zu evozieren, da die gezeigten Figuren bereits durch früher oder zeitgleich lebende Menschen ‚besetzt‘ sind und daher die Möglichkeit, dass der Zuschauer gedanklich die Rolle der entsprechenden Person einnimmt, blockiert oder zumindest nur schwer zugänglich ist. Daher zog bereits Lessing, der in der *Hamburgischen Dramaturgie* eine Identifikation zum Zwecke des Mit-

[304] Béla Balázs: Der Geist des Films, Frankfurt/M. 2001, S. 14.
[305] Christian Metz: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino, Münster 2000, S. 13.
[306] André Bazin: Theater und Film, in Ders.: Was ist Film?, hrsg. von Robert Fischer, Berlin 2004, S. 162–216, hier S. 194f.
[307] Rudolf Arnheim: Film als Kunst, Berlin 1932, S. 182.
[308] Siegfried Kracauer: Theorie des Films, S. 62.
[309] Vgl. Christian Metz: Zum Realitätseindruck im Kino, in Ders.: Semiologie des Films, München 1972, S. 20–35, bes. S. 32f.

leidens mit dem Helden fordert,[310] die wahrscheinlichen Stoffe den historischen vor.[311] Für die Identifizierung ist jedoch nicht allein die Fiktion, sondern auch das Inszenieren einer (nahezu) perfekten Illusion der Wirklichkeit förderlich: Je mehr das Dargestellte von der Realität abweicht und je mehr Illusions-Brüche ein Œuvre aufweist, desto schwerer lässt sich die Identifikation des Rezipienten mit der Figur erreichen – weshalb Verfechter von nicht-identifikatorischer Kunst (wie Brecht) bewusst die Illusion unterlaufen. Da laut Lessing dem Drama besser als der Erzählung und laut Benjamin dem Film (aufgrund der postulierten Ähnlichkeit zur wirklichen Welt) besser als dem Drama das Herstellen der Illusion gelingt, muss der Film – sofern er eine illusionistische Ästhetik verfolgt – mehr als jedes andere Medium im Rezipienten das Bedürfnis wecken, sich mit der Figur zu identifizieren.[312]

Diese These, die auch schon frühzeitig von Balázs vertreten wurde, begründet dieser mit den technischen Möglichkeiten, die dem Film – anders als beispielsweise dem Drama – zur Verfügung stehen. Während der Theaterbesucher die Handlung auf der Bühne von der unveränderten Perspektive seines Platzes aus verfolgt, kann der Film mithilfe der Schnitttechnik die Perspektive variieren und somit auch den Blickwinkel der Figur einnehmen. Hieraus ergibt sich laut Balázs folgende Konsequenz für den Rezipienten: „Mein Blick und mit ihm mein Bewußtsein *identifiziert* sich mit den Personen des Films. Ich sehe das, was sie von ihrem Standpunkt aus sehen. […] Etwas Ähnliches wie diese Identifizierung, mit der heute jeder Durchschnittsfilm arbeitet, ist noch nie in irgendeiner Kunst vorgekommen."[313] Auch Kracauer spricht davon, dass der Zuschauer dazu aufgefordert wird, „sich mit der schwenkenden, sich nach oben oder unten neigenden oder fahrenden Kamera [zu] identifizieren",[314] und bestätigt somit Balázs' Annahme.

---

[310] Vgl. Lessings Aussage:: „Diese Möglichkeit aber finde sich alsdenn, und könne zu einer großen Wahrscheinlichkeit erwachsen, wenn ihn [d. i. der Held] der Dichter […] mit uns von gleichem Schrot und Korne schildere. Aus dieser Gleichheit entstehe die Furcht, daß unser Schicksal gar leicht dem seinigen eben so ähnlich werden könne, als wir ihm zu sein uns selbst fühlen: und diese Furcht sei es, welche das Mitleid gleichsam zur Reife bringe." Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Zweiter Band, in Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hrsg. von Wilfried Barner, Band 6: Werke 1767–1769, hrsg. von Klaus Bohnen, Frankfurt/M. 1985, S. 445–694, hier S. 558–559 (Anm. J. P.).

[311] Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Erster Band, in Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hrsg. von Wilfried Barner, Band 6: Werke 1767–1769, hrsg. von Klaus Bohnen, Frankfurt/M. 1985, S. 183–442, bes. S. 275–276. Zweihundert Jahre nach Lessing vertritt Flusser hingegen die Ansicht, dass gerade die physische Abwesenheit des Gesehenen (das auf die „leere Leinwand" projiziert wird) das (Mit-)Erleben des Erschauten ermöglicht. Vilém Flusser: Lob der Oberflächlichkeit, S. 41. Folgt man Flussers These, so bewirkt allein die Beschaffenheit des Mediums (die Bildprojektion) die mitfühlende Identifikation – unabhängig vom Inhalt des Projizierten. In Bezug auf die „Wirklichkeitsebene" differenziert Flusser dementsprechend auch nicht zwischen „Dokumentarfilm, […] engagierte[m] Film, […] realistische[m] Film, […] Hollywoodkomödie und […] Wochenschau." Vilém Flusser: Filmerzeugung und Filmverbrauch, in Ders.: Schriften, hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser, Band 1: Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien, 2., durchgesehene Aufl., Mannheim 1995, S. 153–166, hier S. 164.

[312] Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Erster Band, S. 357; vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 495. Christian Metz ist ebenfalls der Meinung, dass der Film beim Zuschauer stärker das Bedürfnis nach Identifizierung bewirke als das Theater. Vgl. Christian Metz: Zum Realitätseindruck im Kino, S. 28f. Und auch André Bazin geht davon aus, dass gerade der Film beim Rezipienten eine besonders große Neigung zur Identifizierung hervorrufe. Was das Identifikations-Potential anderer Medien betrifft, hält er allerdings (anders als Lessing) den Roman für ein deutlicher zur Identifizierung provozierendes Medium als das Theater. Vgl. André Bazin: Theater und Film, S. 186ff.

[313] Béla Balázs: Der Geist des Films, S. 15.

[314] Siegfried Kracauer: Theorie des Films, S. 61.

Doch noch ein weiterer Aspekt lässt den Film zum primären Medium einer identifikatorischen Rezeption avancieren: die Möglichkeit zur Introspektion. Bereits im Frühstadium der cineastischen Kunst vertritt einer der ersten berühmten Filmtheoretiker, Hugo Münsterberg, die Ansicht, dass der Film – den er bezeichnenderweise ‚Psychotechnik' nennt – „den Gesetzen des Bewußtseins mehr als denen der Außenwelt"[315] folge. Konkretisieren lässt sich die These dahingehend, dass nicht selten die Innensicht des Protagonisten in Form von Träumen, Tagträumen, Erinnerungen oder Phantasien im Film visualisiert wird. Freilich verwendet nicht jeder Regisseur in jedem Film diese Technik, ebenso wie nicht in jedem Film die Perspektive der Kamera (wie oben erläutert) derjenigen der Figur entspricht. Je intensiver ein Film jedoch mit Innenschau und Figuren-Perspektive arbeitet, desto eher müsste der Zuschauer zur Identifikation tendieren.

Auch in der Erzählliteratur, in der die Perspektive variieren kann, wird der Leser eines intern fokalisierten Textes mit höherer Wahrscheinlichkeit zur Identifizierung provoziert als der Leser eines extern fokalisierten oder nullfokalisierten Textes.[316] Als exemplarische Bestätigung dieser Annahme kann Goethes *Werther* herangezogen werden, der den Leser in den vielen Briefen Werthers die subjektive Sicht des Protagonisten erfahren lässt und somit die Identifikation erleichtert. Vor diesem Hintergrund dürfte die Menge der Werther-Nachahmer kaum überraschen.[317] Doch wenn sogar ein erzählliterarisches Werk bereits eine so nachhaltige Empathie und so radikale Imitation bewirkt und man mit Béla Balázs den Film als das Medium mit den besten Voraussetzungen zur identifikatorischen Rezeption veranschlagt (s. o.), so müsste der Film über ein immenses Potential zur emotionalen Beeinflussung seiner Zuschauer verfügen (insbesondere wenn er von den Techniken der Figurenperspektive und der Introspektion Gebrauch macht). Daher nimmt es nicht Wunder, dass Siegfried Kracauer meint: „Filme tendieren dazu, das Bewußtsein zu schwächen."[318] Ihm schließt sich Jahrzehnte später Vilém Flusser an, der den bewegten Bildern attestiert, dass sie die „kritische Fähigkeit lahm[legen]".[319] Und in Flussers Zeitgenossenschaft veranschlagt auch der Medientheoretiker Friedrich Kittler (im Rekurs auf Münsterberg) den Film als das Medium mit dem höchsten Potential, den Rezipienten emotional zu beeinflussen.[320]

Aus dem Vergleich mit dem Medium Buch wird ferner deutlich, welcher Faktor zusätzlich die Verwendung des Films als Projektionsfläche von Identitäten begünstigt: seine Narrativität (welche er freilich mit erzählender Literatur gemein hat). In der aktuellen transmedialen Erzählforschung wird nicht mehr daran gezweifelt, dass es sich beim Film um ein narratives Medium (oder genauer:

[315] Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel, S. 59.

[316] Matthias Hurst hat Franz K. Stanzels Erzählmodell des auktorialen, personalen und neutralen Erzählens auf den Film angewandt und damit gezeigt, dass Filme mit größerer Nähe oder Distanz zur Figur konzipiert sein können. Vgl. Matthias Hurst: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen, Tübingen 1996, S. 93. Ähnlich geht auch François Jost vor – mit dem Unterschied, dass er sich an Gérard Genettes Erzählmodell der internen, externen und Nullfokalisierung orientiert. Vgl. François Jost: L'œil-caméra. Entre film et roman, Lyon 1987.

[317] Vgl. Anm. 133 dieser Arbeit.

[318] Siegfried Kracauer: Theorie des Films, S. 217.

[319] Vilém Flusser: Darstellungen, in Ders.: Schriften, hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser, Band 1: Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien, 2., durchgesehene Aufl., Mannheim 1995, S. 167–179, hier S. 172.

[320] Vgl. Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme. 1800. 1900, 4., vollständig überarb. Aufl., München 2003, S. 298.

beim Spielfilm um ein narratives Genre) handelt.[321] Und so lässt sich Florian Hubers Aussage zur Literatur ebenso auf den Spielfilm übertragen: „Die Rezeption von Literatur ist *eine* von vielen Situationen, in denen Subjekte ihre persönliche Geschichte vor einem ‚imaginären Publikum' verhandeln. Gleichzeitig ist sie im Hinblick darauf, dass Identität narrativ konstruiert wird, eine der bedeutendsten."[322] Mit anderen Worten: Die erzählende Struktur des Films (wie auch des Romans) fördert die Übertragung des eigenen – ebenfalls narrativ konstituierten – Selbst auf die fiktionale Figur.[323]

Bezüglich der hier aufgeworfenen Frage, welche Rückschlüsse man ausgehend von den diskursiv postulierten wirkungsästhetischen Potentialen des Films auf die Identitätsstiftung ziehen kann, konnte aufgezeigt werden, dass der Film dem Individuum zum Mittel der ersteren (subjektiv imaginierten) Selbstbildungsform gereicht (indem er als Vorlage dienen kann, nach der das Subjekt sein Selbst in seiner Vorstellungskraft ausrichtet).[324] Nachdem ferner dargelegt worden ist, mittels welcher Techniken man die Identifikation des Rezipienten mit der Figur verschärfen oder bremsen kann, kann man aus psychologischer Sicht die grundlegende Frage aufwerfen, wodurch sich der Mensch überhaupt animiert fühlt, imaginativ an die Stelle eines fiktionalen Charakters zu treten.[325] Sehr wahrscheinlich ist diese Verhaltensweise mit der unidirektionalen Kommunikationsstruktur des filmischen Mediums zu begründen, welche während der Analyse von Yōko Tawadas Roman *Das nackte Auge* näher erläutert werden wird.[326] Hier sei zunächst festgehalten, dass der Mensch als soziales Wesen es vermutlich als unbefriedigend empfindet, sich während des Zuschauens nicht aktiv an der laufenden Kommunikation beteiligen zu können. Somit kompensiert er seine Passivität, indem er sich in eine handelnde Figur hineinimaginiert, um gedanklich mit den anderen filmischen Charakteren zu interagieren. Diese Überlegungen bleiben jedoch spekulativ und bedürften zur Verifikation oder Falsifikation einer fundierten psychologischen Untersuchung.

Letztlich bleibt festzuhalten, dass dem Medium Film vom medientheoretischen Diskurs zugeschrieben wird, in starkem Maße zur Figuren-Identifikation anzuregen und dem Zuschauer somit Impulse für seinen imaginativen Selbstentwurf zu liefern. Fraglich bleibt erstens, ob der Rezipient, den das Medium nicht nur zur Identifikation, sondern möglicherweise auch zur Passivität verleitet, außerhalb seiner Vorstellungswelt gemäß dem neu erworben Selbstbild handelt bzw. es an Dritte kommuniziert, wodurch es intersubjektiv sanktioniert werden könnte. Neben der Anerkennung

[321] Vgl. Nicole Mahne: Transmediale Erzähltheorie, S. 21–24.
[322] Florian Huber: Durch Lesen sich selbst verstehen, S. 49.
[323] Vgl. S. 33 dieser Arbeit.
[324] Zur Unterscheidung der beiden Arten der Identitätsstiftung vgl. S. 32 dieser Arbeit. Man könnte auch die Möglichkeit erwägen, dass der ‚Film' im weiteren Sinne ebenfalls als Medium der intersubjektiven Identitätsvermittlung firmieren kann, insofern man sich durch das Hochladen von selbst gedrehten Videos im Internet selbst darstellen kann. Da hier jedoch ausschließlich der Kinofilm den Gegenstand der Betrachtung bildet, wird diese Art der interaktiven Selbstpräsentation nicht einbezogen.
[325] Zu dieser Frage liefert Christian Metz einige hypothetische Erläuterungen. Vgl. Christian Metz: Der imaginäre Signifikant, S. 44ff. Allerdings steht in den Ausführungen der Begriff der Identifikation in einem gänzlich anderen Kontext (als in dieser Arbeit), da Metz die Identifizierung hier weniger im Hinblick auf die Stiftung einer personalen Identität betrachtet, sondern vielmehr aus einer psychoanalytischen und entwicklungspsychologischen Perspektive mit der frühkindlichen Wahrnehmung der eigenen Person im Spiegel in Zusammenhang bringt. Vgl. ebd.
[326] Vgl. S. 133f. dieser Arbeit.

durch Andere erscheint zweitens auch der Aspekt der Autonomie als problematischer Faktor: Schließlich fragt sich, ob ein Einzelner, der seine Identität nach dem Muster eines Kultur- oder Kunstproduktes ausbildet, in Selbstbestimmtheit agiert oder ob er sich damit nicht zum Objekt eines Autors oder Regisseurs und damit zum gesellschaftlichen Stereotypen degradiert. Wie sich dieses Spannungsverhältnis von Figurenimitation, sozialer Anerkennung und individueller Autonomie in der Erzählliteratur gestaltet, soll in dieser Arbeit anhand von Yōko Tawadas *Das nackte Auge* analysiert werden. Der Primärtextuntersuchung wird jedoch noch ein knapper Abriss zu intermedialitätstheoretischen Fragen vorangestellt, der dazu dient, bestimmte Begrifflichkeiten in Bezug auf das Film-Literatur-Verhältnis zu klären, sodass eine terminologische Basis für die darauf folgende Analyse geschaffen wird.

## 2. Überlegungen zum intermedialen Verhältnis von Literatur und Film

### 2.1 Von der ‚filmischen Schreibweise' zur Intermedialität

Bevor analysiert wird, wie in dem Roman *Das nackte Auge* von Yōko Tawada das Medium Film von der Protagonistin für ihre Identitätsstiftung instrumentalisiert wird, sollen vorab noch einige Ausführungen zum intermedialen Verhältnis von Literatur und Film erfolgen. Dieser kurze theoretische Exkurs findet zwar keine Entsprechungen in den Kapiteln zur Fotografie und zu den ‚Neuen Medien', jedoch erweist er sich an dieser Stelle als gerechtfertigt, insofern in der folgenden Textanalyse auf die Ergebnisse der hier angestellten Überlegungen zurückgegriffen werden soll. Das Modell zur Klassifizierung literarischer Rekurse auf den Film, welches im Folgenden entworfen wird, ist ferner nicht allein zur Beantwortung von formalästhetischen Fragen konzipiert, sondern kann und soll auf das Rezeptionsverhalten der filmsehenden Romanprotagonistin und ihre mehr oder weniger ausgeprägte Tendenz, sich mit den Filmfiguren zu identifizieren, angewandt werden.

Freilich kann jedoch nicht über die intermedialen Bezugnahmen von Literatur und Film aufeinander gesprochen werden, ohne die intensiv geführten Forschungsdebatten zu diesem Thema einzubeziehen. Denn nicht nur die Literaturverfilmung[327] zog in den philologischen und medienwissenschaftlichen Disziplinen ein breites Interesse auf sich, sondern es wurde auch die umgekehrte Frage gestellt, wie der Film Eingang in das literarische Schaffen finden kann.[328] In den regen Kontroversen der Einflussforschung, welche vor allem in den 70er und 80er Jahren den Film-Literatur-Diskurs dominiert, wurde mit dem nicht ganz unproblematischen Begriff der ‚filmischen Schreibweise' versucht, die literarische Umsetzung von filmischer Ästhetik zu beschreiben.

Bekanntermaßen wendet Ekkehard Kaemmerling 1973 den Terminus auf die stilistische Ästhetik von Alfred Döblins Roman *Berlin, Alexanderplatz* an. Einen wichtigen Bestandteil seiner Argumentation stellt das Prinzip der ‚Montage' dar, welches auch später von anderen Forschern für die Definition von ‚filmischer Schreibweise' aufgegriffen wird.[329] In der Postproduktion des Films bezeichnet ‚Montage' eine Schnitttechnik, mit der zwei Einstellungen oder Sequenzen aneinandergesetzt werden. Nicht nur bei der theoretischen Konzipierung, sondern auch bei der praktischen Anwendung der Montagetechnik nimmt der russische Regisseur Sergeij M. Eisenstein eine Vorreiterrolle ein. Er beschreibt sein spezielles Konzept der ‚Attraktionsmontage' als „freie Montage von

---

[327] Unter den Sammelbänden und Monographien, die sich mit Literaturverfilmungen beschäftigen, sind u. a. die folgenden zu nennen: Irmela Schneider: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung, Tübingen 1981; Franz-Josef Albersmeier und Volker Roloff (Hrsg.): Literaturverfilmungen, Frankfurt/M. 1989; Michaela Mundt: Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung, Tübingen 1994; Anne Bohnenkamp (Hrsg.): Literaturverfilmungen, Stuttgart 2005; Sandra Poppe: Visualität in Literatur und Film; Eugenio Spedicato und Sven Hanuschek (Hrsg.): Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen, Würzburg 2008.

[328] In diesem Sinne plädiert Franz-Josef Albersmeier – ausgehend von Prämissen der Einflussforschung – im Jahr 1978 dafür, nicht nur den Einfluss der Literatur auf den Film (beispielsweise anhand von Literaturverfilmungen), sondern auch die umgekehrte Einflussnahme zu untersuchen. Vgl. Franz-Josef Albersmeier: Der Einfluß des Films auf die Literatur, in: Universitas 33 (1978), H. 9, S. 951–955.

[329] Vgl. Ekkehard Kaemmerling: Die filmische Schreibweise. Am Beispiel Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz*, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik 5 (1973), H. 1, S. 45–61.

willkürlich ausgewählten, selbständigen (auch außerhalb dieser vorgegebenen Komposition und Handlungslinie funktionierenden) Einwirkungen".[330] Demgemäß wird unter ‚Montage' in erster Linie die Verbindung von divergenten Settings, (scheinbar) zusammenhanglosen Szenen oder kurzen alternierenden Bildeinheiten verstanden. Übertragen auf die Literatur gilt bei Kaemmerling etwa das Fehlen von thematischen, räumlichen wie zeitlichen Übergängen, die unmittelbare Kombination von kontrastiven semantischen Elementen oder auch der permanente Wechsel zwischen zwei Szenarien als ‚Montage'.[331]

In den 80er Jahren wird der Begriff auch von weiteren Forschern verwendet, um Formen des ‚filmischen Schreibens' zu profilieren.[332] Allerdings bleibt fraglich, inwiefern es sich bei der literarischen Montagetechnik tatsächlich um ein vom Film entlehntes Gestaltungsprinzip handelt.[333] Umgekehrt sieht nämlich Horst Meixner in der ‚Attraktionsmontage' vielmehr eine Anlehnung des Films an die literarische Metapher.[334] Auch lässt sich einwenden, dass alternierende ‚Szenen-Wechsel', bei deren Lektüre sich der Terminus ‚Parallelmontage' aufdrängt, u. a. schon in Gustave Flauberts Roman *Madame Bovary* auffallen.[335] Nichtsdestoweniger halten Anhänger der ‚Pré-Cinéma'-Forschung, wie u. a. Joachim Paech, am Begriff der ‚Montage' fest.[336] Die Popularität des Terminus verdankt sich möglicherweise der Tatsache, dass sich aus ihm „nur ein höchst unspezifischer Bedeutungskern herausfiltern" lässt,[337] wodurch eine beliebige Verwendung zugelassen wird.

Aber auch anderen Vorstellungen und Konzepten von ‚filmischer Literatur' bzw. ‚Schreibweise' mangelt es z. T. an Begriffsschärfe oder auch an systematischer Strukturierung.[338] So erläutert Heinz-B. Heller, dass der „literarische Autor [...] so [schreibe], als ob er über die ‚Instrumente des

[330] Sergej M. Eisenstein: Montage der Attraktionen, in Ders.: Jenseits des Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, hrsg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs, Frankfurt/M. 2006, S. 9–14, hier S. 12.

[331] Vgl. Ekkehard Kaemmerling: Die filmische Schreibweise, S. 54ff.

[332] Wenngleich Dietrich Scheunemann nicht von ‚filmischer Schreibweise', sondern von „Austauschbeziehungen zwischen der Literatur und dem Film" spricht, verwendet auch er bei der Beschreibung filmisch affizierter literarischer Ästhetik den ‚Montage'-Begriff. Dietrich Scheunemann: Ästhetische Modelle für den modernen Roman. Vom Austausch zwischen den Künsten, in: Text Transfers. Probleme intermedialer Übersetzung, hrsg. von Ernest W. B. Hess-Lüttich, Münster 1987, S. 47–66, hier S. 51; vgl. ebd., S. 52. Ferner spielt die Montagetechnik auch für Joachim Paechs Konzept der ‚filmischen Schreibweise' eine zentrale Rolle. Vgl. Joachim Paech: Literatur und Film, 2., überarb. Aufl., Stuttgart, Weimar 1997, S. 122ff.

[333] Schließlich wird das Stilmittel der Montage nicht in jedem Film angewandt, weshalb sich fragt, ob es als ‚typisch filmisch' angesehen werden kann. So weist z. B. Sergeij M. Eisenstein auf den Montage-Verzicht einer ganzen Filmkunst-Strömung hin: „Es gab in unserer Filmkunst eine Periode, in der die Montage ‚alles' galt. Jetzt geht eine Periode ihrem Ende zu, in der die Montage ‚nichts' gilt." Sergej M. Eisenstein: Montage, in Ders.: Jenseits des Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, hrsg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs, Frankfurt/M. 2006, S. 158–201, hier S. 158.

[334] Vgl. Horst Meixner: Filmische Literatur und literarisierter Film. Ein Mannheimer Projekt zur Medienästhetik, in: Literaturwissenschaft, Medienwissenschaft, hrsg. von Helmut Kreuzer, Heidelberg 1977, S. 32–43, bes. S. 35f.

[335] Vgl. Gustave Flaubert: *Madame Bovary. Mœurs de province*, in Ders.: Œuvres complètes, Band 1, Paris 1971, bes. S. 176ff.

[336] Vgl. Joachim Paech: ‚Filmisches Schreiben' im Poetischen Realismus, in: Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst, hrsg. von Harro Segeberg, München 1996, S. 237–260.

[337] Christian von Tschilschke: Roman und Film, S. 100.

[338] Dementsprechend sieht Oskana Bulgakowa jegliche Verwendung des Begriffs ‚filmisch' außerhalb der Filmtechnik selbst, besonders im Kontext von Literatur, Publizistik und im allgemeinen Sprachgebrauch als metaphorisch an. Vgl. Oskana Bulgakowa: Film/filmisch, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 2, hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt et al., Stuttgart 2010, S. 429–462, bes. S. 431.

Films‘ verfügen würde, es realiter jedoch nicht tut“,[339] und führt damit den – auch für die spätere Intermedialitätstheorie sehr zentralen – Begriff des ‚Als ob‘ ein.[340] Jedoch handelt es sich hier um eine sehr generelle Definition, bei deren Gebrauch abermals die Gefahr der Beliebigkeit besteht. Ein anderes Verständnis von ‚kinematographischer Literatur‘ legt (im deutschsprachigen Raum) Norbert Greiner vor, indem er neben der ‚Montage‘ auch auf die (scheinbare) Objektivität der Erzählperspektive rekurriert, welche an die teilnahmslose Beobachtungsfunktion einer Kamera denken lässt.[341] Greiners Ausführungen erweisen sich für diese Arbeit als sehr aufschlussreich, da er seine Überlegungen zur formalästhetischen Ebene der Texte letztlich für eine psychologische Profilierung der Romanfiguren und ihrer Identität fruchtbar macht (worauf später noch kurz zurückzukommen sein wird).[342]

Nichtsdestotrotz schafft auch sein Beitrag wenig Transparenz in der Diskussion darüber, wie sich ‚filmische Schreibweisen‘ – oder in seinen Worten ‚kinematographische Strukturen‘ – trennscharf bestimmen lassen. Auch die kritischen Stellungnahmen von Eggo Müller und Peter Rusterholz, die in der Literatur-und-Film-Forschung einen zu stark pauschalisierenden Umgang mit dem Begriff des ‚Filmischen‘ (und auch des ‚Literarischen‘) bemängeln, zielen auf keinen strukturierten Ansatz zu einer differenzierteren Erfassung von ‚filmischen Stilmitteln‘.[343] Erst um die Jahrtausendwende entwickelt der Romanist Christian von Tschilschke ein systematisiertes Begriffsraster, in dem er die diversen kursierenden Begrifflichkeiten zuordnet, kontextualisiert und für die Anwendung auf konkrete Textbeispiele hin ausrichtet.[344]

Doch zu diesem Zeitpunkt hat sich die Perspektive des Diskurses um die Beziehung von Literatur und Film bereits verschoben, insofern dieser Untersuchungsgegenstand nun einen Aspekt in-

[339] Heinz-Bernd Heller: Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen. Die ‚Technifizierung der literarischen Produktion‘ und ‚filmische Literatur‘, in: Vier deutsche Literaturen? Literatur seit 1945 – nur die alten Modelle? Medium Film – das Ende der Literatur?, hrsg. von Karl Pestalozzi, Alexander von Bormann und Thomas Koebner, Tübingen 1986, S. 277–285, hier S. 279.

[340] Für Irina O. Rajewsky stellt der „‚Als-ob‘-Charakter“ einen wichtigen Aspekt ihrer Intermedialitätstheorie dar: „Die Antwort darauf, […] inwiefern ein Text ein anderes mediales System mit den ihm eigenen Mitteln ‚einbeziehen‘ oder ‚realisieren‘ kann, muß diesem Aspekt Rechnung tragen“. Irina O. Rajewsky: Intermedialität, S. 39.

[341] Vgl. Norbert Greiner: Kinematographische Strukturen im Roman, S. 13. Die von Greiner beschriebene Aussparung von Emotionen, Reflexionen und Kommentaren des Erzählers (die sich als forcierte Instrumentalisierung der externen Fokalisierung zusammenfassen lässt) findet seine sachliche Entsprechung im Begriff des ‚camera eye‘, der von der Literaturwissenschaft vor allem auf amerikanische und französische Primärtexte angewandt worden ist. Vgl. Christian von Tschilschke: Roman und Film, S. 107.

[342] Vgl. S. 118 dieser Arbeit.

[343] Eggo Müller und Peter Rusterholz geben zu bedenken, dass nur schwerlich von ‚typisch filmischen‘ (oder auch ‚typisch literarischen‘) Stilmitteln gesprochen werden kann, da die ästhetischen Verfahrensweisen der Regisseure in Abhängigkeit von diversen Faktoren variieren (wie etwa Epoche, Genre, soziales Umfeld, politisches Programm oder technischer Fortschritt). Vgl. Eggo Müller: ‚Filmische Schreibweise‘. Probleme eines medienwissenschaftlichen Topos’, in: 1. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium / Münster ’88, hrsg. von Karl-Dietmar Möller-Naß, Hasko Schneider und Hans Jürgen Wulff, Münster 1995, S. 82–89; Peter Rusterholz: Literarisch oder filmisch: Entstehung, Deutung und Klärung einer Begriffsverwirrung, in: Vier deutsche Literaturen? Literatur seit 1945 – nur die alten Modelle? Medium Film – das Ende der Literatur?, hrsg. von Karl Pestalozzi, Alexander von Bormann und Thomas Koebner, Tübingen 1986, S. 293–301.

[344] Vgl. Christian von Tschilschke: ‚Ceci n’est pas un film‘. Die filmische Schreibweise im französischen Roman der Gegenwart, in: Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur, hrsg. von Jochen Mecke und Volker Roloff, Tübingen 1999, S. 203–221; Christian von Tschilschke: Roman und Film, S. 79ff.

nerhalb der virulent gewordenen Intermedialitätsforschung bildet. Der Begriff ‚Intermedialität' ist in Anlehnung an Julia Kristevas Terminus der ‚Intertextualität'[345] geprägt worden, von dem er sich jedoch – je nach Definition – mehr oder weniger deutlich unterscheidet. In einer kritischen Auseinandersetzung mit dem umfassenden Text-Verständnis, mit dem Intertextualitätstheoretiker jegliche Bezüge von kulturellen Produkten aufeinander als intertextuellen Verweis definieren, schlägt Ernest W. B. Hess-Lüttich 1987 vor, den Intertextualitäts-Begriff auf sprachliches Material zu verengen und gleichzeitig den „intertextuellen Bezug[] [...] [auf ein anderes] Medium" als „intermediale[] Relation[]" zu bezeichnen.[346] In den 90er Jahren entwickelt sich der Terminus ‚Intermedialität' zu einem weitverbreiteten und häufig gebrauchten Schlagwort in literatur- und medienwissenschaftlichen Debatten.[347]

Nachdem der Terminus ‚Intermedialität' jahrelang als ‚Schirm-Begriff' („*termine ombrello*")[348] firmiert, entwickelt Irina O. Rajewsky 2002 eine Definition, die besagt, dass die „Intermedialitätsforschung [...] sich mit Mediengrenzen überschreitenden Phänomenen [beschäftigt], die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren."[349] Zur weiteren Übersichtlichkeit teilt sie diese Phänomene in drei Gruppen ein: ‚Medienkombination' (u. a. Foto-Romane wie etwa Sebalds *Austerlitz*, Opern und Filme), ‚Medienwechsel' (wie z. B. Literaturverfilmungen) und ‚intermediale Bezüge' (wie u. a. etwa diejenigen Phänomene, die zuvor unter ‚filmischer Schreibweise' subsumiert worden sind).[350] Obwohl insbesondere die dritte Kategorie, die die Assoziation mit ‚intertextuellen Bezügen' nahelegt, eine große Ähnlichkeit zu den Prämissen der Intertextualitätstheorie vermuten lässt, divergieren die Interessen der Intermedialitätsforscher doch sehr stark von den Konzepten der vordergründig benachbarten Disziplin.

Zwar ließe sich der intertextuelle Verweis – der nach Gérard Genette das Zitat, das Plagiat und die Anspielung einbegreift –[351] ebenso in einer intermedialen Konstellation denken, indem beispielsweise in einem literarischen Werk ein Film genannt, aus ihm zitiert oder auf ihn angespielt wird. Jedoch rechnet beispielsweise Werner Wolf solche Bezüge, die er als „bloße Thematisierung"[352] bezeichnet, nicht der „echte[n] Intermedialität"[353] zu. Der ‚Thematisierung' wird gerne im Rekurs auf Aage A. Hansen-Löve die ‚Realisierung' (eines anderen Mediums) gegenübergestellt, die

[345] Julia Kristeva bezieht sich auf theoretische Annahmen von Michail Bachtin und korrigiert seine Terminologie: „Dieser Mangel an Strenge ist jedoch eher eine Entdeckung, die Bachtin als erster in die Theorie der Literatur einführt: jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*". Julia Kristeva: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, in: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, Band 3, hrsg. von Jens Ihwe, Frankfurt/M. 1972, S. 345–375, hier S. 348.
[346] Ernest W. B. Hess-Lüttich: Intertextualität und Medienvergleich, in: Text Transfers. Probleme intermedialer Übersetzung, hrsg. von Ernest W. B. Hess-Lüttich, Münster 1987, S. 9–20, hier S. 11.
[347] Vgl. Irina O. Rajewsky: Intermedialität, S. 43ff.
[348] Ebd., S. 6.
[349] Ebd., S. 199.
[350] Vgl. ebd., S. 15ff.
[351] Vgl. Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt/M. 1993, S. 10.
[352] Werner Wolf: Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft?, S. 88.
[353] Ebd., S. 87.

von diversen Forschern als wesentlich bedeutsamer für ihr jeweiliges Intermedialitätskonzept angesehen wird.[354]

Anders als die intertextualitätsnahe Kategorie der ‚Thematisierung', unter welche vornehmlich inhaltliche Referenzen fallen, beschreibt die ‚Realisierung' die ästhetischen wie strukturellen Charakteristika eines Werkes, welches offensichtlich „Merkmale eines Fremdmediums mit seinen eigenen, meist formalen Mitteln imitiert und somit durch Ähnlichkeiten auf das Fremdmedium ikonisch verweist."[355] Im Kontext der literarischen Bezugnahmen auf das filmische Medium umfasst die ‚Realisierung' folglich diejenigen stilistischen Verfahrensweisen, die im Diskurs der 80er Jahre unter wechselnden, mitunter diffusen Definitionen als Indizien einer ‚filmischen Schreibweise' veranschlagt wurden. Indem Irina O. Rajewsky im Jahr 2002 einen Neuansatz zur Klassifizierung intermedialer Phänomene liefert, erfahren die formalästhetischen Bezüge der Literatur zum Film eine systematische Erfassung und klare Strukturierung.[356]

Wenn man die Gesamtentwicklung der Film-und-Literatur-Forschung sowie der Intermedialitätskonzepte betrachtet, stellt sich jedoch die Frage, aus welchem Grund inhaltliche Referenzen auf fremdmediale Produkte so deutlich aus den theoretischen Überlegungen ausgeschlossen werden.[357] Zwar versucht wiederum Rajewsky, den Aspekt der ‚Thematisierung' zu rehabilitieren, indem sie darauf hinweist, dass auch das explizite „‚Reden über' bzw. ‚Reflektieren' des Bezugssystems" zu einer „metamedialen Strukturierung und Funktionalisierung des *discours*" führen kann,[358] wovon auch in den folgenden Überlegungen ausgegangen wird. Schließlich kann auch die Wiedergabe der in einem Fremdmedium transportierten inhaltlichen Botschaft oder Handlung ein Echo in der Anordnung und Gewichtung der Erzählpassagen finden, sodass die Möglichkeit einer Affizierung der *discours*-Ebene prinzipiell besteht (je nach Länge und Intensität des intermedialen Rekurses).

Rajewsky selbst widmet dennoch dieser Kategorie der intermedialen Bezugnahme in ihrer ausformulierten Intermedialitätstheorie nur geringfügige Aufmerksamkeit. Während sie strukturelle Rekursverfahren in diverse Kategorien und Unterkategorien aufgliedert,[359] lassen sich inhaltliche

---

[354] Vgl. ebd. Werner Wolf bezeichnet die ‚Realisierung' zwar als ‚Inszenierung' und rekurriert hier nicht explizit auf Hansen-Löve, stellt mit der Kontrastierung von ‚Thematisierung' und ‚Inszenierung' jedoch ein sehr ähnliches Modell vor. (Später wird Wolf seine rigorose Trennung der beiden Kategorien jedoch aufweichen und dabei noch einmal die Begrifflichkeiten wechseln und ‚Imitation' an die Stelle von ‚Inszenierung' setzen. Vgl. Werner Wolf: Intermedialität, S. 175.) Vgl. ferner Thomas Eicher: Was heißt (hier) Intermedialität?, S. 25. Thomas Eicher spricht zwar der ‚Thematisierung' nicht explizit den Status eines intermedialen Phänomens ab, jedoch plädiert er für den Entwurf einer Intensitätsskala der intermedialen Bezüge, die vermuten lässt, dass er der ‚Thematisierung' nur einen geringfügigen Grad an Intermedialität zurechnet. Vgl. auch Christian von Tschilschke: Roman und Film, S. 93. Die Kategorie der ‚Thematisierung' wird auch bei Christian von Tschilschke implizit diskreditiert: „Wenn Ferdinand Bardamu [...] während eines Amerikaaufenthaltes in New York und Detroit ins Kino geht, dann stellt dies zwar jeweils einen filmischen Bezug dar, macht aber aus Célines *Voyage au bord de la nuit* [...] noch keinen filmischen Roman." Ebd., S. 89. Sowohl Eicher als auch von Tschilschke rekurrieren auf Aage A. Hansen-Löve: Intermedialität und Intertextualität, S. 305.

[355] Werner Wolf: Intermedialität, S. 175.

[356] Vgl. Irina O. Rajewsky: Intermedialität.

[357] Auf dieses Forschungsdesiderat hat bereits Claudia Schmitt hingewiesen. Vgl. Claudia Schmitt: Der Held als Filmsehender, S. 10f. Ihr eigener Forschungsbeitrag orientiert sich jedoch so nah an den ausgewählten Primärtexten, dass für eine abstrakte Systematik der inhaltlichen Literatur-Film-Bezüge nur wenig Raum gelassen wurde.

[358] Irina O. Rajewsky: Intermedialität ‚light'?, S. 49.

[359] Bei den strukturellen Analogien, die zu einem Fremdmedium hergestellt werden können, unterscheidet sie zwischen ‚Systemerwähnung *qua* Transposition', die sie in ‚evozierende', ‚simulierende' und ‚(teil-)reproduzierende Systemer-

Bezüge nach ihrem Modell hauptsächlich in zwei Gruppen einordnen: die Gruppe der ‚Einzelreferenz' (wenn sich ein Werk – ähnlich wie bei einem intertextuellen Verweis – auf ein bestimmtes altermediales Produkt bezieht, z. B. indem Romanfiguren über einen Film sprechen) und die Gruppe der ‚expliziten Systemerwähnung' (wenn zwar auf kein bestimmtes Werk, aber auf das fremdmediale System *in toto* rekurriert wird, z. B. indem eine Romanfigur ins Kino geht).[360]

Doch gerade bei der Interaktion der Medien Literatur und Film lassen sich die Arten der inhaltlichen Referenzen weitaus genauer differenzieren, da es sich bei beiden um narrative Medien handelt und sie somit sehr vielfältige und fruchtbare Möglichkeiten der Wechselwirkung entfalten können. Schließlich ist es sowohl für das literarische als auch für das filmische Medium kennzeichnend, dass sie fiktionale Welten zu entwerfen vermögen, deren Bedeutung (innerhalb von intermedialen Konstellationen) nicht immer mit einer rein formalen Analyse im Detail erfasst wird. Infolgedessen erscheint es hier durchaus zweckmäßig, ein Klassifikationsmodell für die Möglichkeiten der inhaltlichen Bezüge zwischen Literatur und Film zu entwerfen, mit welchem bei der anschließenden Analyse des Primärtextes gearbeitet werden kann.

### 2.2 Inhaltliche Literatur-Film-Bezüge: Die ‚intermediale Intradiegese'

Die Literaturgeschichte zeugt von vielen Fällen, in denen innerhalb einer Narration eine weitere Erzählung auf einer zweiten Ebene begonnen wird, die die narratologische Forschung bekanntermaßen als ‚intradiegetische Erzählung' bezeichnet. Da jedoch die transmediale Erzähltheorie zu Recht darauf verweist, dass neben der Literatur auch diverse andere Medien als narrativ angesehen werden können, ist es möglich, dass die Intradiegese von einem Fremdmedium evoziert wird. Beispielsweise kann von einer literarischen Figur die Handlung eines Films wiedergegeben werden, welche (sozusagen nach einem ‚Medienwechsel')[361] zu einer Binnenerzählung innerhalb der literarischen Rahmenhandlung wird. Die intradiegetische Narration ist demgemäß Teil eines intermedialen Arrangements und soll hier folglich als ‚intermediale Intradiegese' bezeichnet werden.

Freilich ist auch der umgekehrte Fall denkbar, dass der Inhalt eines literarischen Œuvres zum Gegenstand eines Filmplots wird;[362] und auch in intramedialen Konstellationen (Film-im-Film, Buch-im-Buch) finden sich Beispiele von Rekursen auf andere Werke, deren Handlungsverlauf entfaltet wird.[363] Ferner soll nicht ausgeschlossen werden, dass auch weitere narrative Medien (wie

---

wähnung' untergliedert, und ‚Systemkontamination', zu der sie die Unterkategorien ‚Systemkontamination *qua* Transposition' und ‚teilaktualisierende Systemkontamination' definiert. Vgl. zur Übersicht das Schaubild in Irina O. Rajewsky: Intermedialität, S. 157.

[360] Vgl. ebd., S. 79ff. u. S. 149ff.

[361] Zum ‚Medienwechsel' vgl. Irina O. Rajewsky: Intermedialität, S. 16.

[362] Z. B. nimmt in der Romanverfilmung *The NeverEnding Story* (1984) von Wolfgang Petersen ein Buch eine zentrale Rolle ein. Ferner gibt es zahlreiche Filme, in denen Literatur zwar keine fundamentale Rolle spielt, sie aber dennoch bewusst an exponierten Stellen inszeniert wird, wie u. a. etwa in Filmen, bei deren Protagonisten es sich um Schriftstellerfiguren handelt: *Deconstructing Harry* (1997) und *Midnight in Paris* (2011) von Woody Allen, *La ley del deseo* und *La flor de mi secreto* von Pedro Almodóvar u. a.

[363] In der deutschsprachigen Literatur ist sicherlich eines der berühmtesten Beispiele von innerliterarischer Präsenz von anderer Literatur Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werther*. Unter den zeitgenössischen Werken spielen in

etwa das Comic oder evtl. die Foto-Erzählung) in dieser Form miteinander interagieren können. Somit lässt sich das folgend entworfene Kategorisierungsmodell auch auf andere intermediale oder intramediale Konstellationen anwenden. Nichtsdestotrotz soll die Illustration der verschiedenen Arten von ‚intermedialer Intradiegese' hier anhand von filmischen Binnenerzählungen in literarischen Texten erfolgen, da diese Erscheinungsform den Gegenstand des im Anschluss analysierten Primärtextes bildet.

Was die intermediale Affizierung der *discours*-Ebene betrifft (die für viele Intermedialitätsforscher von besonderem Interesse ist), sollte durch die Verwendung der Diegesen-Begriffe, die der Narratologie entstammen, bereits deutlich geworden sein, dass eine nacherzählende Rekurrenz auf fremdmediale Inhalte den *discours* des literarischen Werkes nicht unberührt lässt. Letztlich kann man die im Folgenden zu erläuternden Arten, wie im literarischen Werk die fremdmedial evozierte Intradiegese kommentiert wird, auch als ‚erzählerische Kniffe' oder ‚narrative Techniken' bezeichnen, durch die innerhalb der literarischen Narration eine bestimmte Wahrnehmung des Fremdmediums suggeriert wird. Dementsprechend wird das Erzählen selbst (wenn auch in indirekter Form) von inhaltlichen Bezügen auf andere Medien affiziert.

Prinzipiell lässt sich zwischen drei Möglichkeiten differenzieren, wie innerhalb der literarischen Erzählung (i. d. R. durch die literarischen Figuren) mit der aus dem Fremdmedium übertragenen Intradiegese verfahren werden kann: 1. Es bleibt bei einer *Erhaltung der Illusion*, die in der Binnenerzählung entworfen wird. 2. Es kommt zu einer *Kontamination* von intra- und extradiegetischer Ebene.[364] 3. Es wird eine *Dekonstruktion* der Binnenhandlung erreicht. Die einzelnen Punkte sollen im Folgenden ausgeführt und erläutert sowie an Beispielen veranschaulicht werden.

1. Die Illusion, welche in der Literatur durch Nacherzählung eines Films erzeugt wird, lässt sich sodann als gewahrt bezeichnen, wenn nicht aus der extradiegetischen Ebene, z. B. von den literarischen Figuren, in die Binnenfiktion eingegriffen wird. Auf diese Weise wird die fiktionale Welt, welche in der Intradiegese erschaffen wird, nicht ‚von außen' manipuliert, geändert oder zerstört, sondern bleibt in sich geschlossen. Dennoch ist es freilich möglich, dass die literarischen Figuren den Inhalt oder die eventuelle Bedeutung der Binnennarration reflektieren, kritisieren oder auch zitieren – jedoch ohne die artifizielle Konstruiertheit der nacherzählten Film-Illusion zu hinterfragen.

Ein Beispiel des ‚illusionserhaltenden' Umgangs mit der Intradiegese liefert die Zusammenfassung des Films *The Hunger* (1983) von Tony Scott, die die Protagonistin von Yōko Tawadas Roman *Das nackte Auge* dem Leser offeriert. (Vgl. DNA 78ff.) Zwar kommt es zwischenzeitlich mehrfach zu Unterbrechungen der Intradiegese (durch extradiegetische Handlungsabschnitte), jedoch wird die fiktionale Welt, die dem Film inhärent ist, nicht von der Romanfigur angetastet, denn sie nimmt keine zweifelnde Hinterfragung oder kritische Destruktion der filmischen Illusion vor. Ganz im Gegenteil: Die Protagonistin artikuliert ihren ungebrochenen Glauben an die Realität des Gesehenen – was umso mehr überrascht, als es sich bei *The Hunger* um einen modernen Vampir-

---

Daniel Kehlmanns Roman *Ruhm* die Handlungen von diversen (fiktiven) Büchern eine wichtige Rolle. Filmplots, die innerhalb von Filmen wiedergegeben oder inszeniert werden, finden sich u. a. in *Todo sobre mi madre* (1999) von Pedro Almodóvar und *Inland Empire* (2006) von David Lynch.

[364] Das hier entworfene Verständnis von ‚Kontamination' darf nicht mit dem Begriff der ‚Systemkontamination' im Sinne von Rajewskys Definition verwechselt werden. Vgl. Irina O. Rajewsky: Intermedialität, S. 118ff.

Film handelt. So schließt sie ihre Inhaltsangabe mit folgenden Worten ab: „Der Vampir kam in Vietnam nur als Metapher vor. […] Dagegen gab es in Paris, genauer gesagt in den Kinotheatern, echte Vampire. […] Ich hatte nichts mehr dagegen, ein Vampir zu werden […]. Ein Leben als Vampir könnte sogar viel besser sein als mein jetziges. Ich wollte ein Vampir werden." (DNA 81) Durch ihren naiv anmutenden Umgang mit der filmischen Fiktion bewirkt die Romanfigur hier nicht nur eine beispielhafte Veranschaulichung (medien-)konstruktivistischer Hypothesen, sondern vor allem, dass während ihrer Nacherzählung des Filmplots die Illusion, die der Film entfaltet, erhalten bleibt.

2. Von einer ‚Kontamination' der literarischen Erzählung mit der in sie eingebetteten filmischen Fiktion kann in dem Fall gesprochen werden, in dem die Geschlossenheit der beiden diegetischen Ebenen durchbrochen wird und folglich nicht mehr eindeutig zwischen ihnen getrennt werden kann. So kann eine Figur, die zunächst zur extradiegetischen Handlung gehört und dann auf eine Art und Weise in die intradiegetische Narration eintritt, was in einer ‚faktualen' Erzählung unmöglich wäre und somit als Metalepse zu bezeichnen ist, die ‚Kontamination' der beiden Erzählwelten hervorrufen.[365]

Ein Beispiel für diese Verfahrensweise findet sich in Patrick Roths Erzählband *Starlite Terrace*. Zu Beginn einer Erzählung (bzw. eines Kapitels)[366] wird ein Film, dessen Titel unerwähnt bleibt, in

[365] Vgl. die Definition der Metalepse, die Matías Martínez und Michael Scheffel liefern: In der Metalepse „wird mit der Trennlinie zwischen Erzählen und Erzähltem auch die Grenze zwischen zwei Welten überschritten: der Welt, in der man erzählt, und der Welt, von der erzählt wird." Matías Martínez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 79. Die Formulierung der beiden Erzählforscher orientiert sich sehr nah, an Gérard Genettes Definition. Vgl. Gérard Genette: Die Erzählung, München ²1998, S. 168f. Freilich ist das Ineinander-Übergehen zwischen intra- und extradiegetischer Ebene vor allem bei ‚intramedialen Intradiegesen' (wie etwa der Erzählung in der Erzählung) nicht immer als Metalepse zu bezeichnen. Denn schließlich kann ein textimmanenter Erzähler, wie z. B. die Figur Austerlitz im oben behandelten Roman von W. G. Sebald, auch als Figur in seiner eigenen (intradiegetischen) Erzählung auftreten und somit durch seine Person die Ebenen miteinander verbinden, was insbesondere auf ‚autobiographische' Intradiegesen (wie Austerlitz' Fall) zutrifft. Zum diegetischen Aufbau von *Austerlitz* vgl. S. 49ff. dieser Arbeit. Für die Bestimmung der Metalepse ist jedoch zu beachten, dass das Verschwimmen der Diegesen auf eine Art und Weise geschieht, die in einer ‚faktualen' Erzählung nicht möglich wäre. Vgl. Matías Martínez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 79. Dies ist z. B. der Fall, wenn Filmfiguren aus der (binnen)fiktionalen Welt des Films heraustreten oder umgekehrt filmsehende Romanfiguren in die Welt des präsentierten Films eingehen. Diese Form der Grenzüberschreitung veranlasst auch Julia Genz dazu, im Falle von Tawadas Roman *Das nackte Auge* von metaleptischem Erzählen zu sprechen, da in diesem Text die Figuren die Grenze zwischen intradiegetischer Film- und extradiegetischer Romanhandlung übertreten, worauf noch zurückzukommen sein wird. Vgl. Julia Genz: Medien als Kulturvermittler? Mediale Gewalt und Transkulturalität in Yōko Tawadas *Das nackte Auge* und *Schwager in Bordeaux*, in: Yōko Tawada. Fremde Wasser. Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge, hrsg. von Ortrud Gutjahr, Tübingen 2012, S. 186–202, bes. S. 196; vgl. auch S. 146 dieser Arbeit. In narratologischer Hinsicht erreicht die Metalepse eine ganz besondere Form, wenn sie zugleich metareflexiv ist, wie etwa die Metalepsen in Daniel Kehlmanns Roman *Ruhm*, der streckenweise als Buch-im-Buch konzipiert ist und in dem sich die intradiegetischen Figuren mit ihrem extradiegetischen Autor über den Fortgang der Handlung unterhalten und somit das Erzählen selbst reflektieren. Vgl. S. 195ff., 225ff. dieser Arbeit. Auch bei Film-im-Film- und Buch-im-Film-Situationen können Metalepsen vorkommen, wie etwa in den Filmen *The Purple Rose of Cairo* (1985) und *Deconstructing Harry* (1997) von Woody Allen.

[366] Patrick Roths *Starlite Terrace* besteht aus vier Kapiteln, die lose miteinander zusammenhängen, sodass man sie entweder als Romankapitel oder auch als eigenständige Erzählungen lesen kann. Vgl. Patrick Roth: *Starlite Terrace*, Frankfurt/M. 2004. Vgl. Anm. 8 dieser Arbeit.

größtenteils ‚illusionserhaltender' Weise von einer Nebenfigur zusammengefasst.[367] Nachdem anschließend auf der extradiegetischen Ebene die Handlung bereits weiter fortgeschritten ist, greift der Ich-Erzähler am Ende noch einmal auf den Film zurück, als er in einem seiner Bekannten plötzlich den Filmprotagonisten namens Ur zu erkennen glaubt: „Da brachen aus dem Feuerkreis, aus dem wir ihn zogen, zwei brennende Holzscheite, von denen Garys zitternde Hände nicht ließen [...]. Es war Ur, den ich sah, sofort wiedererkannte, Ur, der sich an der brennenden Arche festhielt, die Stelle suchte, hinter der seine Seele auf Wiederverwandlung wartet."[368] Indem der Erzähler die extradiegetische Romanfigur Gary und die intradiegetische Filmfigur Ur miteinander identifiziert, was die Gesetzte des ‚faktualen' Erzählens verletzt, löst er eine metaleptisch bedingte Verschmelzung der beiden Erzählebenen aus (wenngleich hier freilich naheliegt, die Ineinssetzung der Figuren als Phantasie des Erzählers zu deuten, der sich demgemäß an dieser Stelle als unzuverlässig entpuppt).

3. Als ‚intermediale Dekonstruktion' lässt sich diejenige Methode bezeichnen, mit der die Artifizialität oder ‚Gemachtheit' des Fremdmediums ausgewiesen wird. Durch sie wird ein Bruch der intradiegetischen Illusion erzielt und folglich dem (externen) Rezipienten vor Augen geführt, dass es sich bei der fremdmedialen Fiktion um ein künstliches Produkt handelt. Auf besonders sinnfällige Weise kann die Literatur eine filmische Binnennarration ‚dekonstruieren', indem sie nicht allein die Filmhandlung, sondern zusätzlich die Dreharbeiten zum entsprechenden Film beschreibt. Dem Leser wird der Inhalt des Films dann nicht als geschlossenes Ganzes, sondern in einzelnen Bruchstücken während seines Entstehens überliefert, sodass er letztlich nicht geneigt sein wird, der Illusion, die der verfertigte Film erschaffen würde, Glauben zu schenken (wozu er im Fall der ‚illusionserhaltenden Intradiegese' eher provoziert wird). Stattdessen sieht er sich dazu verleitet, sich permanent die Künstlichkeit der medialen Inszenierung bewusst zu halten.

Derlei Reflexionen über die Dreharbeiten bilden ein zentrales Thema des Romans *Salvatore* von Arnold Stadler, in dem der Protagonist Pier Paolo Pasolinis Verfilmung des Matthäusevangeliums von 1964 rezipiert, in dem seine Verwandten als Statisten mitspielten.[369] Ferner kann aber eine ‚intermediale Dekonstruktion' auch erzielt werden, indem die Materialität des Fremdmediums thematisiert wird (im Falle des Films etwa die Filmrollen selbst, die Schärfe der Projektion, Abspielgeräte, Stopp- und Spulfunktionen, o. Ä.).[370] Exemplarisch sei hier noch einmal auf die Textstelle aus W. G. Sebalds *Austerlitz* verwiesen, in der der Protagonist in einem NS-Propaganda-Film seine Mutter sucht und ihm während der Rezeption die zahlreichen Schadstellen des audiovisuellen Materials auffallen – z. B. die „von schwarzen Flecken durchsprenkelte[n] Muster" (A 353).[371] Bei einer

[367] Vgl. Patrick Roth: *Starlite Terrace*, S. 95ff.
[368] Ebd., S. 128f.
[369] Arnold Stadler: *Salvatore*, Frankfurt/M. 2008, S. 69ff.
[370] Auch die Dekonstruktion der Binnennarration kann bei Buch-im-Buch-, Buch-im-Film- und Film-im-Film-Situationen nachgewiesen werden. In Daniel Kehlmanns *Ruhm* wird beispielsweise die Entstehung eines Romans thematisiert und die ihm inhärente Illusion somit destruiert. (Vgl. R 25ff.) Der Produktionsprozess von Literatur bildet ferner den Gegenstand der Filme *La ley del deseo* (1987) und *La flor de mi secreto* (1995) von Pedro Almodóvar. Dreharbeiten sind in den Filmen *La nuit américaine* (1973) von François Truffaut und *Inland Empire* (2006) von David Lynch zu sehen.
[371] Vgl. S. 86 dieser Arbeit.

solchen Darstellung des filmischen Mediums wird der Nachvollzug der inszenierten Illusion seitens des Lesers vollkommen verunmöglicht.

Das hier entworfene Modell der Kategorisierung von intermedialen Bezugnahmen eignet sich für die Anwendung in dieser Arbeit insofern besser als andere Klassifikationskonzepte, als die Frage nach dem Umgang mit der binnenfiktionalen Illusion sich als äußerst relevant für die Identitätsbildung der Romanfiguren erweist. Daher hat Norbert Greiner, wie bereits erwähnt, seine Definition von ‚kinematographischen Strukturen' auch mit der Frage nach der Identitätsstiftung der Romanfiguren verbunden, indem er – wie auch in dieser Arbeit vorgeschlagen – von einem postmodernen identitätstheoretischen Ansatz ausgeht:

> Wenn, erstens, eine Identität *sui generis* nicht gewährleistet ist, sondern nur angenommene Rollen die Identität verbürgen; wenn, zweitens, solche Rollen wie alle Mythen und Normen nicht natürlich, sondern arbiträr sind; und wenn schließlich, drittens, eine objektive, äußere Wirklichkeit nicht verfügbar ist und an deren Stelle Wirklichkeit als *Entwurf* des kollektiven und individuellen Bewußtseins tritt: dann ist Wirklichkeit als Projektion letztlich eine Fiktion und steht unter den Gesetzen der Fiktionalität, dann ist das sich selbst denkende Individuum eine Kunstfigur. Der ontologische Unterschied zwischen einem Wildwesthelden und seinem Darsteller ist aufgehoben. Wenn nun aber, viertens, unsere Wirklichkeit ein Kompositum *gemachter Mythen* ist, was liegt näher, als sich bei der Identitätssuche an den mächtigsten Mythen, den durch die Medien vermittelten Alltags- und Trivialmythen zu orientieren?[372]

Greiners rhetorische Frage lässt sich dahingehend beantworten, dass für postmoderne Individuen – ergo auch für literarische Figuren aus gegenwärtigen Romanen – nichts näher liegt, als sich z. B. an filmisch rezipierten Bildern zu orientieren und eventuell auch den „ontologischen Unterschied" (s. o.) zwischen sich und der Filmfigur zu negieren. Ob das Subjekt sich mit der erschauten Figur identifiziert, hängt freilich von seinem persönlichen Rezeptions-Modus ab. Die Art und Weise, wie der Zuschauer einen Film rezipiert, lässt sich bei Romanfiguren sehr gut davon ableiten, wie sie wiederum die Filmhandlung erzählerisch weitergeben, d. h., welche Form der ‚intermedialen Intradiegese' vorliegt.

So müsste *prima facie* angenommen werden, dass, wenn eine literarische Figur einen Film auf ‚illusionserhaltende' Weise nacherzählt, sie auch selbst der filmischen Illusion Glauben schenkt und somit ein hohes Potential der Identifikation mit der Filmfigur besteht. Währenddessen erweckt die ‚intermediale Dekonstruktion' den Eindruck, sich eher kontraproduktiv auf das Identifizierungspotential auszuwirken, da eine Figur, die beispielsweise den Produktionsprozess eines Films miterlebt hat und über ihn reflektiert, weniger geneigt sein müsste, eine naiv-kritiklose Rezeptionshaltung einzunehmen und sich folglich mit der Filmfigur zu identifizieren. Die ‚Kontamination' von Intra- und Extradiegese hingegen lässt erwarten, dass eine radikale Identifikation bereits stattgefunden hat und die Figur somit nicht mehr zwischen der eigenen und der filmischen Lebenswelt unterscheiden kann, weshalb sich die beiden Narrations-Ebenen vermengen. Bei der Analyse des Primärtextes wird sich jedoch zeigen, dass nicht alle dieser zunächst naheliegenden Hypothesen zutreffen. Daher wird

[372] Norbert Greiner: Kinematographische Strukturen im Roman, S. 19. Vgl. auch S. 111. dieser Arbeit.

evaluiert werden müssen, welche Rückschlüsse sich aus dem paradox anmutenden Verhalten der Figuren für das Selbst- und Fremdbild des postmodernen Individuums ergeben.

## 3. Film und Identität in Yōko Tawadas *Das nackte Auge* (2004)

### 3.1 Einleitung

Das Medium Film ist, wie bereits ausführlich erläutert worden ist, in hohem Maße dazu geeignet, den Zuschauer zur Identifikation mit einer fiktionalen Figur zu provozieren. Doch welche grundlegenden Auswirkungen auf die Identitätsbildung eines Individuums können sich aus der Figuren-Identifizierung während eines ca. zwei Stunden anhaltenden Rezeptionserlebnisses ergeben? Der Roman[373] *Das nackte Auge* von Yōko Tawada beantwortet die Frage in Form einer problematisierenden Reflexion. Zwar avanciert das filmische Medium zu einem existentiellen Instrument der Selbst- und Weltwahrnehmung, das lebensverändernde Kräfte entfalten kann, jedoch wird nicht unterschlagen, dass das Individuum möglicherweise nicht immer in der Lage ist, die entstandenen Dynamiken produktiv zu nutzen. Eine Übersicht über den Fortgang der Romanhandlung soll in diesem Einleitungskapitel erfolgen, bevor die genaue Analyse beginnt.

Die Texte der seit den 80er Jahren in Deutschland lebenden Japanerin Yōko Tawada sind sowohl in der deutschsprachigen als auch in der internationalen Literaturwissenschaft sehr deutlich wahrgenommen worden.[374] Das große Interesse an der Schriftstellerin speist sich zum einen aus ihrer eigenen literaturwissenschaftlichen Ausbildung,[375] die sich – allem Anschein der Simplizität zum Trotz – in der hohen Komplexität ihrer Texte spiegelt, und zum anderen aus ihrer transnationalen Biografie und z. T. bilingualen Arbeitsweise,[376] welche vornehmlich die Vertreter der Interkulturellen Germanistik zur Berücksichtigung von Tawadas Werk auffordern.[377]

Auch der Roman *Das nackte Auge* liefert fruchtbares Material für eine Analyse, die den Aspekt der Interkulturalität und Mehrsprachigkeit fokussiert, denn einerseits fand die Textgenese in Form

---

[373] Zur Frage nach der Gattung des Textes vgl. S. 5f. dieser Arbeit.

[374] Zu Yōko Tawadas Werk sind bereits mehrere Sammelbände erschienen (u. a. auch ein komplett englischsprachiger Band): Douglas Slaymaker (Hrsg.): Yōko Tawada. Voices from Everywhere, Lanham, MD 2007; Christine Ivanovic (Hrsg.): Yōko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück *Sancho Pansa* von Yōko Tawada, Tübingen 2010. Auch in der Reihe ‚Text + Kritik' ist ein Band zu Yōko Tawada erschienen: Text + Kritik 191/192 (2011).

[375] Tawada promovierte bei Sigrid Weigel in Literaturwissenschaft. Ihre Dissertation erschien im Jahr 2000 unter folgendem Titel: Yōko Tawada: Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie, Tübingen 2000.

[376] Tawada schreibt ihre Texte z. T. auf Deutsch, z. T. auf Japanisch, integriert z. T. einige Passagen der jeweils anderen Sprache in ein Werk ein, wie z. B. in Yōko Tawada: *Talisman*, Tübingen $^{7}$2011, S. 65ff., oder schreibt die Text-Versionen beider Sprachen parallel, wie es bei dem Werk *Das nackte Auge* der Fall ist (s. u.).

[377] Der Sonderband *Literatur und Migration* aus der Reihe ‚Text + Kritik' enthält beispielsweise zwei Aufsätze zu Tawada: Hansjörg Bay: Wo das Schreiben anfängt. Yōko Tawadas Poetik der Migration, in: Literatur und Migration, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2006 (Sonderband Text + Kritik), S. 109–119; Bettina Brandt: Schnitt durchs Auge. Surrealistische Bilder bei Yōko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller, in: Literatur und Migration, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2006 (Sonderband Text + Kritik), S. 74–83. Ferner richtet Ruth Kersting in ihrer Monographie zu Yōko Tawada den Fokus auf den Aspekt der Interkulturalität. Vgl. Ruth Kersting: Fremdes Schreiben. Yōko Tawada, Trier 2006. Darüber hinaus wurden zahlreiche weitere Aufsätze zu diesem Thema veröffentlicht, die hier nicht alle genannt, die aber über die Bibliografie in Christine Ivanovics Sammelband erschlossen werden können. Vgl. Christine Ivanovic (Hrsg.): Yōko Tawada. Poetik der Transformation, S. 487–505.

einer alternierenden Arbeit an der deutschsprachigen und der japanischen Version statt,[378] andererseits bilden die Überschreitung nationaler Grenzen und das Leben in einer fremden Kultur ein zentrales Thema des Werkes. Nichtsdestotrotz hat *Das nackte Auge* im Vergleich zu anderen Texten Tawadas bisher weder von der Interkulturellen Germanistik noch von anderweitig ausgerichteten Zweigen der Literaturwissenschaft besondere Beachtung gefunden.[379] Auch in der Medienwis-

[378] In einem Interview, das Linda Koiran mit Tawada geführt und in ihrer Monographie abgedruckt hat, erklärt Tawada, auf die beschriebene Art und Weise gearbeitet zu haben. Vgl. Linda Koiran: Schreiben in einer Fremdsprache. Yōko Tawada und Galsan Tschinag. Studien zu den deutschsprachigen Werken von Autoren asiatischer Herkunft. Écrire en langue étrangère. Yōko Tawada und Galsan Tschinag. Études des œuvres allemandes des auteurs d'origine asiatique, München 2009, S. 379. Ferner hat sich Sumiko Saito ausführlich mit dem Aspekt der bilingual ausgerichteten Textgenese beschäftigt. Vgl. Yumiko Saito: Zur Genese der japanischen Textphasen von *Das nackte Auge*, in: Yōko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück *Sancho Pansa* von Yōko Tawada, hrsg. von Christine Ivanovic, Tübingen 2010, S. 285–296.

[379] Petra Fachinger behandelt u. a. den Aspekt des Interkulturellen in *Das nackte Auge*. Vgl. Petra Fachinger: Postcolonial/Postcommunist Picaresque and the Logic of 'trans' in Yōko Tawada's *Das nackte Auge*, in: Yōko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück *Sancho Pansa* von Yōko Tawada, hrsg. von Christine Ivanovic, Tübingen 2010, S. 297–308. Des Weiteren kommt Monika Schmitz-Emans in ihrem Aufsatz über „Tawadas Visionen von Europa" kurz auf *Das nackte Auge* zu sprechen. Monika Schmitz-Emans: Fließende Grenzen und rätselhafte Verwandlungen. Yōko Tawadas Visionen von Europa, in: Europa – Stier und Sternenkranz. Von der Union mit Zeus zum Staatenverbund, hrsg. von Almut-Barbara Renger und Roland Alexander Ißler, Göttingen 2009, S. 319–337, hier S. 319 (Titel); zur Thematisierung von *Das nackte Auge* vgl. ebd., S. 330f. Die Art und Weise, wie sich in Tawadas Werk kultur- und geschlechtsspezifische Merkmale in die Darstellung von Essen und Nahrungsmitteln einschreiben, analysiert Anne-Rose Meyer u. a. am Beispiel von *Das nackte Auge*. Vgl. Anne-Rose Meyer: Zungenspiele und Gaumengenuss. Zeichen, Sprechen, Essen in Werken Yōko Tawadas, in: Yōko Tawada. Fremde Wasser. Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge, hrsg. von Ortrud Gutjahr, Tübingen 2012, S. 379–393, bes. S. 380ff. Forschungen zu Tawadas Roman, die weniger an der Interkulturalität als an der Intertextualität interessiert sind, liefern Karin van Dijk, Daniel Medin und Leslie A. Adelson in folgenden Aufsätzen: Kari van Dijk: Sphären-Bilden im Globalisierungsschaum. Betrachtungen zu Yōko Tawadas Erzählung *Das nackte Auge* und Peter Sloterdijks *Sphären*-Trilogie, in: Nur Narr? Nur Dichter? Über die Beziehungen von Literatur und Philosophie, hrsg. von Roland Duhamel und Guillaume van Gemert, Würzburg 2008, S. 343–373; Daniel Medin: The Woman Who Disappeared. Traces of Kafka in Yōko Tawada's *Das nackte Auge*, in: Études germaniques 65 (2010), H. 3, S. 627–636; Leslie A. Adelson: Kosmopolitisch und parallel? Unterwegs auf „verrosteten Schienen" mit Yōko Tawada im postnationalen Roman *Das nackte Auge* (2004), in: Kosmopolitische ‚Germanophonie'. Postnationale Perspektiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, hrsg. von Christine Meyer, Würzburg 2012, S. 273–292 (Adelson beschäftigt sich vorrangig mit Bzügen zu Walter Benjamin.). Linda Koirans Monographie über die literarische Produktion von Autoren, die in einer Fremdsprache schreiben, in der die Forscherin sich auf Galsan Tschinag und Yōko Tawada fokussiert, enthält einige Abschnitte zu *Das nackte Auge*. Vgl. etwa Linda Koiran: Schreiben in einer Fremdsprache. Yōko Tawada und Galsan Tschinag, S. 269f., 323ff. Außerdem geht Yasemin Dayioğlu-Yücel in ihrem Aufsatz zu der Frage, inwiefern Tawadas Werk mit der Ästhetik des *Magischen Realismus* assoziiert werden kann, auch auf *Das nackte Auge* ein. Vgl. Yasemin Dayioğlu-Yücel: Magischer Realismus bei Tawada?, in: Yōko Tawada. Fremde Wasser. Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge, hrsg. von Ortrud Gutjahr, Tübingen 2012, S. 437–450, bes. S. 439ff. Der Text bildet ferner den Gegenstand eines Kurzinterviews mit der Autorin, das Bettina Brandt durchgeführt hat. Vgl. Bettina Brandt: The Postcommunist Eye. An Interview with Yōko Tawada, in: World Literature Today 80 (2006), H. 1, S. 43–45. Auch in dem oben bereits genannten (von Linda Koiran geführten) Gespräch mit Tawada wird über *Das nackte Auge* gesprochen. Vgl. Linda Koiran: Schreiben in einer Fremdsprache. Yōko Tawada und Galsan Tschinag, S. 379, 381. In einem weiteren Interview (von Bettina Brandt mit Tawada) wird der Text erwähnt. Vgl. Bettina Brandt: Scattered Leaves. Artist Books and Migration. A Conversation with Yōko Tawada, in: Comparative Literature Studies 45 (2008), H. 1, S. 12–22, bes. S. 15. Ebenfalls erwähnt, aber nicht im Detail analysiert wird *Das nackte Auge* in den folgenden Aufsätzen: Karl Esselborn: „Übersetzungen aus der Sprache, die es nicht gibt". Interkulturalität, Globalisierung und Postmoderne in den Texten Yōko Tawadas, in: Arcadia – International Journal for Literary Studies 42 (2007), H. 2, S. 240–262, bes. S. 245; Hansjörg Bay: „Eine Katze im Meer suchen". Yōko Tawadas Poetik des Wassers, in: Yōko Tawada. Fremde Wasser. Hamburger Gast-

senschaft und der Intermedialitätsforschung finden sich kaum Publikationen zu dem Roman, obwohl – was für das Forschungsinteresse dieser Arbeit freilich von größerer Bedeutung ist als die Frage nach interkulturellen Phänomenen – der Text von der ersten bis zur letzten Seite das Medium Film thematisiert.[380]

Und genau aufgrund dieser hohen Affinität des Textes zum Film erweist er sich als geeigneter Gegenstand für eine Analyse im Hinblick auf die in dieser Arbeit entworfene Fragestellung. Das filmische Medium übernimmt in *Das nackte Auge* nicht nur die Rolle eines kulturellen Artefakts, mit dem die Figuren gelegentlich zu diversen Zwecken operieren, sondern gereicht der Protagonistin als Instrument zur maßgeblichen Erweiterung ihres Erfahrungshorizonts und erhält im Roman mitunter eine handlungsauslösende Funktion. Genauer gesagt handelt es sich jedoch weniger um das Medium Film an sich, welches eine solch faszinierende Wirkung auf die Protagonistin ausübt, als vielmehr um eine Auswahl von dreizehn (in der außersprachlichen Wirklichkeit ebenfalls existenten) Spielfilmen, denen gemeinsam ist, dass die französische Schauspielerin Catherine Deneuve zur Besetzung gehört. Die Überschriften der dreizehn Romankapitel stellen im Sinne Rajewskys intermediale Einzelreferenzen[381] dar, insofern sie jeweils wie der Originaltitel des Films lauten, der in dem entsprechenden Kapitel thematisiert wird.

Die Erzählinstanz, die mit der handelnden Figur identisch und somit als autodiegetische Erzählerin zu bezeichnen ist, geht in manchen Fällen mehr und in manchen Fällen weniger detailliert auf die jeweiligen Filme ein. Zumeist wird die Handlung sprachlich nacherzählt, sodass hier mehrere Beispiele von ‚intermedialer Intradiegese' vorliegen (auf welche dann das zuvor entworfene Klassifikationsmodell angewandt werden kann). Die jeweiligen Film-Besprechungen werden größtenteils durch explizite Markierungen mit der fortlaufenden Romanhandlung verbunden, wie etwa durch

professur für Interkulturelle Poetik. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge, hrsg. von Ortrud Gutjahr, Tübingen 2012, S. 237–268, bes. S. 242f.; Vibha Surana: Was hört auf, wo Europa anfängt? Zu Yōko Tawadas Grenzpoetik, in: Yōko Tawada. Fremde Wasser. Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge, hrsg. von Ortrud Gutjahr, Tübingen 2012, S. 333–349, bes. S. 341f. Wenngleich diese Ausführungen keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, so lässt sich doch bei der Literaturrecherche sehr schnell feststellen, dass Tawadas *Das nackte Auge* – beispielsweise im Vergleich zu W. G. Sebalds *Austerlitz* – bisher noch nicht mit besonderer Aufmerksamkeit von der Literaturwissenschaft rezipiert worden ist.

[380] In seiner Monographie *Generationenwechsel*, die das Thema der Intermedialität in gegenwärtiger deutschsprachiger Literatur behandelt, widmet sich Volker Wehdeking in einem Kapitel der Analyse von Tawadas *Das nackte Auge*. Vgl. Volker Wehdeking: Generationenwechsel, S. 207–219. Zudem fokussieren mehrere Aufsätze zu Tawadas Roman die Präsenz des filmischen Mediums im Text. Vgl. Monika Schmitz-Emans: Entgrenzungsphantasien und Derealisierungserfahrungen. Das Kino im Spiegel des Romans bei Thomas Mann, Luigi Pirandello, José Saramago und Yōko Tawada, in: Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur, hrsg. von Sandra Poppe und Sascha Seiler, Berlin 2008, S. 185–204; Hansjörg Bay: ‚Eyes wide shut'. Mediale Übersetzungen in Yōko Tawadas *Das nackte Auge*, in: Études germaniques 65 (2010), H. 3, S. 553–568; Julia Boog: Innenblicke. Phantasmagorien in Yōko Tawadas *Das nackte Auge*, in: Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert, hrsg. von Lars Schmeink und Hans-Harald Müller, Berlin, Boston 2012, S. 339–354; Kristina Festring-Hashem Zadeh: Verfilmte Fremde – Verfremdete Filme. Interkulturalität und Intermedialität in Yōko Tawadas *Das nackte Auge*, in: Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010. Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit, Band 12,, hrsg. von Franciszek Grucza, Frankfurt/M., Bern, Brüssel et al. 2012, S. 237–241; Julia Genz: Medien als Kulturvermittler?.

[381] Vgl. Irina O. Rajewsky: Intermedialität, S. 149ff.

die Aussage: „Wenn dieses Glas voll war, trank ich es leer. Ich wusste ohne Spiegel, wie ich dabei aussah. Der Film *Place Vendôme* hatte mir das schon gezeigt." (DNA 159)

Durch die enge Verbindung der Film-Resümees mit den Geschehnissen in der extradiegetischen Erzählung, erwecken sie – trotz des vorwiegenden präsentischen Tempus – den Eindruck, zur Ebene der erzählten Zeit zu gehören. D. h., sie präsentieren das unmittelbare Rezeptionserlebnis der Romanfigur während ihres Kino-Besuchs oder evtl. auch eine rekapitulierende Reflexionsleistung, die etwa an den folgenden Tagen erbracht wird.[382] Diese Feststellung ist insofern von Relevanz, als die Geschichte insgesamt zu einem nicht spezifizierten Zeitpunkt *ex post* erzählt (und an Catherine Deneuve adressiert) wird, sodass ohne die Markierungen unklar bleiben würde, ob die Film-Zusammenfassungen der Ebene der erzählten Zeit (wie hier vorgeschlagen und begründet) oder der Erzählzeit zugeordnet werden müssen. Nach Betrachtung des Erzählaufbaus und Verortung der intradiegetischen Passagen soll nun jedoch auch dargelegt werden, welche Ereignisse denn in der extradiegetischen Erzählung abspielen.

Die Handlung lässt sich zusammenfassen als die Geschichte einer vietnamesischen Schülerin, die kurz vor dem Fall der Berliner Mauer während eines Gast-Aufenthalts in Ost-Berlin unter kuriosen Umständen zunächst nach West-Deutschland und später nach Frankreich gelangt, wo sie einige Jahre als illegale Einwandererin verbringt, ohne im Laufe der Zeit grundlegende Änderungen an ihrer prekären Situation vorzunehmen. Den Ausgang ihrer Reise ohne Wiederkehr bildet der Auftrag, in der DDR einen Vortrag über „Vietnam als Opfer des amerikanischen Imperialismus" (DNA 7) zu halten. Doch als sie am Abend vor ihrer Rede eine große Menge Alkohol konsumiert, wird sie von dem westdeutschen Studenten Jörg nach Bochum entführt, wo er versucht, sie an sich zu binden, indem er fälschlicherweise behauptet, sie erwarte ein Kind von ihm, was sie ihm – trotz konträrer körperlicher Indizien – rückhaltlos glaubt. Da die Erzählerin sowohl einen längeren Traum schildert als auch von skurril und unrealistisch wirkenden sadomasochistischen Szenen berichtet, die sich zwischen ihr und Jörg ereignet haben sollen, mag der Leser Zweifel an der sich anschließenden Flucht der Protagonistin hegen und sie evtl. als einen weiteren Traum interpretieren.[383]

Auch die Umstände, die ihr das Entkommen ermöglichen, erwecken weniger den Anschein des Realistischen als vielmehr den Eindruck, durch einen *deus ex machina* ausgelöst zu sein. Des Weiteren steigt die Protagonistin nicht wie gehofft in einen Zug nach Moskau, sondern fährt nach Paris, wo sie nach einem Missverständnis, das aufgrund ihrer mangelnden Sprachkenntnisse zwischen ihr und der Prostituierten Marie entsteht, von Letzterer aufgenommen wird. Die gutmütige, aber nicht sonderlich kommunikative Marie versorgt die Vietnamesin nicht nur mit Nahrungsmitteln, sondern bezahlt ihr auch die häufigen Kinobesuche, die sie hier beginnt und in den nächsten Jahren

[382] Dass die gedankliche Rekapitulation der gesehenen Filme kurze Zeit nach dem Rezeptionsakt stattfindet, wird vor allem von denjenigen Passagen nahegelegt, in denen die Film-Resümees durch Geschehnisse auf der extradiegetischen Erzählebene unterbrochen und sodann wieder fortgesetzt werden, sodass der Eindruck entsteht, dass die Figur auch nach Rückkehr ins Alltagsleben die Handlung der Filme Revue passieren lässt. Folgende Aussage der Protagonistin stützt diese These: „Auf dem Heimweg wiederholte ich im Kopf die Bilderreihen, die ich gerade im Kino gesehen hatte." (DNA 114)

[383] Vgl. Petra Fachinger: Postcolonial/Postcommunist Picaresque and the Logic of 'trans' in Yōko Tawada's *Das nackte Auge*, S. 305.

weiterführen wird. Ihre weitgehende Unkenntnis der französischen Sprache hindert sie nicht daran, sich fast täglich Filme anzuschauen, in denen Catherine Deneuve mitspielt.

Diese Aktivität, die zu einem zentralen Bestandteil ihres Lebens wird, setzt sie auch fort, nachdem sie von der Vietnamesin Ai Van eingeladen wird, bei ihr und ihrem französischen Ehemann zu wohnen. Alternierend erfährt der Leser von dem konfliktbelasteten Zusammenleben mit dem bigotten Ehepaar und von den Kinofilmen, deren Inhalt sie zusammen mit ihren persönlichen Reaktionen, Assoziationen und Interpretationen darlegt. Eines Tages lernt sie im Kino einen – ebenso Deneuve-begeisterten – Franzosen kennen, bei dessen vietnamesischem Freund die Protagonistin später einziehen wird. Obwohl sie größere Zuneigung für den jungen Franzosen empfindet als für ihren Landsmann, widerspricht sie den Heiratsplänen des Letzteren nicht, sondern fügt sich seiner Idee, mit einem gefälschten Pass nach Thailand auszureisen, um sich dort trauen zu lassen und mit einem gültigen Visum nach Frankreich zurückzukehren. Als der Ausreiseversuch scheitert, wird die Protagonistin festgenommen, bleibt einige Tage inhaftiert, bevor ihr zufällig die Flucht gelingt und sie nach einer kurzen Zeit der Obdachlosigkeit und einem unangenehmen Krankenhausaufenthalt wieder zu Marie zurückkehrt.

Obwohl seit der Ankunft der Protagonistin in Paris inzwischen bereits etwa zehn Jahre vergangen sein müssten, hat ihr ehemaliger Entführer Jörg seine Suche nach ihr offensichtlich noch nicht aufgegeben, denn er macht sie schließlich über die Bibliothekarin des Pariser Goethe-Instituts ausfindig, wo die Vietnamesin ein Buch bestellen ließ. Unwillig begleitet sie ihn nach Bochum – allerdings nur unter der Bedingung, auch dort Catherine-Deneuve-Filme anschauen zu können. Doch bereits das erste Kinoerlebnis bewirkt eine innerliche Zerrissenheit, die sich auch in der Auflösung des Schriftflusses in einzelne Wörter pro Zeile widerspiegelt: Da der Film *Est – Ouest* (1999) von Régis Wargnier eine äußerst kritische Darstellung des Kommunismus in der UDSSR vornimmt, wächst die sich schon zuvor abzeichnende Unzufriedenheit der kommunistisch erzogenen Protagonistin mit den Deneuve-Filmen, sodass sie nun die Wirkungsästhetik des filmischen Mediums *in toto* radikal hinterfragt.

Konnte der Leser der Handlung bis hierher problemlos folgen, auch ohne die einzelnen Filme gesehen zu haben, ist es für das Verständnis des letzten Kapitels äußerst wichtig, den Inhalt des Films *Dancer in the Dark* von Lars von Trier zu kennen, da der Leser sonst nicht in der Lage ist, zu erkennen, dass sich Film- und Romanhandlung ununterscheidbar miteinander vermengen. Es entsteht der Eindruck, die Protagonistin habe sich mithilfe des Films in ihrer Phantasie eine neue Identität geschaffen, die sie als einzige Möglichkeit sieht, sich von den bedrängenden Erwartungen, die ihre Mitmenschen an sie stellen, zu entbinden. Ob das letzte Kapitel sich eher als Befreiung oder als Regression deuten lässt, wird sich in der nun folgenden Analyse zeigen.

### 3.2 Die ideologische Prägung als Auslöser der Kinomanie

Die ersten beiden Kapitel von Tawadas *Das nackte Auge* stellen nicht nur in quantitativer Hinsicht einen großen Teil des Romans dar, sondern entfalten bereits auf signifikante Weise das Spannungsfeld, in dem sich der Identitätsbildungsprozess der Protagonistin bewegen wird: Sowohl die Kon-

flikte zwischen Selbstentwürfen und Fremdzuschreibungen, zwischen imaginierter und performativ vollzogener Kommunikation des eigenen Selbstbildes, zwischen vertrauten und fremden kulturellen Codes der Selbst(re)präsentation als auch diejenigen zwischen sprachlichen und filmischen Medien als Instrumenten der Identitätsstiftung kommen schon zu Beginn des Romans zum Ausdruck und entpuppen sich als richtungsweisend für die weitere Lektüre, während welcher sich die konfligierenden Dynamiken verschärfen.

Schon im ersten Abschnitt des Romans wird auf das Medium Film Bezug genommen:

> Ein gefilmtes Auge, angeheftet an einem bewusstlosen Körper. Es sieht nichts, denn die Kamera hat ihm schon die Sehkraft geraubt. Der Blick der namenlosen Linse leckt den Fußboden wie ein Detektiv ohne Grammatik ab. Eine Puppe, eine weitere Puppe, ein Stofftier, eine Vase, Kakteen, ein Fernseher, Kabel, ein Korb, die Ecke eines Sofas, ein Stück Teppich, Krümel von Keksen, Würfelzucker, ein altes Familienfoto. Darauf steht ein Mädchen, das schräg nach oben starrt, wo es nichts gibt. Das eine Auge des Mädchens wird immer größer, als es fokussiert wird, immer verschwommener, es ähnelt jetzt einem Fleck auf einem Blatt Papier. Wer kann später wissen, dass es einmal ein Auge war? Die Kamera tritt langsam zurück. Neben einem umgekippten Sofa steht ein Schrank auf dem Kopf, man kann keine Geschichte aus dieser Ruinenlandschaft rekonstruieren. (DNA 7)

Da hier das Fremdmedium Film *in toto* („gefilmtes Auge") ebenso wie einzelne technische Hilfsmittel der Filmproduktion (Kamera, Linse, Fokussierung) ganz explizit erwähnt werden und da auf diese Passage ferner die Aussage folgt: „In diesem Film sah ich SIE zum ersten Mal" (ebd.), kann der Leser unschwer erkennen, dass es sich bei dem Absatz um eine sprachliche Beschreibung einer Filmsequenz handelt. Die Kapitelüberschrift *Repulsion* legt zudem nahe, dass die Sequenz dem gleichnamigen Film von Roman Polanski aus dem Jahr 1965 entstammt. Inwiefern nun nach Rajewsky an dieser Stelle die Struktur des Films simuliert wird – beispielsweise durch das präsentische Tempus, das an die filmische Gegenwart erinnert,[384] oder durch die asyndetische *enumeratio*, die möglicherweise den Eindruck einer Kamerafahrt erweckt –,[385] muss hier nicht genauer ausgeführt werden, da die Filmbezüge unter dem Gesichtspunkt der ‚intermedialen Intradiegese' untersucht werden sollen.

Allerdings bietet dieses erste Beispiel einen Einstieg *ex negativo* in das Thema der ‚intermedialen Intradiegese', da in der vorliegenden Textstelle gerade nicht auf den Inhalt des Films *Repulsion*, sondern allein auf visuelle Eindrücke rekurriert wird, sodass hier keine intradiegetische Erzählebene entsteht. Auf den Verzicht der Handlungswiedergabe weist die Erzählinstanz sogar ausdrücklich hin: „[M]an kann keine Geschichte [...] rekonstruieren." (Ebd.) Die so deutlich betonte Leerstelle, mit der der Text beginnt, lässt sich allerdings nicht nur auf die unerwähnt gebliebene Geschichte des Films *Repulsion* beziehen, sondern ist ferner auch als pessimistisches Vorzeichen für die nun

[384] Vgl. Irina O. Rajewsky: Intermedialität, S. 124ff. Zwar ordnet Rajewsky in ihrem Beispiel den Präsens-Gebrauch der ‚Systemkontamination *qua* Translation' zu; da jedoch in dem Beispiel aus Tawadas Roman das Präsens nicht kontinuierlich angewandt wird (vgl. ebd., S. 121), kann es nicht als Systemkontamination klassifiziert werden, sondern würde in Rajewskys Schema am besten zu den Kriterien der ‚simulierenden Systemerwähnung', der „sprachlichen Imitation der filmischen Mikroform", passen. Ebd., S. 95.

[385] Auch die längere asyndetische Reihung ließe sich am ehesten der ‚simulierenden Systemerwähnung' zuordnen. Vgl. ebd., S. 94ff. Beispielsweise geht Kristina Festring-Hashem Zadeh davon aus, dass in dieser Roman-Passage eine Kamerafahrt simuliert werde. Vgl. Kristina Festring-Hashem Zadeh: Verfilmte Fremde – Verfremdete Filme, S. 238.

folgende Lebensgeschichte der Roman-Protagonistin zu interpretieren: Der Leser wird die Erzählung nach diesem Hinweis vermehrt im Hinblick auf eine mögliche Ermangelung von narrativer Kohärenz und damit von gelingender Identitätsstiftung betrachten.[386]

Des Weiteren finden sich in der einleitenden Passage auch antizipierende Verweise auf das Verhältnis von personaler Identität und dem Medium Film, welches metaphorisch unter dem Aspekt des Sehens und der Sichtbarkeit abgehandelt wird. Indem laut der Erzählinstanz das gezeigte Auge nicht zu sehen vermag, da die Kamera ihm „die Sehkraft geraubt" (ebd.) habe, wird suggeriert, dass sich Sehen und Gesehen-Werden (besonders unter Zuhilfenahme von technischen Medien) prinzipiell ausschließen und folglich das Objekt des Sehens nicht zugleich Subjekt des Sehens sein kann. Übertragen auf die Frage nach der Identitätsstiftung gibt die Passage zu verstehen, dass, wenn eine Person als reine Empfängerin der auf sie projizierten Rolle auftritt und somit zum Objekt der Zuschreibungen Anderer degradiert wird, sie auf Dauer nicht mehr dazu in der Lage sein wird, als Subjekt ihrer Selbstbildung zu agieren und ihre Ich-Identität nach ihren eigenen Ideen und Bedürfnissen zu entwerfen.

In diesem Zusammenhang wird die zuvor theoretisch ausgeführte Problematik virulent, dass die Anpassung an die Projektionen des Anderen, die meistens um willen der sozialen Anerkennung vorgenommen wird, mit einem Verlust an subjektiver Selbst-Bestimmung einhergeht.[387] Eine generelle und umfassende Ausschließlichkeit von Sehen/Autonomie und Gesehen-Werden/Anpassung, die in der zitierten Passage angedeutet und zugleich mit den Worten „Sehkraft geraubt" (ebd.) perhorresziert wird, kann vor allem dann eintreten, wenn das Individuum die Angleichung an Fremdzuschreibungen in vielen verschiedenen Interaktionen wiederholt. Auf diese Weise wird es das empfangene Selbstbild dauerhaft internalisieren, die entsprechenden Verhaltensweisen vollständig automatisieren und letztlich nicht mehr zur Genese und Kommunikation einer selbstständig entworfenen Identität fähig sein.

Somit zeichnet der einleitende Absatz nicht nur ein pessimistisches Bild in Bezug auf die Möglichkeit zur Entwicklung einer Geschichte (und damit einer kohärenten Identität), sondern auch respektive der Balance von Selbst- und Fremd-Bestimmung. Ferner scheint die Rolle des filmischen Mediums, welches – durch die mehrfache Personifikation der Kamera: „Die Kamera tritt", „die Kamera hat [...] geraubt" (ebd.) – als Agens inszeniert wird und folglich zum Initiator der individualitätsbeschneidenden Fremdzuweisungen mutiert, ebenfalls von einem kritischen Tenor begleitet zu werden. Die hier vertretene These, dass die erste Passage eine antizipierende Funktion für den gesamten Roman übernimmt, bestätigt sich, wenn man bei der Rezeption des Films *Repulsion* feststellt, dass die beschriebene Sequenz das Ende des Spielfilms darstellt.[388] Die Ineinssetzung von Anfang (des Textes) und Ende (des Films) begründet eine zirkuläre Struktur, sodass die negativen Konnotationen, die dem initialen Abschnitt des Romans eingeschrieben sind, auch als Schlussre-

[386] Vgl. Volker Wehdekings Aussage: „Die filmische Vorblende (einer Szene aus dem Polanski-Film) deutet symbolisch auf den fatalen Handlungsverlauf." Volker Wehdeking: Generationenwechsel, S. 208.

[387] Zum Spannungsverhältnis zwischen Anerkennung und Autonomie vgl. S. 29 dieser Arbeit.

[388] Vgl. Roman Polanski: *Repulsion,* Vereinigtes Königreich 1965, Schwarz-Weiß-Film, 105 min., Regie: Roman Polanski, Produktion: Gene Gutowski, Drehbuch: Roman Polanski, Gérard Brach, Darst.: Catherine Deneuve, Ian Hendry, John Fraser, TC 1:37:45–1:39:42.

sümee gelesen werden können (zumal die Erzählinstanz die nun folgenden Geschehnisse ohnehin *ex post* schildert).

Nachdem die semantisch stark aufgeladene erste Passage ausführlich analysiert worden ist, gilt es nun den Fokus auf die Erlebnisse der Protagonistin zu richten. Zunächst erfährt der Leser über sie, dass sie eine Gymnasiastin aus Ho Chi Minh City vorstellt, die unter den Lehrern als „Schülerin mit der eisernen Bluse" (ebd.) gilt. Indem die Ich-Erzählerin bei ihrer ersten Selbstbeschreibung nicht sich selbst, sondern die Lehrerschaft ihrer Schule als Urheber der Charakterisierung nennt, zeigt sie sich schon an dieser Stelle als eine Person, deren Eigenwahrnehmung in starker Abhängigkeit von externen Zuschreibungen steht. In diesem Zusammenhang kommt, wie im Laufe der Erzählung in einigen Analepsen deutlich wird, der Schule eine weitaus größere Bedeutung für die erzieherische Formung ihrer Persönlichkeit und Lenkung ihrer Identitätsbildung zu als der eigenen Familie. Mit den Mitgliedern ihrer Familie streitet sie sich nämlich offensichtlich nicht selten über ideologische und religiöse Divergenzen und beweist damit ihre weitgehende Anpassung an die Erwartungen, die die Vertreter der staatlichen Erziehungsanstalten an sie richten. (Vgl. DNA 18, 29f.)[389] Da die Lehrer, wie sich in der Metapher der „eisernen Bluse" (DNA 7) bereits andeutet, auf das junge Mädchen auch die Eigenschaft projizieren, „nicht leicht verführbar zu sein" (DNA 8), wählen sie sie aus, in der DDR einen kapitalismuskritischen Vortrag über amerikanische Machtinteressen in Vietnam zu halten. (Vgl. DNA 7f.)

Während die Protagonistin die ihr von den Lehrern zugewiesene Rolle, der sie sich bereitwillig fügt, in ihrer Heimat ohne größere Probleme an Andere (z. B. an ihre Familie) zu kommunizieren vermag, wird sie bei ihrem Aufenthalt in Ost-Berlin mit einem fremden Zeichensystem und abweichenden kulturellen Codes konfrontiert, welche ihr die intersubjektive Präsentation ihres Selbst deutlich erschweren. Zunächst besteht aufgrund der gravierenden kulturellen Differenzen generell ein hohes Potential für Missverständnisse. Dies äußert sich bereits an den vielfachen Fehldeutungen, die die Protagonistin kurz nach ihrer Ankunft an diversen Phänomenen vornimmt, die ihr in dem ungewohnten Umfeld auffallen: So hält sie beispielsweise die Abwesenheit von fliegenden Lebensmittelhändlern auf der Straße sowie die eingeschränkten Öffnungszeiten des Hotelrestaurants für Indizien einer schlecht funktionierenden Nahrungsmittelversorgung. (Vgl. DNA 9ff.) Ferner scheinen die Zeichensysteme der fremden Kultur, mit denen die Protagonistin nun operieren muss, auch auf ihre Selbstwahrnehmung zurückzustrahlen und sie zu verändern, denn nach kürzester Zeit konstatiert sie, dass in „einem fernen Land [...] die eigene Handschrift unglaubwür-

[389] Zum einen verteidigt die Protagonistin die Worte Ho Chi Minhs gegenüber der von ihrem Onkel vertretenen phallozentrischen Annahme, Bildung schade der Männlichkeit, indem sie den Schulunterricht als Quelle ihres Wissens angibt: „Hast du nicht mehr die Stimme von Ho Chi Minh in deinem Ohr? Hat er nicht allen Kindern des Landes gesagt, Lesen und Schreiben sei das Wichtigste fürs Leben? Er muss das gesagt haben. Ich habe es in der Schule gelernt." (DNA 18) In einer anderen Analepse berichtet die Ich-Erzählerin, wie ein Lehrer sie für Konfuzius begeistert, was ihre allein an häuslichen und ehelichen Pflichten interessierte Mutter jedoch nicht verstehen kann, sodass es auch hier zu einem Zerwürfnis zwischen Mutter und Tochter kommt. (Vgl. DNA 28f.) Dementsprechend ist es wesentlich wahrscheinlicher, dass die Protagonistin aufgrund der Erwartungen ihrer Lehrer die Rolle der „Schülerin mit der eisernen Bluse" annimmt (DNA 7), anstatt dass Missbrauchserlebnisse im Kindesalter zu einer ausgeprägten Frigidität geführt hätten, wie Julia Genz postuliert. Vgl. Julia Genz: Medien als Kulturvermittler?, S. 189. Auf derlei traumatische Ereignisse finden sich keine sonstigen Hinweise.

dig aus[sehe]." (DNA 11) Sie entfremdet sich hier also von demjenigen Kommunikationsinstrument, mit dem traditionell die Möglichkeit zur genuinen Manifestation des individuellen Selbst assoziiert wird.[390]

Die kulturell divergenten Kodifizierungspraktiken evozieren infolgedessen bei der Ich-Erzählerin insgesamt ein Gefühl der Fremdheit und vermehren ihre Unsicherheit in der Wahrnehmung von sich selbst ebenso wie im Umgang mit anderen Menschen. Demgemäß avanciert auch die Vermittlung des eigenen Selbstbildes an das Gegenüber zu einer bedrohlichen Herausforderung. Da innerhalb der Bildungsinstitutionen ihres Heimatlandes eine konkrete Rolle – die einer standhaften und systemtreuen Jung-Kommunistin – auf sie projiziert wurde, fiel es ihr nicht schwer, genau diese Rolle zurückzuspiegeln. Doch in Berlin erweisen sich bereits die ersten Personen, mit denen sie in Kontakt kommt, als weniger begeistert von der kommunistischen Ideologie, als sie es von ihrem erzieherischen Umfeld in Ho Chi Minh Stadt gewohnt war: Die beiden offensichtlich eher westlich orientierten jungen Männer, die sie vom Flughafen abholen und die ihrer Meinung nach „genau wie Amerikaner" aussehen (DNA 8), nehmen sie wohl kaum wie ihre Lehrer als unverführbare Nachwuchskommunistin wahr. Stattdessen starrt einer der beiden gebannt auf ihre (angeblich „eiserne") Bluse und zeigt damit, dass er das exotische Mädchen vielmehr als Objekt seiner sexuellen Phantasien ansieht. (Vgl. DNA 9)

Ebenso ergeht es der Protagonistin auch mit dem westdeutschen Studenten Jörg, den sie am Abend bei einem kleinen Rockkonzert kennenlernt. Das erotisch konnotierte Motiv der Bluse kehrt auch in der Interaktion mit Jörg wieder und wird sogar direkt mit dem politischen System ihres Heimatlandes kontrastiert, das ja bisher eine identitätsstiftende Wirkung auf sie ausgeübt hatte: „Jörg schien sich überhaupt nicht für die vietnamesische Politik zu interessieren und betrachtete aufmerksam die Naht meiner weißen Bluse." (DNA 14) Indem nun in dem fremden kulturellen Kontext mit Nachdruck ein ganz neues Bild auf die Ich-Erzählerin projiziert wird – das einer attraktiven heterosexuellen Frau –, wird es für sie wesentlich schwieriger, ihre gewohnte Identität, die in ihrer Heimat im wörtlichen Sinne als selbst-verständlich galt, auch in Berlin an ihre jeweiligen Interaktionspartner zu kommunizieren.

Infolgedessen reagiert sie auf Jörgs Versuche, sie zu einer Ausreise in die BRD zu überreden, nicht, indem sie ihre inneren Empfindungen – nämlich die Abneigung gegenüber ihm und der westlichen Welt – *expressis verbis* artikuliert, sondern indem sie ihm diverse andere Ausreden liefert: „‚Warum willst du nicht mit mir kommen?' […] ‚Ich finde, das Leben ist sinnlos, wenn mir das Essen nicht schmeckt.' ‚Du gewöhnst dich sofort daran.' ‚Ich kann nicht deutsch sprechen.' ‚Du wirst es schnell lernen.'" (DNA 16) Als sie sich schließlich dazu durchringt, dem penetranten Verehrer klar ihre Bedürfnisse mitzuteilen: „Ich will nach Hause! Nach Hause! Nach Hause!" (ebd.), ist es für eine Abwehr von Jörgs hartnäckigen Werbungsanstrengungen bereits zu spät: Der aus Verlegenheit in größerer Menge konsumierte Alkohol bewirkt, dass ihr Bewusstsein von den „gewaltigen Wellen der Melodie verschluckt[]" wird. (Ebd.) Infolgedessen vermag Jörg seinen Wunsch, dass sie

[390] Die Handschrift gilt laut Sebastian Pranz als ‚Spur' des Körpers und scheint somit Individualität zu offerieren. Vgl. Sebastian Pranz: Theatralität digitaler Medien. Eine wissenssoziologische Betrachtung medialisierten Alltagshandelns, Wiesbaden 2009, S. 57.

als seine Geliebte bei ihm lebt, rücksichtslos durchzusetzen, indem er sie – unter Ausnutzung seiner körperlichen Überlegenheit – während ihres Ohnmachtszustands nach Bochum entführt.

Obwohl das junge Mädchen in Bochum *grosso modo* als Gefangene Jörgs lebt, äußert sie ihren Unmut über die Situation nicht – maximal verliert sie ärgerliche Worte über die Qualität des ihr angebotenen Kaffees. (Vgl. DNA 18f.) Stattdessen passt sie sich äußerlich (d. h. in ihrer Handlungsweise) weitgehend der Rolle an, die Jörg ihr zuschreibt, beispielsweise indem sie trotz ihrer „eisernen Bluse" (DNA 7) ohne Widerworte seine sexuellen Bedürfnisse erfüllt. (Vgl. DNA 32) Auch Jörgs Behauptung, sie erwarte ein Kind von ihm, scheint die Protagonistin als Faktum zu akzeptieren, obwohl sie während ihrer Zeit in Bochum mehrfach ihre Periode bekommt, was sie erst viel später zu Zweifeln an der Schwangerschaft veranlasst. (Vgl. DNA 27, 30, 49) Ein weiteres Indiz ihrer Anpassung an die neue Identität stellt ein skurril anmutender Traum dar: In ihm wird sie bei der Rede, die sie in Berlin hätte halten sollen, von dem zu einem Kissen verwandelten Jörg so sehr abgelenkt, dass sie zum einen vor den kommunistischen Zuhörern um ihre Glaubwürdigkeit fürchtet, zum anderen jedoch „Jörgs Namen so sehnsüchtig [ausruft], als wäre er mein Geliebter gewesen." (DNA 22) In der geträumten Performanz-Situation zeigt sich deutlich, dass ihr Bedürfnis, die Erwartungen ihres früheren Umfeldes zu erfüllen, von Jörgs körperlicher Inbesitznahme nachhaltig gestört wird und sie sich dennoch seinen Ansprüchen fügt.

Andere Passagen weisen hingegen darauf hin, dass die junge Vietnamesin gegen ihre aktuelle Lebenssituation rebelliert, denn sie berichtet von einigen gewalttätigen Szenen, die sich zwischen Jörg und ihr ereignet haben sollen und in denen beide sowohl als Aggressor als auch als Opfer der schweren körperlichen Übergriffe erscheinen. (Vgl. DNA 24f.) Diverse Indizien verleiten den Leser zu der Annahme, dass sich das handgreifliche Aufbegehren der Protagonistin gegen ihren Entführer allein in ihrem Inneren abspielt.[391] Doch bevor die These begründet wird, sollte an dieser Stelle zunächst betont werden, dass freilich unabhängig davon, ob es sich um eine erdachte oder eine vollzogene Rebellion handelt, die Gewalthandlungen bzw. -phantasien von großer Unzufriedenheit mit der von Jörg aufgezwungenen Identität zeugen. Wenngleich die Protagonistin die von ihr erwartete Rolle zwar äußerlich anzunehmen scheint, entspricht diese offensichtlich jedoch nicht dem Selbstbild, dem sie sich innerlich verpflichtet fühlt.

Die Vermutung, dass es sich bei den Gewaltexzessen um Phantasien der Erzählerin handelt, liegt deshalb nahe, da ihre Schilderung sehr unrealistisch wirkt, zumal später keine Nachwirkungen der schweren und z. T. lebensbedrohlichen Versehrungen erwähnt werden. Darüber hinaus konstatiert der Leser, der Roman Polanskis Machwerk *Repulsion* kennt, sofort auffällige Ähnlichkeiten zur Handlung des Films: *Repulsion* stellt eine psychopathographische Studie vor, in der ein junges Mädchen (gespielt von Catherine Deneuve) die als bedrängend empfundenen Annäherungsversuche diverser Verehrer nicht kommunikativ abzuwehren vermag, sondern den Männern stattdessen mit roher Gewalt begegnet und sie sogar umbringt.[392] Insbesondere die Verwendung eines Kerzen-

[391] Julia Boog ist ebenfalls der Ansicht, dass nach der Entführung der Pratoagonistin nach Bochum die Romanhandlung „immer mehr ins Phantastische abgleitet". Julia Boog: Innenblicke, S. 345.

[392] Die groben inhaltlichen Parallelen zur Handlung von *Repulsion* wurden in der Forschung bereits erwähnt. Vgl. Linda Koiran: Schreiben in einer Fremdsprache. Yōko Tawada und Galsan Tschinag, S. 326; Petra Fachinger: Postcolonial/Postcommunist Picaresque and the Logic of 'trans' in Yōko Tawada's *Das nackte Auge*, S. 300; Julia Boog:

ständers, den die Roman-Protagonistin als Schlaginstrument benutzt, verweist sehr deutlich auf den Film, in dem ein solcher Gegenstand zur Mordwaffe wird. (Vgl. DNA 25)[393]

Ferner lässt die Aussage der vietnamesischen Schülerin, dass „in einer extrem lichtarmen Umgebung [...] menschliches Blut schwarz aussehe[]" (DNA 24), an die farbliche Erscheinung von Blut in Schwarz-Weiß-Filmen denken.[394] Diese und weitere versteckte Bezüge zum Film[395] erwecken den Eindruck, dass die Erlebnisse in der Erinnerung der Protagonistin nachträglich von den Film-Szenen überblendet worden sind. Infolgedessen werden generelle Zweifel an der Zuverlässigkeit der Erzählinstanz hervorgerufen, sodass auch die gewalttätigen Handlungen als Phantasiegebilde erscheinen. Damit wird deutlich, dass die Protagonistin zwar ein gravierendes Unwohlsein in ihrer neuen Rolle empfindet, dieses jedoch nicht gegenüber dem Urheber der Probleme artikuliert, sondern die entstehenden Konflikte allein innerlich austrägt.

Allerdings lassen die diversen punktuellen Film-Rekurse nicht nur Rückschlüsse auf den Konflikt zwischen imaginiertem und kommuniziertem Selbstbild zu, sondern lenken den Blick auch auf das Verhältnis von Film- und Weltwahrnehmung. Denn abgesehen von den erläuterten inhaltlichen und motivischen Parallelen zu einem Einzelfilm beeinflusst der grundlegende Gedanke an das filmisch (oder theatralisch) Mediale die Wirklichkeitsauffassung der Protagonistin. Direkt im Anschluss an die Schilderung der Gewaltausbrüche erklärt sie: „Ich wurde bald des sexuellen Verkehrs überdrüssig, weil man bei der Sache immer zu zweit war und keine neue Szene zu sehen bekam." (DNA 25) An den Worten „keine neue Szene", mit denen sie ihre Erlebnisse beschreibt, deutet sich an, dass ihre Perzeption der ‚Realität' von charakteristischen Eigenschaften des Films bzw. des Theaters codiert wird. Da sie somit ihre lebensweltliche Umgebung als ein künstlich (bzw. künstlerisch) geschaffenes Werk ansieht, empfindet sie auch sich selbst als eine konstruierte Figur, die sich innerhalb eines arrangierten Szenarios bewegt: „Nach sechs Uhr war kein Mensch mehr auf der Straße zu sehen, obwohl die Sonne noch schien. Sie beleuchtete nur mich, eine unwichtige Figur ohne Rollentext, in einem Theater ohne Publikum." (DNA 31) Hier wird deutlich, dass in ihrer Vorstellung

---

Innenblicke, S. 342ff.; Kristina Festring-Hashem Zadeh: Verfilmte Fremde – Verfremdete Filme; Julia Genz: Medien als Kulturvermittler?, S. 189; Yasemin Dayioğlu-Yücel: Magischer Realismus bei Tawada?, S. 440. Volker Wehdeking sieht die Gemeinsamkeiten von Text und Film vor allem in der „Ich-Diffusion" der jeweiligen weiblichen Hauptfigur. Volker Wehdeking: Generationenwechsel, S. 210.

[393] Vgl. Roman Polanski: *Repulsion*, TC 1:03:53–1:06:52. Den Hinweis auf den Kerzenständer verdanke ich Gesprächen mit Alexandra Schulz. Auch Julia Boog und Kristina Festring-Hashem Zadeh ist die Reminiszenz in Form des Kerzenständers aufgefallen. Vgl. Julia Boog: Innenblicke, S. 346; Kristina Festring-Hashem Zadeh: Verfilmte Fremde – Verfremdete Filme, S. 240. Ferner weisen beide auf weitere Ähnlichkeiten zwischen den während der Gewaltexzesse im Roman gebrauchten und den im Film inszenierten Gegenständen hin. Vgl. ebd, S. 239; Julia Boog: Innenblicke, S. 346.

[394] Auch im Schwarz-Weiß-Film *Repulsion* wird Blut gezeigt. Vgl. Roman Polanski: *Repulsion* TC 54:16–54:58, 1:06:42–1:06:52, 1:23:47–1:25:43.

[395] Eine weitere Passage, in der die Protagonistin die Zimmerwand näher begutachtet und Unebenheiten feststellt (vgl. DNA 19), erinnert an den Film *Repulsion*, in dem die Hauptfigur in mehreren Szenen mit der Hand über die Wand streicht. Vgl. Roman Polanski: *Repulsion*, TC 45:34–46:15, 1:02:19–1:02:41. Auch Julia Boog stellt fest, dass sowohl in Polanskis Film als auch in Tawadas Roman die Zimmerwand eine Rolle spielt. Vgl. Julia Boog: Innenblicke, S. 345. In einer späteren Passage des Romans parallelisiert die Protagonistin sogar selbst ihre Betrachtung der Wand mit der, die Carol in *Repulsion* vornimmt: „Dafür konnte ich mir meine Körperhaltungen von früher zum ersten Mal bildlich vorstellen, zum Beispiel, wie ich in Bochum vom Bett aus die Wände betrachtet hatte. Das Schlafzimmer in *Repulsion* zeigte mir das. Es war nur nicht ich, die im Bett lag, sondern SIE." (DNA 51)

von der eigenen Person und ihrer Umwelt stets der Idee der Inszenierung eine große Bedeutung zukommt.

Während die beiden genannten Beispiele in medialer Hinsicht noch vergleichsweise universal auslegbar sind, indem sie an ein generelles *theatrum mundi*-Konzept erinnern, wird der Wahrnehmungsmodus der Protagonistin fernerhin durch spezifisch filmische Charakteristika strukturiert: Als sie unter sehr unwahrscheinlich anmutenden Umständen auf einer angeblich stillgelegten Zugstrecke eine unbekannte Frau sieht, welche durch einen scheinbaren Suizid-Versuch zu einer Notbremsung des Zuges provziert und der Protagonistin indirekt die Flucht ermöglicht, stellt die Protagonistin fest, dass sich der Anblick der Frau nach „jedem Blinzeln [...] zwei Sekunden lang in farbige Mikrokörner auf[löst]." (DNA 36) Dieser visuelle Eindruck ähnelt der Erscheinung von Filmbildern, die auf einem Fernsehgerät abgespielt werden und deren bildliche Oberfläche sich dort in viele – je nach Gerät deutlicher oder schlechter erkennbare – Farbpunkte gliedert.

Da die Protagonistin die von ihr erblickte Dame später als diejenige Frau identifiziert, die Catherine Deneuve in dem Film *Est – Ouest* von Régis Wargnier spielt (vgl. DNA 174), kann einerseits erneut angenommen werden, dass die erinnerte Begegnung nachträglich von den filmischen Impressionen überformt wurde und somit die Zuverlässigkeit der Erzählerin weiterhin fragwürdig bleibt. Andererseits legt die ungewöhnliche Beschreibung der Frau auch nahe, dass der filmtechnisch geformte Blick so nachdrücklich in die Seh- und Wahrnehmungsgewohnheiten der Protagonistin eingedrungen ist, dass er ihre gesamte Perzeptionsaktivität organisiert. Diese These wird sich an einer weiteren Textstelle bestätigen, als die Vietnamesin (im zweiten Kapitel) in Paris ankommt und sich ein folgenreiches Missverständnis zwischen ihr und einer Prostituierten entwickelt, die glaubt, eine ‚Freierin' vor sich zu haben. Als es (beinahe) zu sexuellen Handlungen zwischen den beiderseits ahnungslosen und leicht irritierten Frauen kommt, sieht die Protagonistin beim Anschauen der sich nähernden Französin „die Großaufnahme ihrer Lippen". (DNA 46) In der Formulierung zeigt sich auch hier der Blick der Erzählerin als ein von der Kameratechnik geprägter.

Da also eine starke Affinität zwischen der Wahrnehmung ihrer Lebenswelt und dem filmischen Medium besteht, verwundert es nicht, dass dem Film von nun an eine existentielle Bedeutung zukommen wird. Zwar nimmt auch im zweiten Kapitel die Nacherzählung der gesehenen Filme noch keinen großen Raum ein, insofern nur sehr kurz auf *Repulsion* Bezug genommen wird (vgl. DNA 51f.), während der Plot des Films *Zig-Zig* (1975) von László Szabó, auf den die Kapitelüberschrift anspielt, nicht ausgeführt wird, da die Protagonistin behauptet, ihn nie gesehen zu haben. (Vgl. DNA 47f.) Jedoch ist diese Aussage erneut als fragwürdig einzuschätzen, da auch in diesem Kapitel implizite Ähnlichkeiten zur Filmhandlung hergestellt werden, wie z. B. durch die Erscheinung einer Prostituierten namens Marie, die an die von Deneuve verkörperte Filmfigur mit demselben Namen und ‚Beruf' denken lässt.[396] Was allerdings explizit im Text erwähnt wird, ist der Beginn der täglichen Kinobesuche, die die Protagonistin vornimmt, nachdem sie – unter Klärung

[396] Aufgrund der Unzugänglichkeit des filmischen Materials diente für diese Arbeit ein Sekundärtext als Quelle für den Filminhalt. Vgl. Russel Campbell: Marked Women. Prostitutes and Prostitution in the Cinema, Madison, WI, London 2006, S. 244f. Falls erhältlich vgl. László Szabó: *Zig Zig,* Frankreich 1975, Farbfilm, 89 min., Regie: László Szabó, Drehbuch: László Szabó, Darst.: Catherine Deneuve, Bernadette Lafont, Walter Chiari.

des Missverständnisses – von Marie aufgenommen worden ist. (Vgl. DNA 51) Der nun eingeleitete exzessive Spielfilm-Konsum begründet sich jedoch durch diverse Faktoren, die in engem Zusammenhang mit dem Prozess der Identitätsstiftung stehen.

Nachdem der Ich-Erzählerin zuvor stets durch kommunikative Akte bestimmte Rollen zugeschrieben worden sind, begegnet sie in Marie erstmalig einer Person, die keine Erwartungen an sie richtet – diese Haltung resultiert allerdings vornehmlich aus der Tatsache, dass Marie fast gar nicht mit ihr spricht. Zweifelsohne würde sich die sprachliche Verständigung ohnehin als schwierig erweisen, da die Vietnamesin des Französischen nicht mächtig ist und sie, indem sie zuvor schon konstatierte, dass auch die „alten Wörter [...] meinen Schädel verlassen" haben (DNA 37), den Eindruck einer prinzipiellen Entfremdung vom sprachlichen Medium erweckt. An ihrem Umgang mit der Kinozeitschrift *Écran* kristallisiert sich ferner die Unzulänglichkeit von sprachlichen Übersetzungen, insofern die Protagonistin trotz Verwendung eines Wörterbuchs die Bedeutung des schriftsprachlich vermittelten Interviews mit Deneuve kaum erfassen kann. (Vgl. DNA 52ff.) Das intuitive Verständnis der abgedruckten Film-Standbilder festigt umgekehrt das Vertrauen in bildliche Medien. Aller Sprachskepsis zum Trotz empfindet das Mädchen die generelle Kommunikationsarmut in der *ménage à deux* als belastend, da auf diese Weise jegliche Ansätze eines Soziallebens ausgehebelt werden: „Ich vermisste das Gefühl, an andere Menschen gebunden zu sein." (DNA 48) Und infolgedessen findet die Protagonistin freilich auch keine Möglichkeit, ihr Selbstbild an Andere zu vermitteln, um eine eventuelle Bestätigung zu erfahren.

Da das Mädchen folglich weder eine extern zugeschriebene Rolle empfangen noch eine intern entworfene Identität kommunizieren kann, stellt sich bei ihr zunehmend das Gefühl der Nicht-Existenz ein, das sich zuvor schon durch die Selbstbeschreibung als „unwichtige Figur ohne Rollentext" andeutete. (DNA 31) Wie sehr sich diese Empfindung weiter forciert, ist daran zu erkennen, dass sie das Kino schätzt, weil in „der Dunkelheit [...] keine Gefahr [besteht], [...] beobachtet zu werden" und – noch deutlicher – weil ihre „Person [...] im Dunkel des Kinosaals" verschwindet. (DNA 51, 54) Die Attraktivität des filmischen Mediums begründet sich ergo in dem Gefühl der Identitäts- und Zugehörigkeitslosigkeit, aufgrund dessen die fehlende Sichtbarkeit der eigenen Person als angenehm oder zumindest logisch konsequent wahrgenommen wird.

Die Unsichtbarkeit des Rezipienten ist durch die unidirektionale Kommunikationsstruktur bedingt, die dem Film wiederholt von Medientheoretikern – allen voran von Marshall McLuhan – zugeschrieben wird. Wenngleich McLuhans Unterscheidung von ‚heißen' und ‚kalten' Medien aufgrund der Bipolarität zwar zu einer wenig differenzierten Mediensystematik führt, so verdeutlicht sie doch unmissverständlich, dass der Grad an Aktivität, den ein bestimmtes Einzelmedium von seinem Benutzer fordert, durchaus variieren kann. Und bei dieser „persönliche[n] Beteiligung"[397], zu der ein ‚heißes' Medium weniger aufrufe als ein ‚kaltes', handelt es sich um die aktive Partizipation an einem kommunikativen Akt. McLuhans Beispiele illustrieren die These: Während ein ‚kaltes' Medium wie das Telefon von seinem Verwender verlangt, dass er kommunikativ handelt (in Roman Jakobsons Worten zum gleichzeitigen ‚Sender' und ‚Empfänger' von telefonischen Bot-

[397] Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 29.

schaften wird),[398] so muss der Rezipient des ‚heißen' Mediums Film oder des Buchs in der Empfänger-Rolle verharren, ohne dem Urheber (oder den Urhebern) der Botschaft antworten zu können.

Aufgrund dieser Einseitigkeit des Kommunikationsflusses kommt Günther Anders zu der Annahme, der Umgang mit (audiovisuellen) Massenmedien bewirke, dass der „*Verkehr des Menschen auf Unilateralität gedrillt*" und das Subjekt folglich „passivisiert" werde.[399] Ferner geht Jean Baudrillard bei seiner kritischen, mitunter auch polemischen Auseinandersetzung mit Hans Magnus Enzensbergers nahezu optimistischer Medienbetrachtung so weit,[400] zu postulieren, dass die Massenmedien aufgrund ihrer unidirektionalen Struktur lediglich „Nicht-Kommunikation fabrizieren".[401] In Bezug auf die Frage, was einen Filmrezipienten antreibt, sich mit einer Figur zu identifizieren, hat zuvor schon André Bazin auf die (kommunikative) Ausgeschlossenheit des Zuschauers von der Handlung hingewiesen und den Identifikationsakt sogar als „ein Zugeständnis an die Einsamkeit"[402] des Rezipienten veranschlagt (die bei Bazin jedoch keine grundlegend negative Konnotation erfährt). Somit scheint sich die zuvor bereits angedeutete These zu bestätigen, dass der Zuschauer zur imaginativen Identifikation neigt, da er auf diese Weise seine kommunikative Inaktivität überwinden und sich (durch die Figur) an der im Film stattfindenden Kommunikation beteiligen kann.[403]

Im Falle von Tawadas Protagonistin scheint jedoch das Gegenteil der Fall zu sein: Der einseitige Kommunikationsverlauf kommt ihr insofern sehr entgegen, als sie sich schon zuvor in ihrem Identitätsbildungsprozess durch starke Passivität und hohe Empfangsbereitschaft für fremde Projektionen auszeichnete. Das Prinzip setzt sie nun in der Film-Rezeption fort, indem sie dabei die eigene Person auslöscht und sich vollständig in die vorkonstruierten und nicht mehr veränderbaren Rollen hineinbegibt, die jeweils von Catherine Deneuve verkörpert werden: „Meine Person verschwand im Dunkel des Kinosaals, und es blieb nur noch meine brennende Netzhaut, auf der sich die Leinwand reflektierte. Es gab keine Frau mehr, die ‚ich' hieß. Denn Sie waren für mich die einzige Frau, mich gab es also nicht." (DNA 54) Wenn auch unter anderen als den zuvor ganz allgemein postulierten Voraussetzungen, bestätigt sich an dieser Stelle die im filmtheoretischen Kapitel ausgeführte These, dass der Film in hohem Maße zur Identifikation provozieren kann und sich folglich (gemäß der ersteren Form der Selbstbildung) als subjektiv-imaginierte Identitätsvorlage eignet.[404]

Insbesondere der Aspekt des Imaginativen ist bei der Identitätsstiftung von Tawadas Protagonistin besonders augenfällig. Zum einen wiederholt sie die gesehenen Filme in ihrer Phantasie: „Nachdem ich aus dem Kino zurückgekommen war, spulte ich eine unsichtbare Filmrolle in mei-

[398] Vgl. Roman Jakobsons Kommunikationsmodell in: Roman Jakobson: Linguistik und Poetik, in: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, Band II.1, hrsg. von Jens Ihwe, Frankfurt/M. 1971, S. 142–178.
[399] Günther Anders: Die Antiquiertheit des Menschen, Band 2: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution, München 1987 (Nachdr. der 4., unveränd. Aufl. der Orginalausg., München 1980), S. 253.
[400] Hans Magnus Enzensberger hatte 1970 die These aufgestellt, dass die Massenmedien, da sie „ihrer Struktur nach egalitär" seien, theoretisch zur Stärkung der politischen Einflussnahme des Einzelnen beitragen könnten. Hans Magnus Enzensberger: Baukasten zu einer Theorie der Medien, in: Kursbuch 20 (1970), S. 159–186, hier S. 167.
[401] Jean Baudrillard: Requiem für die Medien, in Ders.: Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen, Berlin 1978, S. 83–118, hier S. 91.
[402] André Bazin: Theater und Film, S. 187.
[403] Vgl. S. 107 dieser Arbeit.
[404] Vgl. S. 104ff. dieser Arbeit.

nem Kopf zurück, um den Film noch einmal von vorne zu sehen." (DNA 51) Dabei findet auch eine subjektive Überformung der Identifikations-Figur statt, denn die Protagonistin schafft sich aus all „den vielen Gesichtern, die sie hatte, [...] ein einziges". (DNA 54) Zum anderen initiieren die Filme einen imaginierten Dialog, den die Erzählerin mit der französischen Schauspielerin führt: „Es war der Tag, an dem ich begann, Sie bewusst in der zweiten Person anzusprechen, obwohl ich Sie noch nicht kannte und Sie von meiner Existenz nicht einmal etwas ahnten." (Ebd.) An der erdachten Gesprächssituation zeigt sich, dass durchaus der Wunsch besteht, die erste Form der medial gestützten Selbstbildung – die gedankliche Identifikation mit einem ‚Vor-Bild' – auch mit der zweiten Form – der intersubjektiven Vermittlung – zu verbinden.[405]

Allerdings deuten sich hier bereits einige Schwierigkeiten an, die im Selbstkonstruktionsprozess der Protagonistin eventuell kontraproduktive Kräfte entfalten können. Zunächst überrascht die Tatsache, dass die Protagonistin als Medium der Identitäts-Kommunikation ausgerechnet die Sprache auswählt, von der sie sich doch zunehmend entfremdet. Abgesehen von der fragwürdigen Medienwahl wurde bereits ausgeführt, dass ein Individuum, wenn es sein Selbstbild allein einem fiktiven Gegenüber präsentiert, wie es hier der Fall ist, sich auf Dauer in seinem „Gefühl der inneren Handlungsfähigkeit [...] bedroht" sehen kann.[406] Somit kann der rein erdachte Dialog, wenngleich er die Protagonistin *prima facie* zu beflügeln scheint, sich auch negativ auf ihre Fortentwicklung auswirken. Darüber hinaus birgt die gleichzeitige Identifikation und Interaktion mit Catherine Deneuve die Gefahr einer Persönlichkeits-Spaltung, da auf diese Weise Ich und Du, Erzählerin und Rezipientin der Selbst-Narration, Urheberin des Selbstbildes und dessen Bestätigungsinstanz zusammenfallen.[407]

Vor diesem Hintergrund ist fraglich, ob die Protagonistin fortan die etwaigen Diskrepanzen zwischen Selbstentwürfen und Fremdzuschreibungen, zwischen imaginierter und vollzogener Identitätsvermittlung sowie zwischen filmisch-rezeptiven und sprachlich-produktiven Kommunikationsakten zu überwinden vermag. Bisher scheint sich die hohe Bereitschaft, in der äußerlichen Selbstpräsentation stets die Erwartungen Anderer zu erfüllen, so sehr verselbstständigt zu haben, dass letztlich das Ausbleiben von externen Identitätszuweisungen zur psychischen Überforderung führt, woraufhin das Medium Film für die Kompensation dieser Leerstelle instrumentalisiert wird. Zwar bietet sich der Film hier insofern als Quelle neuer Selbstentwürfe an, als die Protagonistin ohnehin über eine filmisch geprägte Weltwahrnehmung verfügt und sie aufgrund der (im wörtlichen und übertragenen Sinne) projizierenden Gestalt des Films erneut zur reinen Empfängerin der offerierten Identität wird und keine eigenständigen Reaktionsleistungen erbringen muss. Dennoch birgt die unidirektionale Kommunikationsstruktur des Films auch die Gefahr, dass das medial erworbene Selbstbild nicht an die Außenwelt weitervermittelt wird und somit keine soziale Anerkennung erreicht werden kann (worauf der imaginierte Dialog bereits hindeutet). Wie die Protagonis-

[405] Zur Unterscheidung der beiden Arten der Identitätsbildung vgl. S. 32 dieser Arbeit.
[406] Heiner Keupp, Thomas Ahbe, Wolfgang Gmür et al.: Identitätskonstruktionen, S. 239. Vgl. auch S. 26 dieser Arbeit.
[407] In einem ähnlichen Sinne stellt auch Julia Boog die These auf, Tawadas Protagonistin mutiere zu einem ‚Dividuum', da sie „durch die stete Präsenz einer filmischen Doppelgängerin geteilt zu sein scheint." Julia Boog: Innenblicke, S. 343.

tin von nun an mit dem filmischen Medium umgeht und welche Konsequenzen die Mediennutzung für die Selbstbildung mit sich bringt, wird sich im Folgenden zeigen.

### 3.3 Das Refugium der Filmfiktion

Während die ersten beiden Kapitel, *Repulsion* und *Zig-Zig*, zwar implizite Ähnlichkeiten zu den gleichnamigen Filmen aufweisen und das Medium auch ausdrücklich thematisieren, beginnt ab dem dritten Kapitel *Tristana* der Film noch tiefer in den *récit* einzudringen, insofern von nun an intradiegetische Erzählabschnitte in den Text montiert werden, in denen die Erzählerin jeweils die Handlung des titelgebenden Spielfilms zusammenfasst und kommentiert. Die Art und Weise, wie sie die Binnenerzählungen gestaltet (‚illusionserhaltend', ‚kontaminierend' oder ‚dekonstruktiv'), lässt Rückschlüsse auf den Einfluss zu, den das Medium auf ihre Selbstkonstitution nimmt. Doch auch auf der extradiegetischen Erzählebene stellen sich Veränderungen ein, die sich auf den Selbstbildungsprozess der Protagonistin auswirken.

Als sie an einem Abend das Kino verlässt, trifft sie auf eine vietnamesische Frau namens Ai Van, die sie während der Zugfahrt von Bochum nach Paris kennengelernt hat. Unwillig, aber zugleich widerstandslos nimmt sie die Einladung ihrer Landsmännin an, bei ihr und ihrem französischen Ehemann Jean zu wohnen. Die Protagonistin wird während der drei Kapitel *Tristana*, *The Hunger* und *Indochine* bei dem Ehepaar bleiben, sodass die drei Romankapitel zusammen den Gegenstand dieses Analysekapitels bilden. Bevor jedoch die Lebenssituation der Protagonistin in der Wohngemeinschaft sowie die schon angekündigten ausführlichen Wiedergaben der jeweiligen Filmplots untersucht werden, sollen zunächst noch einige Bemerkungen zu den impliziten Film-Bezügen erfolgen.

Bereits das Setting der Wiederbegegnung mit Ai Van erinnert an eine Szene aus Luis Buñuels Spielfilm *Tristana* aus dem Jahr 1970, den die Protagonistin, wie sie sogar explizit betont, an diesem Tag zum ersten Mal gesehen hat. Die Interaktion spielt sich in nächtlicher Dunkelheit auf einer Straße ab, die nur punktuell vom Laternenlicht beschienen wird, sodass ein Spiel mit der eigenen (Un-)Sichtbarkeit beginnt: „Ich ging zur Seite, so dass die Laterne mein Gesicht nicht mehr beleuchtete, und wollte die beiden schnell vorbeigehen lassen. Die Frau kam aber auf mich zu, ergriff meinen Ellbogen und redete wie ein Platzregen." (DNA 59) Auch in *Tristana* verlieren die Hauptfigur und ihr Geliebter in einem ganz ähnlichen Szenario ein solches ‚Versteck-Spiel' und werden von Fremden beim Küssen entdeckt.[408]

Wenngleich die Übereinstimmung der örtlichen Umgebung und der Lichtverhältnisse nur einen sehr vagen Hinweis auf Buñuels Film liefert, erweisen sich andere Elemente des Kapitels als sinnfälligere Indizien: Zunächst lässt die Paar-Konstellation – bestehend aus der jungen Ai Van und ihrem weitaus älteren, „weißhaarige[n] Mann" (DNA 59) – an das Mädchen Tristana und ihren

[408] Vgl. Luis Buñuel: *Tristana,* Frankreich, Spanien, Italien 1970, Farbfilm, 98 min., Regie: Luis Buñuel, Produktion: Robert Dorfmann, Drehbuch: Luis Buñuel, Julio Alejandro, Darst.: Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero, Lola Gaos, TC 51:15–52:15.

väterlich wirkenden Gatten Don Lope denken.[409] Aber auch die mehrfache Erwähnung von Pantoffeln, welche im Film zum Dingsymbol werden, sowie das Erscheinen eines Mannes, der – ebenso wie Tristana – eine Beinprothese trägt, bilden motivische Parallelen zwischen dem Text und Buñuels Machwerk. (Vgl. DNA 60, 65)[410] Des Weiteren deutet sich in einem verfaulenden Stoffhasen noch einmal eine Anspielung auf den Film *Repulsion* an, in dem die Hauptfigur ein totes Kaninchen in ihrer Wohnung (und Handtasche) verwesen lässt. (Vgl. DNA 72)[411] Im folgenden Kapitel *The Hunger* bestehen die impliziten Bezüge zum gleichnamigen Spielfilm von Tony Scott aus dem Jahr 1983 zum einen aus einem Klinikbesuch, den sowohl Tawadas Protagonistin als auch die Film-Figuren unternehmen, und zum anderen aus dem im Romankapitel stets wiederkehrenden Blut-Motiv (Blutabnahmen, Blutarmut etc.), dem freilich auch in Tony Scotts Vampirfilm eine zentrale Bedeutung zukommt. (Vgl. DNA 77ff.)[412]

Somit scheint die Darstellung der eigenen Erlebnisse durch die Erzählerin auch in den Kapiteln *Tristana* und *The Hunger* von diversen kinematographischen Eindrücken überformt zu sein. Die sich fortsetzenden impliziten Film-Rekurse lassen inzwischen annehmen, dass die Anreicherung der Romanhandlung mit filmischen Elementen als programmatisch für die gesamte Erzählweise zu erachten ist, wie sich im Laufe des Romans immer wieder bestätigen wird. Doch die Beantwortung der Frage, welche Rückschlüsse in Bezug auf die Zuverlässigkeit der Erzählinstanz zu ziehen sind und welche Ereignisse sich demgemäß möglicherweise allein in der Phantasie des Mädchens abgespielt haben, sollte erst nach Sichtung der weiteren versteckten Allusionen erfolgen.

Nun sei der Fokus auf das gemeinsame Leben in der Wohnung von Ai Van und Jean gerichtet. *Prima facie* scheint Ai Van die Entwicklung der Protagonistin fördern zu wollen, indem sie ihr anbietet, sich um ein Stipendium zu kümmern, das ihr den Besuch einer Sprachschule ermöglicht. (Vgl. DNA 60) Doch die Umsetzung des Versprechens lässt auf sich warten. Nach einiger Zeit erkennt die Protagonistin, dass ihre Gastgeberin nicht abgeneigt ist, ihre Anwesenheit für eigene Zwecke zu instrumentalisieren, um z. B. bei ehelichen Meinungsverschiedenheiten „eine Frauenfront gegen Jean bilden zu können." (DNA 67, vgl. auch DNA 72) In den Konversationen der beiden Frauen, in denen Ai Van häufig von ihrem Ehemann schwärmt und seine tiefe Zuneigung zu ihr betont, deutet sich zudem an, dass Ai Van ihrer jüngeren Landsmännin die Rolle der Zuhörerin

---

[409] In der Paarkonstellation sieht auch Linda Koiran eine Parallele zum Film. Vgl. Linda Koiran: Schreiben in einer Fremdsprache. Yōko Tawada und Galsan Tschinag, S. 326. Laut Volker Wehdeking ist sogar „die gesamte Gender-Besetzung" der Romanfiguren nach *Tristana* und *Belle de jour*, einem weiteren Buñuel-Film (von 1967), modelliert. Volker Wehdeking: Generationenwechsel, S. 211, vgl. auch ebd., S. 216, 218.

[410] Zu den Hausschuhen vgl. Luis Buñuel: *Tristana*, TC 14:16–14:20, 18:52–19:00, 49:48–50:13. Zu Tristanas Prothese vgl. ebd., TC 1:15:45–1:15:52, 1:20:25–1:21:09.

[411] Vgl. Roman Polanski: *Repulsion*, TC 10:12–10:18, 41:00–42:26, 48:48–49:08, 56:56–57:02, 1:00:42–1:01:16, 1:09:07–1:10:18, 1:19:26–1:20:20.

[412] Ärztlichen Rat in einer Klinik suchen sowohl die Figur Miriam Blaylock als auch ihr plötzlich älter werdender Vampir-Gefährte. Vgl. Tony Scott: *The Hunger,* Vereinigtes Königreich 1983, Farbfilm, 98 min., Regie: Tony Scott, Produktion: Richard Shepherd, Drehbuch: Ivan Davis, Michael Thomas, Darst.: Catherine Deneuve, David Bowie, Susan Sarandon, TC 16:37–17:56, 20:16–29:53. Es überrascht kaum, dass in einem Vampirfilm wiederholt menschliches Blut visualisiert wird. Vgl. ebd., TC 05:55–06:12, 36:51–37:04, 1:00:39–1:01:02, 1:04:05–1:05:47, 1:07:37–1:07:48, 1:17:52–1:21:11. Was die Darstellung von Blut und Gewalt in Tawadas Roman betrifft, so deutet Yasemin Dayioğlu-Yücel auch die Tatsache, dass „Jean Tomatensaft trinkt und die Protagonistin in die Hand beißt [...] [als] Allusion an den modernen Vampirfilm". Vgl. Yasemin Dayioğlu-Yücel: Magischer Realismus bei Tawada?, S. 441, Anm. 17. (Vgl. DNA 74)

und Bestätigungsinstanz für eigene Selbst-Narrationen zuweist. (Vgl. DNA 63, 69f.) Während es Ai Van somit hervorragend gelingt, ihr eigenes Selbstbild, an ihre Interaktionspartnerin zu vermitteln, erhält die Protagonistin umgekehrt von ihr keinerlei Bestätigung ihrer Identitätsentwürfe.

Als die jüngere Vietnamesin die Initiative ergreift und ihre Gastgeberin noch einmal an das identitätsstiftende Projekt, Studentin an einer Sprachschule zu werden, erinnert, reagiert Ai Van mit einer rigorosen Ablehnung, deren Begründung nur schwer nachzuvollziehen ist: „‚Du bist nicht zum Sprechen gemacht, du solltest wahrscheinlich lieber eine Handarbeit lernen, für die es viel Geduld braucht. Denn Geduld hast du.' ‚Ich spreche gerne.' ‚Deine Lippen haben eine saugende Form, keine sprechende.' ‚Das stimmt nicht. Ich habe Russisch gelernt.' ‚Das ist keine richtige Sprache.' ‚Warum nicht?' ‚Das kannst du nicht verstehen.'" (DNA 72f.) Obwohl die Protagonistin an dieser Stelle insistiert und Ai Van schließlich zum Nachgeben bewegt, vermag sie langfristig ihre eigenen Bedürfnisse und den Entwurf einer studentischen (Teil-)Identität nicht durchzusetzen: Letztlich besorgt Ai Van ihr kein Stipendium (was zugegebenermaßen wegen des fehlenden Visums der Protagonistin ohnehin schwierig geworden wäre), und auch auf den Alternativ-Vorschlag der Fabrikarbeit geht Ai Van nicht ein. (Vgl. DNA 75)

Stattdessen schickt sie das junge Mädchen als Versuchsperson in eine Klinik, in der illegale Hauttests durchgeführt werden. Als die Protagonistin sich beklagt, dass ihr von der Ärztin sehr viel Blut abgenommen worden sei, bleibt Ai Van hartnäckig und lässt sie weiterhin der dubiosen Tätigkeit nachgehen. (Vgl. DNA 80) In der Willkür, mit der Ai Van mit der Protagonistin verfährt, manifestiert sich ihre Weigerung, die jüngere Landsmännin als eigenständiges Individuum anzusehen und deren Identitätsentwürfe affirmierend zurückzuspiegeln. Ihre fehlende Anerkennung gipfelt in ihrer Aussage: „Du hast doch kein Leben. Du gehst ins Kino, sonst tust du ja nichts." (DNA 75) Wenngleich Ai Van mit ihrem Vorwurf der Nicht-Identität eine rein destruktive Disziplinierungsstrategie verfolgt und dabei jegliche Individuations-Bestrebungen der Protagonistin verkennt, trifft sie dennoch sehr genau die Kernaporie, die dem Selbstbildungsprozess der jungen Frau inhärent ist: Im Zusammenhang mit ihrer Identitätsstiftung bilden die lebensweltliche Umgebung und die vom Film inspirierte Vorstellungswelt zwei konträre Pole, von denen der erste immer mehr Bedeutung zugunsten des zweiten Pols verliert.

Diese Entwicklung begründet sich darin, dass sich die Protagonistin in ihrer Alltagswelt unwohl fühlt, sie kein Bedürfnis danach hat, mit Ai Van und Jean Zeit zu verbringen, und den Wunsch verspürt, die Wohnung zu verlassen. (Vgl. DNA 61, 67) Sei es wieder einmal aus Gründen der äußerlichen Anpassung an die Erwartungen Anderer oder sei es schlichtweg in Ermangelung von Alternativen, schlussendlich bleibt die Protagonistin über einen längeren Zeitraum (von mindestens einem Jahr) bei dem ungleichen Ehepaar und sucht auch vorerst regelmäßig die Klinik auf. Zwar verleiht ihr diese zwielichtige Form der Arbeit sogar einen Ansatz von Selbst-Bewusstsein: „Ich arbeitete, ich war eine Arbeiterin und nicht mehr niemand." (DNA 82) Nichtsdestoweniger lassen die fehlende Zuwendung ihres Umfelds sie in die Welt des Kinos fliehen, in der sich ihre emotionalen und sozialen Bedürfnisse zu erfüllen scheinen: „Mir fiel nur das Wort ‚cinéma' ein. In diesem Wort trafen ‚China' und ‚Ma' zusammen. Der Eingang des Kinos empfing mich wie die Arme einer ‚Ma'. Sie lehnte mich nie ab". (DNA 91) In dem Vergleich des Kinos mit einer fürsorgli-

chen Mutter wird deutlich, dass die Protagonistin den Kinematographen als diejenige Bestätigungsinstanz ansieht, die sie in ihrem Leben mit Ai Van und Jean grundlegend vermisst.

Die Tatsache, dass dem filmischen Medium mit wachsendem Ausmaß eine existentielle Bedeutung zukommt, äußert sich nicht nur an der Aussage der Protagonistin, dass „die Leinwand [...] mein Betttuch [sei], auf dem ich lebe und schlafe" (DNA 64), sondern auch an der rasanten Zunahme von Erzählabschnitten, die die Handlung der gesehenen Filme wiedergeben. In den Kapiteln *Tristana*, *The Hunger* und *Indochine* nehmen die ‚intermedialen Intradiegesen' einen sich von Kapitel zu Kapitel vergrößernden Raum ein, bis in *Indochine* schließlich die Ereignisse des Alltagslebens weitgehend verdrängt werden, sodass der Leser fast ausschließlich über den Film-Plot unterrichtet wird. Doch welche Geschichten sind es, die die Protagonistin in ihren Bann ziehen, und welche Identitätsangebote vermitteln sie durch ihre jeweilige Hauptfigur? Diese Frage soll im Folgenden beantwortet werden, indem die jeweiligen sprachlichen Zusammenfassungen der Filme im Hinblick auf die Darstellungsweise der Ich-Erzählerin untersucht und dabei mit dem filmischen Material abgeglichen werden, sodass auch eine Berücksichtigung etwaiger Abweichungen und deren Deutung erfolgen kann.

Wenn man *grosso modo* die Rollen betrachtet, die Catherine Deneuve in den drei sehr unterschiedlichen Filmen spielt, stellt man sofort fest, dass sie in keinem der Fälle eine tadellose oder – nach Lessings Kriterien für ein hohes Identifikationspotential – ‚mittlere' Heldin[413], geschweige denn eine bewundernswerte Siegerin verkörpert, sondern immer die Identität einer Täterin und eines Opfers zugleich annimmt. Infolgedessen fragt sich, worin für die Protagonistin der Anreiz besteht, sich mit diesen Figuren (bzw. mit den ihnen nahestehenden Personen)[414] zu identifizieren, zumal sie auch eine weitere Lessing'sche Prämisse – „von gleichem Schrot und Korne"[415] wie der Rezipient zu sein – nicht erfüllen: Die grundlegende ethnisch-kulturelle Differenz zwischen den Deneuve-Rollen und der Erzählerin manifestiert sich bereits im äußeren Erscheinungsbild, wie bei der Rezeption von Régis Wargniers Film *Indochine* aus dem Jahr 1992 betont wird.[416]

Andererseits repräsentieren die Figuren jeweils eine sexuell begehrenswerte Frau, die eine außergewöhnliche Anziehungskraft auf Vertreter des männlichen (im Falle von *The Hunger* auch auf Vertreterinnen des weiblichen) Geschlechts ausübt, was wiederum die zur Identifikation provozierende Wirkung des Mediums fördert. Bei der Rezeption des Films *Tristana* von Luis Buñuel weist die Protagonistin sogar explizit auf die Attraktivität der von Deneuve gespielten Figur Tristana hin: „Tristana war so schön, dass sie von dem reichen Mann nicht in Ruhe gelassen wurde." (DNA 71) Mit dem „reichen Mann" ist Don Lope, der Vormund des Waisenmädchens Tristana, gemeint, der

[413] Lessing favorisiert im Rekurs auf Aristoteles, einen „Held aus der mittlern Gattung" (d. h. keinen komplett guten/tadellosen und keinen rein bösen/lasterhaften Held) zu wählen, um ein hohes Identifikationspotential zu gewährleisten. Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Zweiter Band, S. 594.

[414] Es wird sich zeigen, dass sich die Protagonistin im Fall von *The Hunger* und z. T. auch von *Indochine* nicht mit Deneuves Rolle selbst, sondern mit Personen aus ihrem nahen Umfeld, ihrer Geliebten bzw. ihrer Tochter, identifiziert. Nichtsdestoweniger zeugt auch eine Identifikation mit Figuren, die Nähe zur Deneuve-Figur suggerieren, von einem hohen Maß an Bewunderung, wenn nicht sogar an Zuneigung für die jeweilige Rolle, die die französische Kino-Diva spielt.

[415] Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. Zweiter Band, S. 559.

[416] Vgl. S. 145f. dieser Arbeit.

ihre Abhängigkeit ausnutzt und ihr die Rolle seiner Geliebten aufdrängt. Der Versuch, mit einem jungen Maler zu fliehen, scheitert, da Tristana aufgrund einer Krankheit zurückkehrt, die mit einer einseitigen Beinamputation therapiert werden muss. In zunehmender Verbitterung über den Verlauf ihres Lebens verwehrt sie letztlich dem lebensbedrohlich an Grippe erkrankten Don Lope ihre Hilfe, indem sie nur vortäuscht, einen Arzt zu rufen, und stattdessen trotz starkem Schneefall das Fenster des Krankenzimmers öffnet, wodurch sie das Ableben des alten Mannes beschleunigt.[417]

Dem hier skizzierten groben Handlungsverlauf kann die Roman-Protagonistin *grosso modo* folgen, obwohl sie die französischen Dialoge nicht versteht. Dennoch entstehen hermeneutische Schwierigkeiten, die sich darin äußern, dass sie auf die surrealistischen Elemente des Films mit Verwirrung reagiert. So wundert sie sich beispielsweise über Tristanas wiederkehrende Vision, dass Don Lopes abgetrennter Kopf an einer Kirchenglocke baumelt: „Wer hat ihn abgehackt und dahingehängt?“ (DNA 68) Dabei übersieht sie, dass der Film nahelegt, die Sequenz als Angst- bzw. Wunsch-Traum Tristanas zu deuten.[418] Hier hätte ihr die Sprache eine zusätzliche Hilfestellung leisten können, da Tristana in einem Dialog das Gesehene als Traum ausweist.[419] Der naive Umgang mit der unzuverlässigen Erzählweise überrascht insbesondere vor dem Hintergrund, dass die Erzählerin zuvor von ihrer Bewunderung für den russischen Regisseur Andrej Tarkowskij gesprochen hat, dessen Filme ebenfalls von Traum- und Phantasie-Sequenzen durchsetzt sind. (Vgl. DNA 27)[420] Abgesehen von den – möglicherweise (seh-)kulturell bedingten – Verständnisschwierigkeiten verändert sie in ihrer Nacherzählung zudem die Chronologie der Geschichte, indem sie die Vorstellung des enthaupteten Don Lope als Folge der Begegnung mit dem Maler darstellt: „Tristana lernt einen Maler kennen. Und schon verwandelt sich die Glocke, die im Kirchturm schwingt, in den Kopf von Don Lope.“ (Ebd.) In Buñuels Film ist die Bekanntschaft mit Horacio, dem Maler, der Kirchturm-Vision jedoch nachgeordnet.[421]

In der Verkehrung der Szenenabfolge äußert sich ein gewisser Grad an Deutungswillkür, die die Protagonistin in ihre persönliche Film-Rezeption einbringt und die auch durch ihre Unkenntnis der französischen Sprache gestärkt wird. Durch ihre eigenwillige Auslegung erhält sie die Möglichkeit, die Filmhandlung auf ihre eigenen Belange abzustimmen und sich somit wiederum die Identifikation mit der Filmheldin zu erleichtern. Dementsprechend interpretiert sie auch *Tristana* gemäß ihrer kommunistischen Erziehung im Hinblick auf das Thema des Klassenkampfes: „[S]cheinbar gab es [...] einen Klassenkampf. Die Kameralinse war auf der Seite der armen Menschen. War das nicht der Grund, warum Don Lope so unangenehm dargestellt war, während der taubstumme Jun-

[417] Vgl. Luis Buñuel: *Tristana* (Gesamtverlauf des Films).

[418] Diese Deutung liegt insbesondere deshalb nahe, da der Zuschauer im Anschluss an die erste Vision sieht, wie Tristana in ihrem Bett von einem Albtraum erwacht und gegenüber Saturna auch explizit von einem Traum spricht. Vgl. ebd., TC 13:50–14:15. Zur zweiten Traumvision vgl. ebd., TC 1:30:09–1:30:20.

[419] Nicht nur beim Aufwachen spricht Tristana, wie gesagt, von einem Traum, sondern unterhält sich auch später mit Saturna über den Traum. Vgl. ebd., TC 33:30–33:45.

[420] Vgl. Timo Hoyer: Filmarbeit – Traumarbeit. Andrej Tarkowskij und sein Film *Der Spiegel* (*Serkalo*), in: Projektion und Wirklichkeit. Die unbewusste Botschaft des Films, hrsg. von Ralf Zwiebel und Annegret Mahler-Bungers, Göttingen 2007.

[421] Zur ersten Traumvision vgl. Luis Buñuel: *Tristana*, TC 13:50–14:15. Zur Begegnung mit dem Maler vgl. ebd., TC 34:50–35:42.

ge und der mittellose Maler sympathisch wirkten? Wie wäre es gewesen, wenn die Kameralinse das gegenteilige Weltbild hätte zeigen wollen?" (DNA 71) Wenngleich Tristanas Lebenssituation im Spanien der 1930er Jahre sehr deutlich vom Erfahrungshorizont der Protagonistin divergiert, schafft sie durch ihre Deutungsweise Anknüpfungspunkte und Gemeinsamkeiten, mit denen sie sich der Film-Figur nähert.

Unabhängig von der Frage, wie fundiert oder arbiträr ihre Auslegung anmutet, eröffnet diese Textstelle ferner signifikante Hinweise bezüglich der Art und Weise, wie die Protagonistin Filme rezipiert und nacherzählt: Während sie die Filmhandlung zunächst weitgehend ‚illusionserhaltend' zusammengefasst hat, rekurriert sie hier auf die ‚Gemachtheit' des filmischen Werkes, indem sie ein Element der Produktionstechnik (Kameralinse) erwähnt und ferner über mögliche Intentionen des Regisseurs spekuliert (welchen sie depersonalisierend mit der Kameralinse gleichsetzt). Ergo handelt es sich bei dem oben zitierten Text-Beispiel um eine ‚dekonstruierende' Form der ‚intermedialen Intradiegese', insofern die Illusion, die der Film erzeugt, gebrochen wird und sich seine artifizielle Konstruiertheit hervorkehrt.[422]

Da die Erzählerin ganz bewusst über den Entstehungsprozess des Films reflektiert, müsste angenommen werden, dass sie sich der vom Film suggerierten Illusion entzieht und infolgedessen keine Identifikation mit der Titelheldin stattfinden kann. Erstaunlicherweise deuten ihre folgenden Worte allerdings auf das Zutreffen des genauen Gegenteils hin: „Und wie wäre es, wenn ich all das ohne Kameralinse sehen würde? Das wäre nicht möglich, denn ohne Kameralinse hätte ich überhaupt keine Chance gehabt, diese Menschen zu sehen." (Ebd.) Gemäß dem Inszenierungscharakter von Spielfilmen hätte die Schlussfolgerung lauten müssen, dass es ohne Kameralinse die Figuren gar nicht gegeben hätte, da ihre fiktionale Existenz allein durch die Filmproduktion erschaffen wird. Die Tatsache, dass die Protagonistin zu einem anderen Schluss kommt, zeugt – all ihrer vorherigen kritischen Überlegungen zum Trotz – von einem starken Glauben an das Gesehene, mit dem sie dem diskursiv postulierten Topos der realistischen Wirkungsästhetik des Films folgt.

Wie sehr sich die These, dass der Film beim Rezipienten stets den Eindruck erwecke, ‚reale' Geschehnisse zu beobachten, sich durch den gesamten Diskurs zieht, zeigt sich bereits an Hugo Münsterbergs Aussagen von 1916. Er schreibt: „Wendet er [d. i. der Zuschauer] sich nun aber der Filmwelt zu, so *scheint die Bewegung, die er sieht, eine tatsächliche Bewegung zu sein, und dennoch wird sie von seinem eigenem Bewußtsein erzeugt.*"[423] Doch nicht nur die Bewegung wird laut Münsterberg als eine „tatsächliche" empfunden, auch bei der räumlichen Perzeption sei die Nähe zur Realität deutlich erkennbar, denn unter optimalen Projektionsbedingungen „müssen wir den gleichen Eindruck haben, als blickten wir durch eine Glasscheibe in den realen Raum."[424] Die Überlegung, dass ausgerechnet der abgebildete Raum aufgrund der Zwei-Dimensionalität des Films nicht authentisch wirke, weist Münsterberg (allerdings ohne genaue Begründung) nachhaltig zurück: „Keinesfalls haben wir das Recht, zu behaupten, daß die Szenen, die wir auf der Leinwand

[422] Vgl. S. 117f. dieser Arbeit.
[423] Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel, S. 49 (Anm. J. P.).
[424] Ebd., S. 43.

sehen, uns als flache Bilder erscheinen."[425] Jedoch bleibt eine stichhaltige Begründung der Aussage aus.

Wenige Jahre später postuliert auch Walter Benjamin in seinem berühmten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, dass dem Film Wirklichkeitsreferenz phantasmagorisch suggeriert, wodurch er zu einer „Natur zweiten Grades" werde, da „*die Apparatur derart tief in die Wirklichkeit eingedrungen* [sei, dass der] apparatfreie Aspekt der Realität [...] zu ihrem künstlichsten geworden [sei] und der Anblick der unmittelbaren Wirklichkeit zur blauen Blume im Land der Technik".[426] Das Identifizieren der sinnlich wahrnehmbaren und der medial vermittelten Realität scheint somit nicht nur durch die Fotografie, sondern auch durch den Film provoziert zu werden. Die aus einigen Abhandlungen zur Fotografie bekannte These der Wirklichkeits-Objektivierung findet sich zudem in Rudolf Harms' *Philosophie des Films*.[427]

Zwar hat Rudolf Arnheim schon in Benjamins Zeitgenossenschaft darauf hingewiesen, dass die Wiedergabe von Bild und Ton nur eine „partielle Illusion"[428] der Realität erzeugen könne, da andere Sinne (der taktile, olfaktorische und gustatorische Sinn) nicht tangiert würden.[429] Dennoch hält sich das Postulat der Ähnlichkeit zwischen natürlicher (sinnlicher) Wirklichkeitswahrnehmung und Film-Rezeption bzw. -Perzeption, denn auch der Filmtheoretiker Christian Metz spricht davon, dass der, wie er es nennt, ‚Realitätseindruck' beim Film besonders ausgeprägt sei.[430] Ferner streift Martin Heidegger in seiner Existenzphilosophie das Thema ‚Film' und warnt vor der „Gefahr [...], daß wir die filmische Anschaulichkeit mit der ‚Wirklichkeit' gleichsetzen."[431] Während Heidegger die mögliche Verwechslung von Filmplot und Realität noch negativ konnotiert, indem er sie als ‚Gefahr' bezeichnet, geht der dem Konstruktivismus näher stehende Medienphilosoph Vilém Flusser dem Grund für diese Ineinssetzung nach, ohne das Phänomen zu bewerten. Dabei überlegt er, ob wir „[v]ielleicht erblich, vielleicht kulturell [...] dazu bedingt [sind], allem, was wir in unserer Umgebung sich in Bewegung abspielen sehen, zuerst einmal unseren Glauben zu schenken, es für wirklich zu nehmen."[432] Der genaue Grund für dieses Phänomen, den Flusser sucht, bleibt hier jedoch im Bereich des Spekulativen.

Trotz ihrer Reflexionen über die ‚Gemachtheit' des Films bestätigt Tawadas Protagonistin die diskursiven Zuschreibungen, indem sie an die ‚Realität' des Gesehenen glaubt, was ihre Tendenz zur Identifizierung bis zu einem gewissen Grad begünstigt.[433] Mitunter nimmt ihr Umgang mit der

[425] Ebd., S. 42.
[426] Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 495.
[427] Vgl. Harms' folgende Aussage: „Dafür aber wurde seine eigentliche Bedeutung [des Kinematographen] viel tiefer erkannt, nämlich daß *es überhaupt möglich ist*, eine menschliche Bewegung, eine Gebärde, *ein letztes Ausdrucksmittel optisch zu objektivieren*." Rudolf Harms: Philosophie des Films, S. 10.
[428] Rudolf Arnheim: Film als Kunst, S. 40.
[429] Vgl. ebd., S. 23–47.
[430] Christian Metz: Zum Realitätseindruck im Kino.
[431] Martin Heidegger: Heraklit, in Ders.: Gesamtausgabe, Band 55, hrsg. von Manfred S. Frings, Frankfurt/M. 1979, hier S. 138.
[432] Vilém Flusser: Darstellungen, S. 172.
[433] Es wurde darauf hingewiesen, dass die angeblich ‚realistische' Wirkungsästhetik das Identifikationspotential prinzipiell erhöht. Zwar kann die Identifikation durch einen zu großen Bezug zur Lebenswelt und ‚Realität' des Zuschauers

filmischen Illusion aber auch recht unbedarfte und naive Züge an: So fühlt sie sich beispielsweise auch beim Betrachten eines Vampir-Films nicht daran gehindert, sich in das Erschaute hineinzuversetzen und es wiederum auf die eigene Lebenswelt zu übertragen. Es handelt sich dabei um den Film *The Hunger* von Tony Scott, bei dessen Rezeption die Vietnamesin ebenfalls an der Illusion festhält und folglich in ihre Nacherzählung kaum ‚dekonstruktive' Elemente einflicht. Erneut zeigt sich die Protagonistin fasziniert von der Attraktivität Catherine Deneuves, die sie eine „wunderschöne[] Frau" (DNA 80) nennt und die die Rolle der ‚blutsaugenden' Miriam Blaylock spielt. Insbesondere interessiert sich die Ich-Erzählerin für eine homoerotische Szene, die sich zwischen Miriam und der von Susan Sarandon verkörperten Gerontologin Dr. Sarah Roberts ereignet, nachdem Miriam ihren plötzlich alternden Gefährten in einem Sarg zur Ruhe gebettet hat.

Hier scheint sich die Protagonistin statt mit Deneuves Rolle eher mit der ihrer Liebhaberin zu identifizieren: „Während ich, die Kinobesucherin, wie betäubt träume, während die Naturwissenschaftlerin wie verliebt einschläft, küsst Miriam auf die schwache Stelle der Wissenschaft." (DNA 79) Die syntaktische und semantische Parallelisierung der eigenen Aktivität und der der Ärztin deutet bereits subtil auf die Identifikation mit Susan Sarandons Rolle hin. Wesentlich deutlicher artikuliert sie ihren Wunsch, an die Stelle dieser Frau zu treten, indem sie sie als „beneidenswerte Frau, die Miriam für sich ausgesucht hat" (DNA 82), bezeichnet. Auch ihre Äußerung, „Miriam könnte auch direkt aus meinem Hals trinken, das wäre für mich ein Vergnügen" (ebd.), zeugt von demselben Begehren.

Darüber hinaus ist an dieser Aussage zum einen zu erkennen, dass die Protagonistin homosexuelle Neigungen empfindet und somit offensichtlich nicht dem Bild einer asexuellen Schülerin bzw. einer ausschließlich heterosexuellen Frau entspricht, das ihre Lehrer bzw. Jörg auf sie projiziert haben. Zum anderen äußert sich an der Tatsache, dass sie sich nicht mit Deneuves Rolle selbst, sondern mit deren Liebespartnerin identifiziert, das zuvor schon festgestellte Schwanken zwischen dem Bestreben, mit dem Objekt ihrer Admiration identisch zu sein und es (wie hier) als nahestehende Bezugsperson und Bestätigungsinstanz zu instituieren.[434] Nichtsdestoweniger ist auch das letztere Interesse als Kennzeichen einer über reine Bewunderung hinausgehenden Zuneigung anzusehen, die die Protagonistin für die französische Film-Diva bzw. ihr jeweiliges *alter ego* empfindet.[435] Wie sehr sie sich der kritiklosen Kontemplation verschreibt, manifestiert sich erneut an der interpretatorischen Willkür, die sie auf den Film anwendet.

Während die idealisierte Catherine Deneuve in *The Hunger*, wie bereits angedeutet, keine ‚strahlende Heldin', sondern vielmehr einen manipulativen und skrupellosen weiblichen Vampir spielt, scheint die Roman-Protagonistin auch diesem Film-Charakter mit ungebrochenem Enthusi-

---

eingeschränkt werden, jedoch gilt diese Annahme hauptsächlich für dokumentarische Aufnahme, die ohnehin weniger auf die (für die Empathie des Zuschauers so bedeutsame) Illusion zielen. Vgl. S. 104f. dieser Arbeit.

[434] Vor diesem Hintergrund erweist sich Karl Esselborns Terminus der „identifikatorische[n] Kommunikation" als sehr treffend, da die Protagonistin sich einerseits mit der jeweiligen Deneuve-Figur identifiziert (sich also vorstellt, die Rolle selbst anzunehmen) und teilweise mit ihr kommuniziert (und somit die Rolle des Gegenübers, wie hier die Figur der Ärztin, annimmt). Karl Esselborn: „Übersetzungen aus der Sprache, die es nicht gibt", S. 245.

[435] Claudia Schmitt stößt in ihrer komparatistischen Untersuchung zur literarischen Darstellung von Filmwahrnehmung und Filmfigurenidentifikation ebenfalls auf Fälle von „unreflektierte[r], unkritische[r] Verehrung des Idols". Vgl. Claudia Schmitt: Der Held als Filmsehender, S. 76.

asmus zu begegnen. Für den Mann, den die ‚Blutsaugerin' tötet, empfindet die Kinobesucherin kein Mitleid, sondern nennt ihn lakonisch einen „Snack für Miriam". (DNA 80)[436] Ferner interpretiert sie die Reaktion der Gerontologin auf die Feststellung, dass Miriam sie ebenfalls in einen Vampir verwandelt hat, als ekstatischen Glückszustand, obwohl ihr rastloses Verhalten, das letztlich sogar in einem Suizidversuch gipfelt, wohl eher ein Symptom der tiefsten Verzweiflung darstellt. (Vgl. DNA 82)[437] Die Vietnamesin kommt zu dieser überraschenden Auslegung, da sie selbst die Figur der Naturwissenschaftlerin darum beneidet, Miriams neue Gefährtin zu sein, und zeigt damit, dass sie auch im Fall von *The Hunger* ganz offensichtlich zur subjektiv-emotionalen Anreicherung der Filmbilder neigt.

Ihre Tendenz zur Überformung des Gesehenen äußert sich darüber hinaus in der Unvollständigkeit ihres Film-Resümees, insofern sie dem Leser eine Schlüssel-Szene vorenthält, in der sich Miriams Souveränität plötzlich in ihr Gegenteil verkehrt, als ihre früheren Opfer sie nämlich heimzusuchen beginnen und sie daraufhin deren Schicksal (der plötzlichen Vergreisung) teilen muss.[438] Die Ambivalenz, die die Roman-Protagonistin in der Schlusssequenz zu sehen glaubt, indem sie sich fragt, „welche ‚sie' [...] überhaupt verschwunden" sei (DNA 83), legt der Film selbst nicht nahe, da er in der letzten Einstellung ostentativ die Naturwissenschaftlerin als Überlebende und Überlegene inszeniert.[439] Somit passt die Rezipientin auch hier wieder die Filmhandlung ebenso wie die Charakterisierung der Deneuve-Figur auf ihre eigenen Bedürfnisse an.

Infolgedessen fällt es ihr leichter, die filmische Fiktion auf ihr eigenes Leben und ihre eigene Person zu übertragen:

> Der Vampir kam in Vietnam nur als Metapher vor. Die Zinsen galten zum Beispiel als Vampire [...]. Dagegen gab es in Paris, genauer gesagt in den Kinotheatern, echte Vampire. Sie waren keine Metapher. Ich hatte nichts mehr dagegen, ein Vampir zu werden, einmal gründlich ausgesaugt zu werden, dazuzugehören, Blut miteinander zu teilen, um zusammenzuleben. Mit Miriam. Ein Leben als Vampir könnte sogar viel besser sein als mein jetziges. Ich wollte ein Vampir werden. (DNA 81)

Ungeachtet der Tatsache, dass die Existenz von Vampiren jeglichen empirisch erfassbaren Gesetzen, die das menschliche Leben organisieren, widerspricht, hält die Protagonistin das Erschaute für „echt". Ihre Auffassung resultiert daraus, dass sie – im Einklang mit den diskursiv geprägten Medien-Topoi – die Arbitrarität des sprachlichen Zeichens („Metapher") gegen die scheinbare Evidenz-Garantie der Bilder ausspielt.[440] Neben einem weiteren Kontrast, den die Protagonistin eröffnet, indem sie die Kultur des Heimat- und Gastlandes einander gegenüberstellt, lässt sie außerdem ihre eigene und die im Film präsentierte Lebenswelt als konträre Pole erscheinen. Letzterer Vergleich

[436] Vgl. Tony Scott: *The Hunger*, TC 03:06–05:55.
[437] Vgl. ebd., TC 1:05:47–1:10:01, 1:17:52–1:21:11.
[438] Vgl. ebd., TC 1:21:11–1:26:40.
[439] Vgl. ebd., TC 1:29:14–1:29:43.
[440] Während der frühe Filmdiskurs sich in der Nachfolge der Fototheorie an dem Topos der Realitätswiedergabe orientierte (vgl. S. 141f. dieser Arbeit), wurde man sich der Arbitrarität und Unnatürlichkeit des sprachlichen Zeichens bereits seit dem *linguistic turn* der Jahrhundertwende bewusst. Zum *linguistic turn* vgl. Klaus Stierstorfer: *Linguistic turn*, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, hrsg. von Ansgar Nünning, 4., aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart 2008, S. 424–425.

entscheidet sich zugunsten der filmischen Fiktion, nach der die junge Frau nun ihr Alltagsleben zu gestalten sucht: „Ich wollte ein Vampir werden." (Ebd.) Während in Bochum die Wahrnehmung ihrer Umwelt partiell durch filmtechnische Elemente infiltriert war – insofern die Protagonistin „keine neue Szene" und „farbige Mikrokörner" sah (DNA 25,36) –, hat sich inzwischen das Verhältnis von Film und Welt invertiert: Hier firmiert als Ausgangsbasis der Wirklichkeits- und Selbstkonstruktion nicht mehr die äußere Umgebung, von der punktuelle Bezüge zum Film ausgehen, sondern vielmehr liefert an dieser Stelle die Filmvision selbst die vorherrschende Grundlage, von der aus Impulse für das eigene Alltagsleben übernommen werden.

Diese Tendenz setzt sich auch in *Indochine*, dem Kapitel mit der längsten ‚intermedialen Intradiegese', weiter fort. Zwar handelt es sich hier mitunter wieder um eine ‚dekonstruierende' Form der Nacherzählung, insofern bereits zu Beginn durch den Verweis auf die Leinwand und später mit der Erwähnung einer Großaufnahme auf die ‚Gemachtheit' des medialen Produkts aufmerksam gemacht wird. (Vgl. DNA 84, 96) Jedoch fühlt sich die Protagonistin (ebenso wie in *Tristana*) nicht am Glauben an die filmische Illusion gehindert, wie sich wiederum darin zeigt, dass laut ihrer Aussage ihr eigenes „Blickfeld" – und hier nicht das Leinwand-Bild – „bedeckt von der trüben Wasseroberfläche" sei. (DNA 84)[441] Die Affinität von Film- und Lebenswelt geht sogar so weit, dass die Protagonistin keinen qualitativen Unterschied zwischen den Erfahrungen im Alltag und dem filmisch Erschauten mehr erkennt. Gemäß dem Topos der medialen Konstruktion der Wirklichkeit zieht sie in Diskussionen mit Ai Van und Jean den Film als Beweismaterial für ihre Thesen heran: „Das ist keine Propaganda. Ich habe es im Film gesehen!" (DNA 93) Ai Vans Gegenargument, dass „ein Film [...] doch nur eine Fiktion" sei (ebd.), mit dem die Qualität des Spielfilms als Medium der Wirklichkeitskonstruktion rigoros abgewertet wird, stellt für ihre jüngere Landsmännin kein nachvollziehbares Argument dar. Denn schließlich hat diese bereits ihr ganzes Leben gedanklich in die Filmwelt transferiert, sodass sie die postulierte Annahme einer prinzipiellen Minderwertigkeit von medialer Fiktion gegenüber lebensweltlichen Phänomenen nicht teilt.

Infolge ihrer sich zunehmend verfestigenden Gleichbewertung von filmischer Schaubühne und eigenem Alltagsumfeld neigt sie auch bei der Rezeption von *Indochine* zur Figuren-Identifikation, die hier zudem dadurch begünstigt wird, dass der Film sogar im Heimatland der Roman-Protagonistin spielt, wenn auch in den 1930er Jahren, als Vietnam noch der französischen Kolonialherrschaft unterlag und zusammen mit angrenzenden Ländern als ‚Französisch-Indochina' bezeichnet wurde. Catherine Deneuve verkörpert die Rolle der französischen Plantagen-Besitzerin Éliane Devries,[442] die aufgrund des diplomatischen Umgangs, den sie insbesondere mit der privilegierten einheimischen Bevölkerung pflegt, zur Adoptivmutter für das adlige vietnamesische Waisenkind Camille wird. Die vietnamesische Zuschauerin konstatiert beim Anblick des Mädchens sofort, dass es ihr selbst ähnlich sieht, sodass sie aufgrund des äußeren Erscheinungsbildes zunächst

[441] Der Film *Indochine* beginnt mit Gondeln, die im Nebel auf dem Wasser treiben, was bei der Roman-Protagonistin den beschriebenen Eindruck auslöst. Vgl. Régis Wargnier: *Indochine,* Frankreich 1992, Farbfilm, 158 min., Regie: Régis Wargnier, Produktion: Claude Albouze, Jean de Tregomain, Drehbuch: Catherine Cohen, Louis Gardel, Erik Orsenna, Régis Wargnier, Darst.: Catherine Deneuve, Vincent Perez, Jean Yanne, TC 00:40–03:17.

[442] In Tawadas Roman wird als Vorname der Figur fälschlicherweise „Elaine" angegeben.

wieder zur Identifikation mit einer Person, die Deneuves Rolle nahesteht, provoziert wird. (Vgl. DNA 85)

Allerdings wird die Identifizierung mit Camille nicht konsequent durchgehalten. Zum einen gilt ihre empathische Einfühlung beim Betrachten einer pathetischen Wiederbegegnungsszene allein der Mutter: „In mir weinte Elaine, nicht Camille." (DNA 98)[443] Ferner lässt die Ich-Erzählerin in ihrer sprachlichen Wiedergabe einer Szene, in der sich Zieh-Tochter und -Mutter unterhalten und Letztere einige Mangostücke verzehrt, im Unklaren, welche der beiden Frauen das Identifikations-Objekt darstellt: „[A]uf einmal sehe ich Sie vor mir stehen. [...] Ihre Lippen bewegen sich leicht mit, wenn ich spreche, als würden Sie meine Wörter wiederholen. In Wirklichkeit synchronisieren Sie meine Geschichte, indem Sie Stück für Stück eine Mango auf meine Zunge legen. Die saftige Frucht füllt meine Mundhöhle, und ich rede nur noch französisch, ohne den Sinn zu verstehen." (DNA 87) Während die *vis-à-vis*-Position eine Identifizierung mit Camille andeutet (die ihrer Mutter gegenübersteht), legen die synchronen Lippenbewegungen sowie das Konsumieren der Frucht nahe, dass sich die Zuschauerin in Éliane hineinversetzt.[444]

Doch unabhängig von der Frage nach der personalen Zielrichtung der Identifikation (die nicht eindeutig zu beantworten ist), zeigt sich an dieser Textstelle eine Forcierung der zuvor schon angesprochenen Tendenz, dass nicht mehr die lebensweltliche Umgebung, sondern die im Film erfahrene Welt nun den Rahmen der Identitätsstiftung bildet. Hier wendet die Roman-Protagonistin inzwischen bereits nicht mehr die Anstrengung auf, das Gesehene auf ihr alltägliches Leben zu übertragen, sondern tritt stattdessen gedanklich direkt in den Film ein und deklariert alles, was dort in den französischsprachigen Film-Dialogen gesagt wird, als ihre eigene ‚Geschichte'. Indem sie in ihrer Nacherzählung der Film-Szene die eigene Person metaleptisch in den Film hineinversetzt, bewirkt sie hier eine ‚kontaminierende' Form der ‚intermedialen Intradiegese', insofern die Grenzen zwischen Roman- und Film-Fiktion auf eine Art und Weise überschritten werden, die in einer ‚faktualen' Erzählung unmöglich wäre.[445]

Insgesamt verliert sie durch die Auslieferung der eigenen Person an den Film zunehmend an Selbstbestimmung, da sie sich in die vorgefertigte Wort- und Bildfolge einfügt. Bis zu einem gewissen Grad begrüßt die Protagonistin diese Form der medial evozierten Determination, zum einen, worauf bereits hingewiesen worden ist,[446] da sie sich somit von der Verpflichtung zur aktiven Identitätsarbeit befreit, zum anderen aber auch, da die artifizielle Konstruiertheit des Films und seiner

[443] Vgl. Régis Wargnier: *Indochine*, TC 2:22:56–2:28:21.

[444] Ein Stück Mango gibt Éliane ihrer Tochter, sodass auch das Essen der Mango kein eindeutiger Beweis für Identifikation mit Éliane ist. Vgl. ebd., TC 21:02–22:29.

[445] Zur Definition der Metalepse vgl. Matías Martínez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 79. Vgl. auch Anm. 365 dieser Arbeit. Auch Julia Genz ist der Ansicht, dass in *Das nackte Auge* (ebenso wie in Tawadas Roman *Schwager in Bordeaux*) mitunter metaleptisch erzählt wird: „Die Entmachtung der Protagonistinnen und der Erzählstimme erfolgt durch narrative Metalepsen, in denen Figuren des Kinos oder Figuren aus metadiegetischen Erzählungen auf die intradiegetische Erzählebene gelangen. Figuren aus Erzählungen und solche der fiktiven außermedialen Realität begegenen sich durch die Metalepsen auf derselben Ebene." Julia Genz: Medien als Kulturvermittler?, S. 196. (Allerdings illustriert Genz ihre These am Beispiel einer anderen Textstelle. Dennoch lässt sich ihre allgemeine Aussage auch auf die hier angeführte Textstelle anwenden, da sich die Romanprotagonistin und die Filmfigur Éliane „auf derselben Ebene" begegnen.)

[446] Vgl. S. 134 dieser Arbeit.

Figuren ihrem Selbst-Empfinden genau entspricht: „So wie Sie eine Rolle im Film spielen, spiele auch ich eine Rolle in der Geschichte. Ich frage mich manchmal, wer mein Regisseur ist." (DNA 89) Wie sich zuvor schon in der Selbstbeschreibung als „Figur ohne Rollentext" (DNA 31) angedeutet hat, hält die Ich-Erzählerin ihre eigene Person für die künstliche Kreation einer ihr unbekannten Instanz (eines Regisseurs).

In dieser Art der Eigenwahrnehmung erklärt sich nun auch, warum ihr Bewusstsein über die Materialität des Films (welches sich in der ‚dekonstruktiven' Nacherzählweise artikuliert) die Identifikation nicht behindert: In der ‚Gemachtheit' des medialen Produkts sieht sich das postmoderne Individuum hervorragend repräsentiert, da es sich selbst ebenso als komplexes Gefüge aus kontingenten äußeren Einflussfaktoren (kulturelle Umgebung, Sprache, u. a.) und wandelbaren divergierenden Teilidentitäten auffasst (Schülerin, Reisende, Arbeiterin u. a.).[447] Neben der einseitigen Kommunikationsstruktur des Films, die den Zuschauer aus der Verantwortung über sein Selbst entlässt, zeigt sich nun auch die fiktionale Artifizialität als ein wesentlicher Faktor, der die Wahl des Mediums für den Identitätsbildungsprozess der Protagonistin begründet.

Zum Aspekt der Heteronomie sollte an dieser Stelle jedoch eingeräumt werden, dass die Roman-Protagonistin sich freilich nicht vollständig der Willkür des Films überlässt, insofern sie immer wieder indirekt versucht, die Identitätsangebote des medialen Produkts zu steuern. Ihre Möglichkeit, zumindest eine partielle Kontrolle über ihre Selbstentwürfe zu bewirken, besteht vor allem in der bereits erwähnten Eigenwilligkeit ihrer Film- und Figuren-Interpretationen. Indem sie ihre eigenen Wünsche und Bedürfnisse auf die Identifikations-Figuren projiziert, erhält sie sich ein bestimmtes Maß an Entscheidungsgewalt, das sie benötigt, um zu verhindern, dass ihr intrinsisch oder extrinsisch (z. B. durch die Erziehung) vorgeprägter Identitätsentwurf zu sehr von der Film-Figur abweicht. Im Laufe ihrer zahlreichen Kinobesuche bedingen und beeinflussen sich die vor der Film-Rezeption vorhandenen Prämissen und die während des Zuschauens erhaltenen Eindrücke wechselseitig und müssen folglich bis zu einem gewissen Grad aufeinander abgestimmt werden können, damit im Verlauf der (medial gestützten) Identitätsstiftung ein Minimum an Kohärenz erhalten bleibt.

In diesem Sinne formt die Protagonistin z. B. beim Rezipieren von *Indochine* die Figur der Plantagenbesitzerin Éliane so um, dass sie die Frau nicht verurteilen muss, da sie aufgrund ihrer vietnamesischen Herkunft die Ablehnung von kolonialer Tyrannei verinnerlicht hat. Eine Szene, in der Éliane einen der einheimischen Arbeiter auspeitscht, beschreibt die Zuschauerin folgendermaßen: „Elaine steht mit einer Peitsche in der Hand da, vor ihr kniet ein älterer Plantagenarbeiter. […] Elaine spricht liebevoll zu ihm. Die Arbeiter sind ihre Kinder, die geliebt, geschützt, bestraft und ernährt werden müssen." (DNA 86)[448] In der verharmlosenden Darstellung der Plantagenbesitzerin als Mutterfigur camoufliert die Roman-Protagonistin die Tatsache, dass sich ihre Identifikations-Figur – aller interkulturellen Kompetenz zum Trotz – den Menschenrechtsverbrechen, die am kolonialisierten vietnamesischen Volk begangen werden, anschließt. Ebenso wie in den vorherigen

[447] Vgl. S. 12f. dieser Arbeit.
[448] Vgl. Régis Wargnier: *Indochine*, TC 14:12–14:43.

Filmen nutzt die Zuschauerin auch hier die erzwungene Glorifizierung der Deneuve-Rolle, um sich die ersehnte Identifikation zu ermöglichen.

Allerdings beginnt die Protagonistin nun, ihr eigenwilliges Rezeptionsverhalten zu reflektieren: „Besonders bei Großaufnahmen war Ihr Gesicht so faszinierend offen wie eine Leinwand vor der Filmvorführung. Es war meine eigene Krankheit, dass ich immer sofort ein Gefühl darauf projizieren wollte." (DNA 96) In dieser Aussage gesteht sie sich ihre interpretatorische Willkür ein und begründet sie mit der Polyvalenz der gesehenen Bilder, die eine subjektive Anreicherung der Filmsemantik erlaubt.[449] Diese (vermeintliche) Offenheit, die die Protagonistin der Bildsemiotik (noch) zuschreibt, stärkt ihre Skepsis gegenüber dem sprachlichen Zeichensystem, in dem ihres Erachtens die Zuordnung bestimmter Bedeutungen klar strukturiert wird, sodass wenig Spielraum für eigene Interpretationen bleibt.

Infolgedessen empfindet sie beispielsweise kein Interesse daran, in ihrer Muttersprache zu kommunizieren: „Mein Magen konnte nicht mehr die Sprache ertragen, deren Bedeutung ich verstehen konnte." (DNA 61) Tatsächlich erweist sich in verschiedenen Gesprächen ihre Muttersprache noch immer als sehr stark durchdrungen von irreversibel festgelegten Semantiken, die der Terminologie ihrer ideologischen Erziehung entsprechen. Bestimmte Schlüsselwörter wie ‚Arbeit(er)', ‚Volk', ‚Unabhängigkeit' rufen bei ihr vorprogrammierte Reaktionen hervor: „Mein Mund reagierte schnell und unüberlegt wie die Muskelreflexe eines gerade getöteten Frosches." (DNA 98) Sobald eine Konversation in ihrer Muttersprache beginnt, zeugen ihre sprachlichen Äußerungen von der anerzogenen Weltanschauung, die sie ganz automatisch mit einer solchen Rigorosität vertritt, dass Konflikte und Zerwürfnisse mit westlich orientierten Interaktionspartnern (wie z. B. mit Jean und Ai Van oder auch einem Arzt in der Hautklinik) nicht mehr vermieden werden können. (Vgl. DNA 90ff., 98f.)

Doch auch bei der Film-Rezeption stellt die Protagonistin mit zunehmender Deutlichkeit fest, dass die bildlichen Medien ebenfalls nicht uneingeschränkt interpretierbar sind,[450] sondern zu bestimmten Deutungen provozieren: „Die Sprache des Films kam mir manchmal zu primitiv vor […]. Nur das Gesicht von Elaine wird nie eindeutig. Es entflieht immer mehr der Gewalt der Bilder und stellt einen stillen Ort neben der Handlung bereit, wo meine Sehnsucht hinstreben kann." (DNA 97) Während sie sich zunehmend bewusst wird, dass auch das Film-Medium dem Zuschauer Gefühle und Reaktionen oktroyieren kann („Gewalt der Bilder"), hält sie die Deneuve-Figur nach wie vor für eine variable Projektionsfläche, die sich den eigenen Wünschen und Bedürfnissen anpassen lässt. Während dies bei den bisherigen Spielfilmen noch gelingen konnte, wird die Ich-Erzählerin in den folgenden Kapiteln feststellen, dass der Flexibilität des Identifikations-Objekts bestimmte Grenzen gesetzt sind, welche sich ferner vor allem durch die verbesserte Sprach-Kompetenz zunehmend verengen.

Nach ihrer unbeabsichtigten Einreise in Frankreich, die einige Enttäuschungen im soziokulturellen Umfeld zur Folge hatte, kompensiert die Protagonistin ihre Einsamkeit und fehlende Anerkennung durch den täglichen Besuch des Kinos. Zwar findet sie in den rezipierten Filmen eine Fülle

[449] Vgl. Hansjörg Bay: ‚Eyes wide shut', S. 561.
[450] Vgl. ebd.

an Identitätsangeboten, die ihr zusagen und die sie bis zu einem gewissen Grad nach ihren eigenen Vorstellungen modifiziert. Nichtsdestotrotz ist ihrer gedanklichen Loslösung von der lebensweltlichen Umgebung und Hinwendung zur Filmwelt eine Tendenz zum Eskapismus eingeschrieben, welcher sich freilich nicht permanent aufrechterhalten lässt, geschweige denn zu einer gelungenen Identitätsstiftung führt. Schließlich garantiert die Zufriedenheit mit den in der Imagination angenommenen Rollen nicht automatisch eine erfolgreiche Vermittlung der medial erworbenen Identität an Andere und folglich auch keine unbedingte Anerkennung durch das soziale Umfeld. Je deutlicher imaginierte und kommunizierte Selbstentwürfe divergieren, desto schwieriger gestaltet sich die Erzielung von Kohärenz, die im Folgenden für die Protagonistin an Bedeutung gewinnt, aber gleichzeitig auch durch die Variationsbreite der Deneuve-Rollen gefährdet sein wird. Die Frage, ob dauerhaft die Möglichkeit besteht, – ebenfalls um willen der Kohärenz – durch bestimmte Auslegungspraktiken die Figuren auf die eigenen Erwartungen anzupassen, wird das folgende Analysekapitel beantworten.

### 3.4 Der fortschreitende Zerfall der imaginierten Existenz im Film

Nachdem sich innerhalb der drei Kapitel, in denen die Protagonistin bei Ai Van und Jean lebt, wenige Veränderungen in ihrem Alltagsleben eingestellt haben, beginnt nun auf der extradiegetischen Ebene eine sehr ereignisreiche Handlungsreihe, die sich innerhalb der folgenden sechs Kapitel abspielt: *Drôle d'endroit pour une rencontre*, *Belle de jour*, *Si c'était à refaire*, *Les voleurs*, *Le dernier métro* und *Place Vendôme*. Doch trotz der sich wandelnden äußeren Lebenssituation beweist die Protagonistin in ihren häufigen Kinobesuchen durchaus Konstanz, da sie sie nämlich weiterhin fortsetzt, obwohl ihr mediales Refugium zunehmend seinen idyllischen Charakter verliert und sich außerdem ihre Bewunderung für die Deneuve-Figuren aus verschiedenen Gründen langsam schwieriger gestaltet. Wie die Ich-Erzählerin mit den Herausforderungen umgeht, die sich ihr sowohl in der Filmwelt als auch im Alltagsleben stellen, wird Gegenstand der folgenden Analyse sein.

Zunächst soll der Fortlauf der äußeren Handlung im Zentrum des Interesses stehen, bevor die intradiegetische Rezeption und Reflexion der jeweiligen Filme durch die Protagonistin untersucht wird. Doch auch beim Betrachten der extradiegetischen Erzählung kann nicht vollständig von den Inhalten der thematisierten Filme abstrahiert werden, da die zuvor schon detektierten Ähnlichkeiten zwischen den Erlebnissen der Protagonistin und den Filmplots sich häufen und verdichten. Während die Parallelen bisher hauptsächlich aus vagen motivischen Bezügen bestanden haben (Pantoffeln, Prothesen, u. a.),[451] weiten sich die Gemeinsamkeiten nun mit gesteigerter Deutlichkeit auf Räume, Figuren und Handlungseinheiten aus.

Bereits der Beginn des sechsten Kapitels *Drôle d'endroit pour une rencontre* erinnert durch seinen Schauplatz ebenso wie durch die Geschehnisse an den gleichnamigen Film von François Dupeyron aus dem Jahr 1988: „Als ich an einem Parkplatz ankam, war es schon dunkel. Ein einziges Auto parkte dort, sonst gab es nur weiße Linien, die die abwesenden Autos voneinander trennten.

[451] Vgl. S. 136f. dieser Arbeit.

Öffentliche Toiletten, ein Zigarettenautomat." (DNA 100) Die Beschreibung des Ortes, an dem sich die Protagonistin aus unerfindlichen Gründen aufhält, gleicht sehr genau dem Eingangs-Setting des Spielfilms.[452] Die im Roman nun folgende Passage, in der plötzlich ein Auto heranfährt und der Fahrer die Ich-Erzählerin auf aggressive Weise zum Einsteigen nötigt, lässt sich als eine Verkehrung der initialen Film-Szene lesen. Das Filmgeschehen wird damit eröffnet, dass ein Auto, in dem sich die von Deneuve verkörperte Dame und ihr Ehemann streiten, an einem Autobahnparkplatz hält und der Mann seine Frau gewaltsam aus dem Auto wirft. [453] Die kurze Handlungseinheit des Romans wirkt somit wie eine exakte Inversion der Interaktionen, die der Film inszeniert.

Der fremde Autofahrer, dessen unvermitteltes Erscheinen im Roman wie ein *deus ex machina* anmutet, folgt der Ortsangabe auf einem Notizzettel, den die Vietnamesin bei sich führt, und bringt sie zu einem Kino, an dem sie (zufälligerweise genau um diese Uhrzeit) mit einem französischen jungen Mann verabredet ist. Sie hat den Franzosen, der seinerseits ebenfalls von Catherine Deneuve schwärmt, zuvor bei einem ihrer Kinobesuche kennengelernt. Gemeinsam schauen sie sich jetzt, wie kaum anders zu erwarten, den Film *Drôle d'endroit pour une rencontre* an. Dabei fällt erstens auf, dass der neue Kino-Gefährte der Protagonistin denselben Namen trägt wie die männliche Hauptfigur des Films: Charles. Zweitens übt sein bester Freund, ein Vietnamese namens Tuong Linh, der nach der Vorstellung zu den beiden hinzustößt und die Ich-Erzählerin bei sich aufnimmt, denselben Beruf aus wie der Leinwand-Charakter: Chirurg. Durch all diese Film-Roman-Parallelen[454] ebenso wie die Unwahrscheinlichkeit der Umstände, die die Protagonistin zu Charles und Tuong Linh führen, regen sich neue Zweifel an der Zuverlässigkeit der Erzählinstanz, die sich im Folgenden noch mehren werden.

Doch im weiteren Verlauf dieses und des nächsten Kapitels (*Belle de jour*), während derer sie in der Wohnung ihres Landsmannes lebt, treten derlei erzählerische Auffälligkeiten zunächst wieder in den Hintergrund. Die neue Lebenssituation der Protagonistin lässt sich dahingehend beschreiben, dass der vietnamesische Arzt – anders als Ai Van – offensichtlich darum bemüht ist, die Weiterentwicklung der Protagonistin zu fördern, indem er sie beispielsweise mehrfach dazu anregt, eine Sprachschule zu besuchen. (Vgl. DNA 109f., 120f.) Doch seine Mitbewohnerin bleibt zunächst passiv, vermeidet ganz bewusst eine Verbesserung ihrer lingualen Kompetenz und flieht weiterhin in die Welt der kinematographischen Bilder. (Vgl. DNA 106, 110, 120f.)

Insgesamt zeigt sich jedoch, dass die Protagonistin sich wie gewohnt an die Rolle, die von außen an sie herangetragen wird, anpasst, anstatt ihr inneres Selbstbild zu artikulieren: „[I]ch [hatte] ihm noch nichts von mir erzählt". (DNA108) Somit verwundert es kaum, dass Tuong Linh für sich

[452] Vgl. François Dupeyron: *Drôle d'endroit pour une rencontre,* Frankreich 1988, Farbfilm, 97 min., Regie: François Dupeyron, Produktion: René Cleitman, Drehbuch: François Dupeyron, Dominique Faysse, Darst.: Catherine Deneuve, Gérard Dépardieu, Nathalie Cardone, TC 02:08–34:43. (Knapp die erste Hälfte des Films spielt auf einem Autobahnparkplatz, dem die von der Roman-Protagonistin gelieferten Beschreibungen ähneln.)

[453] Vgl. ebd. TC 00:54–03:06.

[454] Die in diesem Kapitel auffallenden Ähnlichkeiten zwischen Film und Erzähltem haben auch Linda Koiran und Yasemin Dayioğlu-Yücel bereits bemerkt. Vgl. Linda Koiran: Schreiben in einer Fremdsprache. Yōko Tawada und Galsan Tschinag, S. 236; Yasemin Dayioğlu-Yücel: Magischer Realismus bei Tawada?, S. 440f. Volker Wehdeking sieht in Tuong Linhs Beruf vielmehr eine Anspielung auf Buñuels Film *Belle de jour* von 1967, da in diesem Film der Ehemann der Deneuve-Figur ebenfalls als Arzt arbeitet. Vgl. Volker Wehdeking: Generationenwechsel, S. 216.

und seine Landsmännin Heiratspläne schmiedet, ohne dabei zu bemerken, wie sehr sie sich doch zu seinem Freund Charles hingezogen fühlt. (Vgl. DNA 109, 119) Neben der Feststellung, dass die zuvor vertretene These, die Protagonistin empfinde rein homosexuelle Neigungen, im Hinblick auf ihre offenkundige Bisexualität revidiert werden muss, lassen sich an ihrem Umgang mit den eigenen Gefühlen erneut die für sie typischen Verhaltensweisen erkennen: Anstatt in einen kommunikativen Austausch mit ihrem neuen ‚Verlobten' zu treten und ihn über ihre Empfindungen zu unterrichten, verharrt sie in stummer Inaktivität, indem sie gegenüber sich selbst behauptet, nicht zu wissen, „an welcher Stelle [...] [sie] den Fehler korrigieren könnte." (DNA 109) Und folglich fügt sie sich Tuong Linhs Vorstellungen, unternimmt auf seinen Wunsch letztlich doch einen Versuch, sich an einer Sprachschule anzumelden, und bringt keine Einwände gegen die angedachte Hochzeit vor. (Vgl. DNA 121)

Wie sehr sie sich gedanklich dabei jedoch aus ihrem Alltagsleben zurückzieht und der Welt des Films verschreibt, manifestiert sich an dem großen Raum, den ihre Reflexionen über Buñuels Film *Belle de jour* von 1967 im gleichlautenden Kapitel einnehmen. In einigen Passagen rekurriert sie zwar auch auf das Geschehen in ihrer ‚außerfilmischen' Umwelt, nutzt es jedoch hauptsächlich, um Eindrücke aus dem Film in ihrer Phantasie – dem „Kopfkino" (DNA 120) – zu rekapitulieren und weiterzuspinnen: „Manchmal beobachtete ich die Menschen auf dem Weg zum Kinotheater, als würden sie aus einem der Filme stammen, die ich kannte. Die Männer, die unter der Markise eines Cafés saßen [...]: auch sie ließen vielleicht in einer anderen Szene ihre Ehefrauen auspeitschen." (DNA 114)[455] Die hier ganz bewusst vorgenommene Anreicherung der eigenen Wirklichkeitswahrnehmung mit filmischen Elementen liefert einen weiteren Hinweis darauf, dass auch an anderen Stellen eine (dort evtl. unbeabsichtigte) Überformung der äußeren Handlung stattfindet. Nichtsdestoweniger äußert sich an der deutlichen Konzentration auf die Filmfiktion freilich auch das Desinteresse, das die Protagonistin für lebensweltliche Ereignisse, insbesondere für ihre Beziehung zu Tuong Linh, empfindet, über die sie in diesem Kapitel nur wenige Worte verliert.

Dennoch wird die Vietnamesin im nächsten Kapitel *Si c'était à refaire* die vorbereitenden Maßnahmen für die Hochzeit widerstandslos unterstützen und versuchen, mit dem gestohlenen Pass einer Japanerin, den Tuong Linh für sie besorgt hat, nach Thailand auszureisen, um sich dort mit ihm trauen zu lassen und dann mit einem gültigen Visum wieder nach Frankreich zurückzukehren. (Vgl. DNA 122ff.) Doch beim Versuch der Ausreise fällt der falsche Pass auf, sodass sie am Flughafen festgenommen wird und für einige Zeit inhaftiert bleibt, während der sie zwar mehrfach unter Anwesenheit verschiedener Dolmetscher verhört wird, aber keine Aussage macht, sondern sich durch Schweigsamkeit und penetrantes Wiederholen einzelner zusammenhangloser Wörter der Befragung widersetzt. Als ein „Mann im weißen Kittel" (DNA 129), wahrscheinlich ein Psychologe, herausfindet, dass die wortkarge Gefangene im Schlaf den Namen der Schauspielerin Deneuve ausruft, die er selbst „seit dreißig Jahren verehr[t]" (DNA 129), ermöglicht er der Protagonistin, sich den Film *Si c'était à refaire* von Claude Lelouch aus dem Jahr 1976 anzusehen.

[455] Hiermit spielt sie auf die Eingangsszene von *Belle de jour* an. Vgl. Luis Buñuel: *Belle de jour,* Frankreich, Italien 1967, Farbfilm, 99 min., Regie: Luis Buñuel, Produktion: Raymond Hakim, Robert Hakim, Drehbuch: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière, Darst.: Catherine Deneuve, Michel Piccoli, Jean Sorel, TC 00:23–5:28.

Beim Abspielen des Videos verlässt er den Raum, um zu telefonieren. Währenddessen drückt die Vietnamesin zufällig auf die Pause-Taste und ist über das plötzlich angehaltene Bild so verwirrt, dass sie schockiert durch die nicht verriegelte Tür hinausrennt und aufgrund der überraschenden Abwesenheit jeglichen Wachpersonals problemlos aus ihrer Haft entfliehen kann – was wiederum einem *deus ex machina* gleichkommt. (Vgl. DNA 131f.) Nachdem sie eine Nacht unter freiem Himmel verbracht hat, in der sie einen absurden Dialog mit ihrem zuvor nie erwähnten ungeborenen Kind führt, verspürt die schwangere Vietnamesin am Abend des nächsten Tages so großen Hunger, dass sie einen im Mülleimer aufgelesenen Hamburger isst und infolgedessen das Bewusstsein verliert. Als sie im Krankenhaus wieder aufwacht, erfährt sie von ihrem Bettnachbarn (und nicht, wie zu erwarten wäre, vom medizinischen Personal), dass sie ihr Kind verloren hat, und läuft daraufhin erneut davon.

Nicht nur die seltsamen Umstände ihrer ersten und zweiten Flucht mögen den Leser verwundern, sondern auch die plötzliche Thematisierung der Schwangerschaft, von der bisher ebenso wenig die Rede gewesen ist wie von einem Geschlechtsakt zwischen der Protagonistin und Tuong Linh. All diese Überraschungsmomente gewinnen jedoch an Plausibilität, sobald der Leser sich die Handlung des Films *Si c'était à refaire* vergegenwärtigt. In Lelouchs Machwerk spielt Deneuve eine ehemalige Strafgefangene, die nach ihrer Entlassung versucht, eine Beziehung zu ihrem Sohn aufzubauen. In Rückblenden stellt sich heraus, dass sie das Kind während ihrer Gefangenschaft gezeugt hat, indem sie sich durch einen fingierten Suizid-Versuch in die Gefängnis-Klinik verlegen ließ und dort den Pfleger verführte.[456] In den Motiven der Inhaftierung, des Krankenhausaufenthalts und der Schwangerschaft fällt wieder eine deutliche Übereinstimmung zwischen filmischer und literarischer Fiktion auf.

Aufgrund der erneuten Film-Roman-Parallelisierung überrascht es kaum, dass die Protagonistin schließlich zu ihrer ehemaligen Gastwirtin namens Marie zurückfindet, denn ebenso lautet auch der Name der Deneuve-Figur in André Téchinés Film *Les voleurs* von 1996, nach welchem das nächste Kapitel benannt ist. Da es sich bei Marie um eine Philosophieprofessorin handelt, [457] lässt sich die Tatsache, dass die Roman-Protagonistin ‚zufällig' Platons *Symposion* in einem Schaufenster erspäht, als weiterer Hinweis auf den Spielfilm lesen. In Bezug auf den Fortgang der extradiegetischen Handlung liefert dieses Kapitel wenig Information, da es wiederum weitgehend aus intradiegetischen Filmzusammenfassungen besteht. Doch die Ereignisfülle wird sich dafür im folgenden Kapitel, das den Titel von François Truffauts Spielfilm *Le dernier métro* von 1980 trägt, erneut steigern.

Hier betätigt sich die Roman-Protagonistin – ebenso wie die Hauptfigur des Spielfilms Marion Steiner (von Deneuve besetzt) – als Theaterschauspielerin. Die Vietnamesin wird nämlich aufgrund ihrer asiatischen Herkunft (die zur zugewiesenen Rolle passt) von einer studentischen

[456] Vgl. Claude Lelouch: *Si c'était à refaire,* Frankreich 1976, Farbfilm, 99 min., Regie: Claude Lelouch, Produktion: Claude Lelouch, Drehbuch: Claude Lelouch, Darst.: Catherine Deneuve, Anouk Aimée, Charles Denner (Gesamtverlauf des Films).

[457] Vgl. André Téchiné: *Les voleurs,* Frankreich 1996, Farbfilm, 117 min., Regie: André Téchiné, Produktion: Alain Sarde, Drehbuch: André Téchiné, Gilles Taurand, Darst.: Catherine Deneuve, Daniel Auteuil, Laurence Côte, TC 27:21–27:50.

Theatergruppe aufgenommen, deren Mitglieder dieselben Namen tragen wie einige Figuren aus Truffauts Machwerk: Arlette, Nadine, Rosette, Bernard, Lucas. (Vgl. DNA 148f.)[458] Nach einiger Zeit der gemeinsamen Proben erscheint plötzlich die Polizei im Theater, um nach dem Pass der asiatischen Schauspielerin zu fragen, die sich während der Kontrolle im Requisitenraum versteckt hält. Indem sie an dieser Stelle die Räumlichkeiten des Theaters als Refugium nutzt, verhält sie sich ähnlich wie der Film-Charakter Lukas Steiner, ein jüdischer Emigrant, der sich während der Besetzung Nordfrankreichs durch die Nationalsozialisten im Keller seines Theaters versteckt.[459]

Auch die Tatsache, dass die Protagonistin eines Tages zwei ihrer Kolleginnen dabei überrascht, wie sie sich einander auf erotische Weise nähern, erinnert an eine Szene aus *Le dernier métro*. (Vgl. DNA 152)[460] In Bezug auf diese Begebenheit räumt die Vietnamesin sogar selbst die Möglichkeit ein, dass sie „diese Szene bloß in einem Film mit Ihnen gesehen hatte." (Ebd.) Da sie hier offen zugibt, zur Verwechslung von Film-Geschehnissen und eigenen Erfahrungen zu neigen, gewinnt das Postulat einer unzuverlässigen Erzählinstanz zunehmend an Plausibilität. Ebenso explizit weist sie auch im folgenden Kapitel noch einmal darauf hin, dass zwischen eigenen Erlebnissen und Film-Plot (hier Nicole Garcias *Place Vendôme* von 1998) Gemeinsamkeiten bestehen, welche sich in diesem Beispiel allen voran auf die Alkoholsucht der Roman-/Filmfigur beziehen: „Wenn dieses Glas voll war, trank ich es leer. Ich wusste ohne Spiegel, wie ich dabei aussah. Der Film *Place Vendôme* hatte mir das schon gezeigt." (DNA 159)[461] Die Neigung zum übertriebenen Alkoholkonsum hat die Protagonistin entwickelt, nachdem sie die Theatergruppe aufgrund ihres fehlenden Visums verlassen musste und somit erneut die Möglichkeit verloren hat, durch soziale und kreative Aktivität ihre Identitätsbildung zu fördern.

Letztlich ereignet sich noch einmal ein *deus ex machina*, als die Vietnamesin bei einem wiederholten Besuch des Pariser Goethe-Instituts (das hier die für den Lebensweg der Protagonistin kennzeichnende Überschreitung nationaler Grenzen und kultureller Differenz symbolisiert) ihrem ehemaligen Entführer Jörg wiederbegegnet. Nachdem er sie bereits seit einiger Zeit gesucht hat, erhält er von der Bibliothekarin des Goethe-Instituts mit dem sprechenden Namen ‚Finder' den entscheidenden Hinweis über den Aufenthaltsort der Vietnamesin. (Vgl. DNA 163ff.) Obwohl diese keineswegs angestrebt hat, Paris zu verlassen, und ihr die Zeit mit Jörg aller Wahrscheinlichkeit nach

[458] Vgl. François Truffaut: *Le dernier métro,* Frankreich, BR Deutschland 1980, Farbfilm, 131 min., Regie: François Truffaut, Produktion: Marcel Berbert, Drehbuch: François Truffaut, Suzanne Schiffman, Jean-Claude Grumberg, Darst.: Catherine Deneuve, Gérard Dépardieu, Heinz Bennent (Gesamtverlauf des Films). Bei Lucas handelt es sich im Roman um kein direktes Mitglied der Theatergruppe, da er den ehemaligen Regisseur vorstellt, welcher jedoch verschwunden ist. Durch sein Verschwinden ähnelt er auf frappierende Weise der Filmfigur Lucas, ein Theaterregisseur, der ebenfalls als verschwunden gilt, sich jedoch im Keller des Theaters vor den Nazis versteckt.

[459] Auch im Film spielt der Pass von dem sich versteckenden Lucas Steiner eine wichtige Rolle. Vgl. ebd., TC 1:00:08–1:02:52. Generelle Parallelen zwischen Film und Roman sind in der Forschung bereits registriert worden. Vgl. Hansjörg Bay: ‚Eyes wide shut', S. 559; Petra Fachinger: Postcolonial/Postcommunist Picaresque and the Logic of 'trans' in Yōko Tawada's *Das nackte Auge*, S. 300f., 304; Yasemin Dayioğlu-Yücel: Magischer Realismus bei Tawada?, S. 441, Anm. 17.

[460] Vgl. François Truffaut: *Le dernier métro*, TC 1:08:15–1:08:48.

[461] Die Beschreibung der Erzählerin trifft auf folgenden Filmausschnitt zu: Nicole Garcia: *Place Vendôme,* Frankreich 1998, Farbfilm, 118 min., Regie: Nicole Garcia, Produktion: Alain Sarde, Drehbuch: Nicole Garcia, Jacques Fieschi, Darst.: Catherine Deneuve, Jean-Pierre Bacri, Emmanuelle Seigner, TC 16:49–17:30.

nicht positiv in Erinnerung geblieben ist, entspricht sie schließlich – gemäß ihrer gewohnten Verhaltensweise – Jörgs Wunsch und begleitet ihn wieder nach Bochum.

Somit nimmt ihr Leben in Europa insgesamt eine symmetrisch invertierte Struktur an (Jörg – Marie – Ai Van – Tuong Linh – Marie – Jörg), sodass die Rückkehr zu Jörg den Eindruck eines regressiven Schrittes erweckt. Doch bevor eine solche These aufgestellt werden kann, muss freilich zunächst überprüft werden, in welche Richtung sich die Eigenwahrnehmung der Protagonistin bewegt. Zur Beantwortung dieser Frage gilt es die intradiegetische Erzählebene zu betrachten, die aus den Filmreflexionen der Ich-Erzählerin besteht und im Spiegel der Deneuve-Figuren Auskunft über ihr Selbst- und Weltbild gibt. Zuvor sollte allerdings, nachdem nun in sehr detaillierter Form die vielen unwahrscheinlich anmutenden Film-Roman-Parallelen und *dei ex machina* herausgearbeitet wurden, das Fazit zur möglichen (Un-)Zuverlässigkeit der Erzählinstanz erfolgen.

Während in den ersten Kapiteln zunächst lediglich vage Übereinstimmungen zwischen den Erlebnissen der Protagonistin und den Inhalten der thematisierten Filme ausgemacht werden konnten, haben derlei erzählerische Auffälligkeiten bis zum Ende des Romans an Deutlichkeit und Häufigkeit gewonnen. So ließ sich beispielsweise im ersten Kapitel ein skurril wirkender Ausbruch von roher Gewalt, der Ähnlichkeiten zu Szenen des Films *Repulsion* aufweist, als Phantasie oder Traum klassifizieren,[462] woraufhin sich dann notwendigerweise fragt, ob nicht – da sich die Filmbezüge ebenso wie die unrealistischen Zufälle im Fortlauf des Romans häufen – konsequenterweise die gesamte äußere Handlung (oder zumindest ein großer Teil) als imaginatives Produkt der Erzählerin zu erklären sei. Als ein Indiz, mit dem sich eine solch radikale Hypothese, die z. T. in der Forschung vertreten wird,[463] stützen ließe, könnte die initiale Passage des ersten Kapitels herangezogen werden, in der es bekanntermaßen heißt: „[M]an kann keine Geschichte […] rekonstruieren." (DNA 7)[464] Die fehlende Geschichte kann als Verweis auf die mangelnden eigenen Erlebnisse und die Vorherrschaft von Phantasiegebilden gelesen werden. Nichtsdestotrotz kann letztlich nicht exakt bestimmt werden, welche Abschnitte der Traum- und welche der Erfahrungswelt der Protagonistin zuzuordnen sind, da die vorherrschende Durchlässigkeit von medialer Repräsentation, subjektiver Imagina-

[462] Vgl. S. 130f. dieser Arbeit.

[463] So hält beispielsweise Volker Wehdeking lediglich das letzte Kapitel (*Dancer in the Dark*) für zuverlässig erzählt, während er meint, dass im restlichen Teil des Romans „vieles durch eine blinde Heldin geträumt war", und dabei jedoch die Bezüge des letzten Kapitels zu Lars von Triers Film *Dancer in the Dark*, die hier ebenfalls auf Unzuverlässigkeit hinweisen, vollkommen übersieht. Vgl. Volker Wehdeking: Generationenwechsel, S. 209. Auch Hansjörg Bay vertritt die These, dass die gesamten Erlebnisse in Paris einen Traum darstellen, mit dem sich eine blinde Frau „aus den Bruchstücken ‚falsch' rezipierter Filme eine alternative Lebensgeschichte bastelt"; er räumt jedoch gleichzeitig ein, dass ebenso der umgekehrte Fall zutreffen kann und die Pariser Abenteuer durchaus stattgefunden haben. Hansjörg Bay: ‚Eyes wide shut', S. 565. Julia Genz veranschlagt den Zug, mit dem die Protagonistin Paris erreicht, (und somit, so müsste man schlussfolgern, auch ihren dortigen Aufenthalt) als „ein reines Phantasieprodukt." Julia Genz: Medien als Kulturvermittler?, S. 196. Ferner zweifelt auch Petra Fachinger, ob die Reise der Protagonistin sich ereignet hat oder nur geträumt ist, trifft jedoch keine eindeutige Aussage. Vgl. Petra Fachinger: Postcolonial/Postcommunist Picaresque and the Logic of 'trans' in Yōko Tawada's *Das nackte Auge*, S. 305. Ähnlich belässt Yasemin Dayioğlu-Yücel die Erwägung, „ob nicht die ganze Handlung ebenfalls eine auf Filmszenen gegründete Halluzination" sei, als offene Frage. Yasemin Dayioğlu-Yücel: Magischer Realismus bei Tawada?, S. 440. Monika Schmitz-Emans räumt schließlich ein, dass „die Frage, ob die[] [Protagonistin] Bochum je verlassen hat oder nicht auch schon Paris ein Kino-Phantasma ist, […] unbeantwortet und auch nicht so wichtig" sei. Monika Schmitz-Emans: Fließende Grenzen und rätselhafte Verwandlungen, S. 331, Anm. 41.

[464] Vgl. S. 126 dieser Arbeit.

tion und intersubjektiv bezeugten Ereignissen ein solches Vorhaben nicht nur verunmöglicht, sondern auch *ad absurdum* führt.

Grundlegend kann jedoch angenommen werden, dass die Ich-Erzählerin, die dem Leser ihre Geschichte bekanntlich *ex post* präsentiert, insgesamt dazu neigt, ihre dargebotenen Erinnerungen bewusst oder unbewusst mit Versatzstücken aus Filmen zu überformen. Insbesondere ihr Eingeständnis, dass sie gerne die filmischen Impressionen auf ihre Umwelt projiziert und mitunter nicht mehr sicher ist, welche Geschehnisse aus ihrer Lebenswelt und welche aus Filmen stammen, bestätigt diese These. (Vgl. DNA 114, 120, 152, s. o.) Für eine solche Sicht spricht ebenso die Tatsache, dass bestimmte Bemerkungen, die der Leser der erzählten Zeit zuordnen würde, mit Wissen über Filme angereichert sind, welche die Ich-Erzählerin, so müsste man meinen, erst später sehen wird.

Beispielsweise sagt sie über den von Gérard Depardieu gespielten Chirurgen aus dem Film *Drôle d'endroit pour une rencontre*, er könne „zu einer anderen Zeit unter anderen Umständen sogar so wachsam und mutig sein, dass er sich an der Widerstandsbewegung gegen den Nationalsozialismus beteiligt" (DNA 103), während Deneuve dann eine Bühnenschauspielerin verkörpern würde. (Vgl. ebd.) Da es sich bei diesen beiden Rollen um diejenigen Charaktere handelt, die Deneuve und Depardieu in *Le dernier métro* darstellen, ist der Kommentar der Erzählerin als Anspielung auf Truffauts Machwerk zu lesen, von welchem sie jedoch erst wesentlich später den Eindruck erweckt, ihn zum ersten Mal zu sehen. (Vgl. DNA 152) Auf ähnliche Weise antizipiert sie bei der Rezeption von *Les voleurs* bereits Elemente des Films *Place Vendôme*,[465] der aber nicht nur innerhalb des Romans dem Film *Les voleurs* nachgeordnet ist, sondern auch erst zwei Jahre nach ihm produziert wurde. Geht man davon aus, dass die Protagonistin *Les voleurs* direkt nach seinem Erscheinen anschaut, kann sie zu diesem Zeitpunkt *Place Vendôme* noch gar nicht kennen. Ohne zu weit auf das bisher noch nicht analysierte Kapitel *Est – Ouest* vorzugreifen, soll hier noch erwähnt werden, dass dort der umgekehrte Fall eintritt, insofern die Protagonistin eine aktuelle Begebenheit auf die Vergangenheit bezieht, indem sie die Figur, die Deneuve in dem 1999 erschienenen Film *Est – Ouest* spielt, mit der Frau identifiziert, die bei ihrer – vor der Wende unternommenen – Flucht aus Bochum den Zug nach Paris anhalten ließ. (Vgl. DNA 174)

All diese achronologischen intratextuellen Bezüge legen nahe, dass die erzählte Zeit von den Gedanken und Stimmungen durchdrungen ist, die die Ich-Erzählerin zur Erzählzeit hegt und empfindet. Dementsprechend gewinnt auch die Annahme einer nachträglichen Überlagerung der erinnerten Erlebnisse mit den rezipierten Filmen weiter an Plausibilität. Der Grund für die fehlende Unterscheidung zwischen eigenen Erfahrungen und fremden Bildern ist wohl darin zu suchen, dass die Gedanken- und Gefühlswelt der Protagonistin zunehmend von der filmischen Fiktion resorbiert wird. Dieser Prozess scheint sich bis zum Zeitpunkt des Erzählens so sehr zu intensivieren, dass die Trennung zwischen den beiden Ebenen nicht mehr möglich (oder nicht erwünscht) ist. Dennoch bedeutet die Feststellung über die partielle Unzuverlässigkeit der Erzählinstanz nicht, dass die

[465] In einem Abschnitt aus dem Kapitel *Les voleurs* spielt die Erzählerin sowohl auf den Titel des Films *Place Vendôme*, den Namen der Hauptfigur (Marianne) und deren Alkoholsucht an: „Sie schlucken und trinken und erbrechen. Wenn es so weitergeht, werden Sie eines Tages an dem Platz ankommen, der Vandôme [sic] genannt wird. Aber das sind ja nicht Sie, sondern es ist eine Rolle, die Sie spielen, ich weiß. Wer ist das, wenn es nicht Sie sind? Wenn eine Frau in mir lebt, kann sie nicht bloß eine Marie oder eine Marianne sein." (DNA 144)

analysierten Geschehnisse und ihre Funktion im Identitätsbildungsprozess nun als relativiert oder gar falsifiziert anzusehen sind. Auch wenn bestimmte Ereignisse sich möglicherweise allein im Innern der Protagonistin abspielen, geben sie nichtsdestotrotz Aufschluss darüber, welches Bild sie von sich selbst entwirft, indem sie ihr Verhalten in der imaginierten Situation schildert.

Doch unabhängig von der Frage nach der narrativen Zuverlässigkeit hat die Untersuchung der zahlreichen Film-Roman-Parallelen auch gezeigt, dass das Verständnis des Lesers in starker Abhängigkeit von seinem Wissen über die entsprechenden Filme steht. In dem Extremfall, dass der Leser keinen der thematisierten Spielfilme je gesehen hat, kann er die kuriosen Übereinstimmungen gar nicht entdecken und kommt folglich auch nicht zu den Rückschlüssen, die sich in Bezug auf die Zuverlässigkeit der Erzählerin und somit auch auf ihre psychische Verfassung ergeben. Ergo stellen die Filme eine extratextuelle Bezugsgröße dar, die ein gewisses Maß an Kontingenz in die Wahrnehmung und Interpretation des Rezipienten einbringt, da letztlich der Zufall darüber entscheidet, welchen der Filme der Leser wie gut kennt.

Diese Zufallsgebundenheit auf der rezeptionsästhetischen Ebene spiegelt die Kontingenz, der sich die Protagonistin ausliefert, indem sie sich stets mit vorgefertigten Rollen aus ganz unterschiedlichen, – je nach Regisseur, Genre, Sujet – variierenden Spielfilmen identifiziert. Obwohl es ihr anfänglich entgegenkommt, nicht für den Entwurf ihres Selbstbildes verantwortlich zu sein, muss auf Dauer dennoch danach gefragt werden, wie sie angesichts der Heterogenität des offerierten Figurenensembles noch Kohärenz in ihrer narrativen Identitätsstiftung schaffen kann. Zur Beantwortung dieser Frage sollen nun die Zusammenfassungen, die die Ich-Erzählerin von den sechs thematisierten Filmen liefert, im Hinblick auf die diversen Deneuve-Figuren und auf den sich langsam ändernden Umgang mit ihnen analysiert werden.

Während die Identifikation mit den Filmfiguren bisher problemlos gelang, wird es der vietnamesischen Kinogängerin ab dem sechsten Kapitel *Drôle d'endroit pour une rencontre* schwerer fallen, die von Deneuve gespielten Figuren so kritiklos zu verehren wie zuvor. Diese Tendenz liegt zum einen darin begründet, dass sich trotz der Bestrebung der Ich-Erzählerin, dies zu verhindern, ihre Kenntnisse der französischen Sprache zunehmend verbessern. Da sie dann folglich auch immer größere Teile der Dialoge verstehen kann, wird sie in ihrer Möglichkeit, die Bilder nach ihren eigenen Belangen und Bedürfnissen auszulegen, deutlich eingeschränkt, insofern das Verständnis der Sprache ein größeres Maß an semantischer Determination schafft. Und auch die Bilder selbst sind, wie die Protagonistin zuvor schon ansatzweise bemerkt hat,[466] nicht völlig frei anpassbar, sondern setzen den Sehnsüchten und Interessen, die die Zuschauerin auf sie zu projizieren geneigt ist, mitunter großen Widerstand entgegen. Ihr Einverständnis mit den präsentierten Figuren-Identitäten wird von Film zu Film variieren, wie im Folgenden an den Einzelfällen erläutert werden soll.

Nach der großen Faszination, die der Film *Indochine* auf die Protagonistin ausgeübt hat, wirkt der darauffolgend rezipierte Film *Drôle d'endroit pour une rencontre* wie eine unangenehme Ernüchterung. Hier verkörpert Deneuve eine bourgeoise Dame, die in einem zernichtenden emotionalen Abhängigkeitsverhältnis zu ihrem Ehemann steht. Da dieser sie jedoch aufgrund eines Streits alleingelassen hat, verharrt sie in einer permanenten Hilflosigkeit und Verunsicherung, welche die

[466] Vgl. S. 148 dieser Arbeit.

Ich-Erzählerin keinesfalls zur Identifikation einladen. Während sich in den vorherigen Figuren (Carol, Tristana, Miriam, Éliane) auf jeweils unterschiedliche Weise erotische Anziehungskraft und eine gewisse Neigung zur Gewalttätigkeit verbinden und die Frauen somit Züge einer *femme fatale* annehmen, lässt sich die nervös-dekadente Ehefrau aus Dupeyrons Film wohl eher als *femme fragile* klassifizieren.

Von diesem Typus des Weiblichen fühlt sich die Protagonistin ebenso abgestoßen wie von der sozialen Schicht, die die Dame repräsentiert: „Sie sind eine bürgerliche Frau, die sensibel und liebenswürdig ist und sich zufällig in einer Krise befindet. Diese Krise finde ich langweilig. Warum beißen Sie nicht in den Hals des verschlafenen Mannes, um sein frisches Blut zu trinken?“ (DNA 103) Der Kommentar der Erzählerin zeigt, dass sie den skrupellosen, aber gleichzeitig autonomen weiblichen Vampir aus *The Hunger* der harmlosen und mitleiderregenden Ehefrau dieses Films vorzieht. Doch die beiden Rollen divergieren zu stark, als dass sie die ennuyierende Bürgerin durch ihre interpretatorische Willkür in das ersehnte Identifikationsobjekt verwandeln könnte. Hier sind der vermeintlichen Vieldeutigkeit der Film-Bilder klare Grenzen gesetzt, die die Protagonistin nicht umgehen kann.

Im folgenden Film *Belle de Jour* von Luis Buñuel erstarkt die Faszination für die blonde Kino-Diva wieder, obwohl diese hier zwar auch eine Frau des gehobenen Bürgertums spielt, aber gleichzeitig eine Rebellin verkörpert, insofern die Figur Séverine ein Doppelleben führt und jeden Nachmittag aus reinem Vergnügen im Bordell arbeitet.[467] Wie der Titel bereits andeutet, stellt der Film erneut die Attraktivität Deneuves in den Vordergrund, sodass die homoerotisch gefärbte Zuneigung der Roman-Protagonistin wiedererwacht: Die Zuschauerin versucht, sich imaginativ der begehrten Leinwand-Schönheit zu nähern, indem sie ihre eigene Person mit einem asiatischen Freier Séverines vergleicht: „Wenn Sie eine Vorliebe für mongolische Imker haben sollten, könnte es sein, dass ich Ihnen gefalle.“ (DNA 118)[468] Wie gut der Vietnamesin die Rolle Deneuves gefällt, äußert sich auch darin, dass dieses Kapitel zu einem sehr großen Teil aus Filmreflexionen besteht, sodass sie hier offensichtlich ihre Alltagsumwelt wieder weitgehend ausblendet und ihre Gedanken hauptsächlich um das filmische Medium kreisen lässt.

Demungeachtet beinhaltet auch dieser Film Aspekte, die der Protagonistin nicht zusagen, da sie sie nicht in das Selbst- und Weltbild, das sie während ihrer schulischen Erziehung angenommen hat, integrieren kann: „Séverine ist nicht nur eine Arbeiterin, sondern gleichzeitig ein Produkt. [...] Was würde Mao dazu sagen?“ (DNA 117) Doch nicht nur der selbst gewählte ‚Beruf‘ der Filmfigur verwirrt die Zuschauerin, sondern auch die Filmästhetik. Ebenso wie bei *Tristana*, dem anderen Film des Regisseurs Buñuel, ist die Roman-Protagonistin auch hier mit der Zuordnung der surrealistischen Szenen überfordert und vermag nicht, sie als masochistische (Tag-)Träume Séverines zu interpretieren. Stattdessen fragt sie: „Haben Sie sich auspeitschen lassen, weil Sie bereuten, dass Sie in Indochina einem Arbeiter Peitschenschläge gegeben hatten?“ (DNA 112) Da die Kinogängerin die Logik der Szenenfolge nicht nachvollziehen kann, sucht sie die fehlende Plausibilität durch eine Verbindung zu anderen Filmen (hier *Indochine*) herzustellen. Im Hinblick auf die Tatsache, dass

[467] Vgl. Luis Buñuel: *Belle de jour* (Gesamtverlauf des Films).
[468] Zu den Filmausschnitten mit dem asiatischen Freier vgl. ebd., TC 44:49–46:49, 47:40–48:00.

sie auch schon beim Rezipieren von *Drôle d'endroit pour une rencontre* auf einen anderen Film anspielte, kann man ihre zunehmende Tendenz erkennen, die verschiedenen Deneuve-Figuren zu synthetisieren, auf die im Folgenden noch zurückzukommen sein wird.

Zunächst sei hier der Identifikationsprozess bei der Rezeption des nächsten Films *Si c'était à refaire* skizziert, welcher allerdings sehr plötzlich abreißt. Es handelt sich dabei um den Film, den die Protagonistin während ihrer Haft ansieht, sodass hier zum ersten Mal nicht der Kinosaal den Raum der medialen Identitätsbildung darstellt. Der Unterschied zum Kinobesuch liegt in der Abspieltechnik, die beim Video-Abspielgerät vom Zuschauer kontrolliert werden kann, was die inhaftierte Zuschauerin zu ihrer größten Überraschung selbst erfährt. In dem Moment, in dem sie sich wiederum in einen Charakter einzufühlen beginnt, der sich in die Deneuve-Figur verliebt, drückt sie versehentlich auf die Pause-Taste: „Da passierte etwas, was ich noch nie erlebt hatte: Catherine geriet in Stillstand, ihre Lebensgeschichte hielt an [...]. In einem Kino konnte ich die Bilder nie anhalten [...]. Aber jetzt hatte ich die Macht, Ihre Bewegungen anzuhalten. Ich war erschüttert und lief aus dem Zimmer, ohne zu wissen, was ich vorhatte." (DNA 131) Es mag verwundern, dass die Ich-Erzählerin auf die Möglichkeit, bis zu einem gewissen Grad in den Ablauf der Bilder einzugreifen, derartig schockiert reagiert. Schließlich ist bereits herausgestellt worden, dass sie immer wieder ihr Bewusstsein über die ‚Gemachtheit' des filmischen Produkts artikuliert, welche in dem angehaltenen Bild deutlich hervortritt. Somit ist auszuschließen, dass allein die manifest gewordene Künstlichkeit des Films die heftige emotionale Reaktion auslöst.

Stattdessen lässt sich vielmehr annehmen, dass die veränderten technischen Rahmenbedingungen der Rezeption (Videoabspielgerät statt Kino-Projektor) die Protagonistin zur Reflexion ihrer Rolle als Zuschauerin bewegen. In unbewusster Übereinstimmung mit McLuhans Zuordnung des Kinos zu den ‚heißen' und des Fernsehens zu den ‚kalten' Medien konstatiert sie,[469] dass sie beim Kinobesuch in Passivität verharrt, während das Ansehen von Filmen auf privaten Fernsehgeräten die Aktivität des Zuschauers erlaubt, wenn nicht gar erfordert: „In einem Kino konnte ich die Bilder nie anhalten [...]. Aber jetzt hatte ich die Macht, Ihre Bewegungen anzuhalten." (Ebd.) Mit der Möglichkeit der Intervention geht allerdings auch Verantwortung einher, denn die Protagonistin muss nun selbst entscheiden, wie sie ihre so plötzlich erworbene ‚Macht' einsetzt (d. h. hier im Konkreten, ob sie den Film weiterlaufen lässt, vor- oder zurückspult oder etwa in Zeitlupe fortfährt). Da sie das Kino jedoch gerade wegen der Inaktivität des Publikums so besonders schätzt, bewirkt das eigenständige Bedienen der Technik ein Gefühl der Überforderung und Irritation. Aus diesem Grund wird freilich auch der Identifikationsprozess nachhaltig gestört und kann auch nicht wieder aufgenommen werden, da die inhaftierte Vietnamesin in einer Art Schock-Zustand die Flucht ergreift und das Abspielen des Videos irreversibel abbricht.

[469] McLuhan definiert das Kino als ‚heißes' Medium, da der Zuschauer nicht zur Beteiligung am Kommunikationsprozess aufgefordert wird, während er beim Umgang mit dem Fernseher durchaus aktiv werden kann. Allerdings begründet er die Einteilung nicht mit dem Kriterium der Technikbedienung, sondern liefert folgende Erläuterung: „Das Fernsehbild ist von geringer Intensität oder detailarm und gibt deshalb im Gegensatz zum Film keine Informationen über Einzelheiten von Gegenständen. [...] Auch ist das Auftreten im Fernsehen so stark intim, weil der Zuschauer in die Ergänzung oder ‚Schließung' des Fernsehbildes in besonderer Weise einbezogen wird, so daß der Darsteller weitgehend extemporieren muß, was im Film fehl am Platze wäre und auf der Bühne verlorenginge." Marshall McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 346.

An der missglückten Film-Rezeption zeigt sich jedoch insgesamt auch die massive Abhängigkeit des Mediennutzers von der Funktionsweise der Technik. Dementsprechend erweist sich die medial gestützte Identitätsstiftung als ein sehr fragiles Unterfangen, insofern das mit technischer Hilfe konstruierte Selbstbild jederzeit durch Veränderung oder Versagen der Technik manipuliert oder ausgehöhlt werden kann. Bei der Ich-Erzählerin führt diese Problematik nicht nur zum Ausbruch aus der Haft, sondern infolgedessen auch zu einer temporären Identitätskrise: „Am nächsten Morgen hatte ich keine Lust, mich daran zu erinnern, wer ich war." (DNA 136) Die Empfindung einer gescheiterten Selbstbildung stellt sich bei ihr deshalb ein, da ihr als Flüchtige der Zugang zu Filmen – und damit zur filmisch inspirierten Identitätskonstruktion – verwehrt bleibt und sie freilich während der kurzen Zeit der Obdachlosigkeit auch in der außerfilmischen Umwelt keine vielversprechenden Identitätsangebote erhält.

Offensichtlich fällt es der Protagonistin immer schwerer, sich ohne Filme in ihrem Leben zurechtzufinden, da sie die filmischen Fiktionen stets als Kompensation etwaiger lebensweltlicher Misserfolge instrumentalisieren konnte, was jedoch im Fall von ausbleibenden Kinobesuchen verunmöglicht wird. Daher sucht sie, schnellstmöglich ihre regelmäßige Film-Rezeption fortzusetzen, indem sie sich wieder bei Marie einquartiert und von dort aus die umliegenden *Cinémas* aufsucht. Doch, wie bereits angedeutet wurde, hadert sie zunehmend mit den Rollen, die ihr in den Spielfilmen präsentiert werden. Zwar scheint sie sich im Kapitel *Les voleurs* wieder sehr intensiv in den gleichnamigen Spielfilm von André Téchiné zu vertiefen, da sie die Handlung sehr detailliert wiedergibt. Nichtsdestotrotz sagt ihr die Rolle, die Deneuve spielt, nicht zu, obwohl sie zwar zunächst den Eindruck erweckt, als selbstbewusste Intellektuelle von ihrer jüngeren Geliebten, Juliette, rückhaltlos verehrt zu werden.[470] Nach einiger Zeit verliert sie jedoch in den Augen Juliettes offensichtlich an Attraktivität und wird von ihr verlassen, was sie nicht verkraftet und daraufhin Selbstmord begeht.[471]

Die Ich-Erzählerin versucht, die Würde von Deneuves *alter ego* zu retten, indem sie – an dieser Stelle möglicherweise sogar zu Recht – mutmaßt, dass Juliette die Beziehung lediglich deshalb beendet, da ihre ältere und sehr gebildete Gespielin Minderwertigkeitsgefühle bei ihr auslöst. (Vgl. DNA 147) Dennoch gefällt der Vietnamesin nicht, Deneuve in der Rolle einer einsamen, ernüchterten und lebensmüden Figur zu sehen, während erotische Anziehungskraft und gerissene Überlebenskunst von der jüngeren Juliette verkörpert werden. So äußert die Roman-Protagonistin ihren Unmut über die Konzeption der Juliette-Figur: „Wenn ich Juliette besucht hätte, hätte ich aus dem Bücherregal alle Bücher von Platon herausgeholt und sie damit beworfen. […] Warum hast du Marie verlassen?" (DNA 145f.) Zwar vermag sie ihre Bewunderung für Deneuve weiterhin aufrechtzuerhalten, jedoch beginnt der Identifikationsanreiz bereits zu schwinden, was sich darin äußert, dass die Vietnamesin das identitätsstiftende *tertium comparationis* hier eher in Juliette als in Deneuves Rolle der Marie findet: „Nach dem Vorbild Juliettes sammelte ich […]. Genau wie

[470] Vgl. André Téchiné: *Les voleurs*, TC 23:07–23:29.

[471] Der Zuschauer erfährt allein durch das sprachliche Medium von Maries Selbstmord, da die Figur Alex ihn erwähnt. Vgl. ebd., TC 1:40:50–1:41:00. Möglicherweise ist der vietnamesischen Protagonistin diese Information aufgrund ihrer sprachlichen Schwierigkeiten entgangen, denn sie wundert sich darüber, dass Marie verschwunden ist. (DNA 146)

Juliette suchte ich". (DNA 146f.) Ferner begründet sich die Identifikation mit Juliette nicht – wie z. B. in *The Hunger* – allein darin, dass Juliette eine Liebesbeziehung mit der Deneuve-Figur führt, sondern auch darin, dass Juliette – anders als die ältere Marie – von vielen Männern begehrt wird, was die erotische Phantasie der bisexuellen Roman-Protagonistin befruchtet. (Vgl. ebd.)

Die Brüche, die sich langsam in der Deneuve-Idealisierung und -Idolisierung abzuzeichnen beginnen, verschwinden noch einmal während der Rezeption des Films *Le dernier métro*. Da es sich bei Truffauts Machwerk, worauf die Ich-Erzählerin sogar selbst hinweist, um einen älteren Film (als *Les voleurs*) handelt, spielt Deneuve eine entsprechend jüngere Frau, weshalb der Film wieder sehr deutlich ihre Attraktivität inszeniert und sie zwischen die Liebe zweier Männer stellt.[472] Doch nicht nur aus diesem Grund zeigt sich die Zuschauerin durchaus einverstanden mit dem Identifikationsangebot, sondern auch wegen des Berufs der Figur: „Mir gefielen Sie besonders gut, wenn Sie in einem Theater arbeiteten. Die Leinwand im Kino, die mich in ihre Räumlichkeit sofort hineinzog, war eine nackte Täuschung, während ich die Distanz zu Ihnen messen, akzeptieren und genießen konnte, wenn Sie auf einer Bühne standen." (DNA 151) Diese Aussage wirft in vielerlei Hinsicht Fragen auf, die aus dem letztlich sehr widersprüchlichen Umgang der Protagonistin mit dem filmischen Medium resultieren.

Zunächst verwundert, dass sie den Film so ostentativ diskreditiert, indem sie ihn eine „nackte Täuschung" (ebd.) nennt, und plötzlich das Theater als ihr präferiertes Medium bezeichnet. Sie begründet ihre Kritik am Kino durch die sehr realistische Illusion, die der Film erzeugt und die den Zuschauer „in ihre Räumlichkeiten hineinz[ieht]". (Ebd.) Diese Beschreibung erinnert an die schon mehrfach zitierte Behauptung Münsterbergs, der Film-Rezipient habe das Gefühl, „durch eine Glasscheibe in den realen Raum" zu sehen.[473] Doch die naturalistische Wirkungsästhetik des Films, die die Ich-Erzählerin hier diskurskonform postuliert, erregt nicht ihre Begeisterung, sondern ihre Abneigung. Stattdessen lobt sie das Theater aufgrund seiner z. T. illusionshemmenden Rahmenbedingungen, durch die sich das Publikum die Fiktionalität des Gespielten besser bewusst halten und seine Distanz bewahren kann. Doch warum favorisiert die Ich-Erzählerin ein Medium, das ihres Erachtens seine ‚Gemachtheit' deutlicher markiert als der Film, wenn doch der Identifikationsprozess, so müsste man meinen, von einer lückenlosen Illusion wesentlich stärker gefördert wird?

Es wurde zuvor bereits darauf hingewiesen, dass die Protagonistin beim Rezipieren von Filmen durch ihre ‚dekonstruierende' Form der Nacherzählung immer wieder verdeutlicht, dass sie sich der Artifizialität des Mediums bewusst ist, sich jedoch trotz des dadurch bewirkten Illusions-Bruchs nicht an der Identifikation gehindert fühlt. Die Tendenz zur ‚intermedialen Dekonstruktion' – die sich im Übrigen fortgesetzt hat, insofern die Ich-Erzählerin auch bei ihren weiteren Film-Zusammenfassungen über die Tontechnik, die Arbeit des Regisseurs und die Schnitttechnik reflektiert (vgl. DNA 101, 113, 116, 144) – kann ebenso wie die plötzlich erwachte Vorliebe für das theatrale Medium als Zeichen ihrer Selbstwahrnehmung als konstruierte „Figur [...] in einem Theater" (DNA 31) interpretiert werden.[474] Indem die Roman-Protagonistin sich selbst als Erfindung eines

[472] Vgl. François Truffaut: *Le dernier métro* (Gesamtverlauf des Films).
[473] Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel, S. 43. Vgl. auch Anm. 254 u. S. 141 dieser Arbeit.
[474] Vgl. S. 131f. dieser Arbeit.

Regisseurs ansieht (DNA 89), so wurde geschlussfolgert, kann sie sich auch problemlos mit einer Filmfigur identifizieren, die durch die medialen Rahmenbedingungen und die betonte Materialität des Mediums ausdrücklich als fingiertes Konstrukt ausgewiesen wird. Dies trifft freilich auf eine Schauspielerinnenfigur in erhöhtem Maße zu, da das Medium durch die *mise en abyme* (des Spiels-im-Spiel) noch einmal selbstreferentiell auf die eigene Künstlichkeit verweist.

Auf der anderen Seite zeichnet sich die Ich-Erzählerin durch einen ungebrochenen Glauben an die Illusion des Gesehenen aus. Ihr ebenso naiv wie paradox anmutendes Festhalten an der ‚Wahrhaftigkeit' der Filmhandlung, das zuvor bereits aufgefallen ist,[475] wird konstant von ihr weitergeführt. So sagt sie (an anderer Stelle) beispielsweise über Luis Buñuel, den Regisseur von *Tristana* und *Belle de Jour*: „Dieser Regisseur behandelte Sie nicht sanft. In einem anderen Film schnitt er Ihnen ein Bein ab, dieses Mal lässt er sie durchpeitschen und mit Kot bewerfen." (DNA 113) Auch ihre folgende Beantwortung einer an sich selbst gerichteten Frage manifestiert ihre Negation von jeglichem inszenatorischen Charakter des Filmgeschehens: „Was heißt es, eine Rolle zu spielen? Das sind doch Sie und keine andere Frau, die gerade stöhnt." (DNA 111f.) Ganz in diesem Sinne fragt sie sich ferner in Bezug auf elliptisch erzählende Spielfilme, wo denn die Szenen bleiben, die aus den Filmen ausgeschnitten werden (vgl. DNA 116), und signalisiert damit ihren Glauben daran, dass sich die Filmgeschichten tatsächlich zugetragen haben.

Der Authentizitäts-Gedanke, der sich immer wieder in der Art der Protagonistin, Filme zu rezipieren, findet, ist auch ihrer Eigenwahrnehmung inhärent. Als die Vietnamesin nämlich tatsächlich die Identität einer fingierten Figur annehmen soll, da sie sich – ganz im Einklang mit Deneuve und deren *alter ego* aus Truffauts Film – bei einer Theatergruppe als Schauspielerin betätigt, versteht sie es ganz und gar nicht, gemäß der ihr zugewiesenen Rolle zu agieren:

> Seltsamerweise wuchs in mir der Hass gegen den stämmigen Mann im Anzug, Monsieur D., der jeden Tag nach meinem Kragen griff und seine Zähne zeigte. Ich wusste, dass es nur ein Schauspiel war, dennoch konnte ich kaum meine Arme davon abhalten, ihn heftig zurückzustoßen. ‚Du musst eingeschüchtert aussehen, erstarrt und stumm sein', gab mir der Mann, der plötzlich in die Rolle des Regisseurs überwechselte, eine Regieanweisung. Ich ärgerte mich über seinen Ton, schaute einfach weg. ‚Du hast am Anfang besser gespielt. Warum kannst du das jetzt nicht mehr?' (DNA 151)

Mit ihrem Verhalten, auf das ihre Kollegen verärgert reagieren, zeigt sie, dass sie die Idee des Spiels und der Inszenierung nicht begreifen kann und folglich wohl doch nicht zum artifiziellen Produkt einer fremden Macht werden möchte. Nachdem sie sich in Bezug auf ihre gesamte Existenz lange Zeit gefragt hat, wer ihr Regisseur sei (vgl. DNA 89), kann sie nun, als ein Regisseur vor ihr steht, seine Anweisungen nicht befolgen, da sie an der Wahrhaftigkeit ihrer Empfindungen festhält und mit dem ‚Als ob' des Theaters überfordert ist.

Ihre Film-Rezeption ebenso wie ihre Selbstwahrnehmung erweisen sich als äußerst widersprüchlich, insofern sie zwischen einer konstruktivistischen und einer an der ‚Wahrheit' orientierten Haltung oszillieren. In dem changierenden Selbst- und Film-Verständnis äußert sich der transitorische Subjektstatus, dem die Protagonistin noch verhaftet ist. Denn einerseits lassen sich bei ihr, wie

[475] Vgl. S. 141ff. dieser Arbeit.

bereits dargelegt wurde, Züge des postmodernen Individuums erkennen, welches, sofern es nicht in der Lage ist, kritisch-spielerisch mit den divergenten Rollenforderungen und heterogenen Versatzstücken medialer Realitäts(re)präsentation umzugehen, das Gefühl der eigenen Konstruiertheit entwickelt.[476] Andererseits hat sich im Fortlauf des Romans (bsd. in den Schauspielversuchen) herausgestellt, dass sie diese Auffassung nicht konsequent beibehält, sondern sich immer wieder auf ein vormodernes Konzept einer nicht manipulierbaren Wahrheit beruft, welches in ihrem Fall sehr naiv anmutet und möglicherweise durch ihre einseitig ideologische Erziehung bedingt ist. Freilich liefert diese aporetische Grundhaltung ein hohes Konfliktpotential, welches die Selbstbildung der Protagonistin früher oder später massiv beeinträchtigen wird.

Zudem hat sich bereits angedeutet, dass auch der Widerspruch zwischen dem Wunsch nach Kohärenz und der Selbst-Auslieferung an willkürlich divergierende Rollenangebote den Identitätskonstruktionsprozess gefährdet. Die daraus resultierende Problematik wird im nächsten Kapitel *Place Vendôme* klar hervorgehoben. Die Ich-Erzählerin artikuliert ihr Bedürfnis nach Kontinuität, indem sie behauptet, dass die verschiedenen Figuren, die Deneuve in den rezipierten Filmen spielt, zusammen eine „Dachfigur" bilden: „Als hätten Sie schon als Kind ein Drehbuch für Ihr Leben geschrieben und später nur die Rollen angenommen, die dazu passten." (DNA 163) Durch dieses Postulat sucht die Protagonistin nicht nur, die diversen Deneuve-Charaktere zu synthetisieren, sondern artikuliert indirekt auch, dass sie sich für ihre eigene Lebensgeschichte ein gewisses Maß an Kohärenz wünscht, insofern sie sich ja mit den Figuren identifiziert und diese somit zusammen ihre Selbst-Narration widerspiegeln. (Im Übrigen manifestiert sich in der oben zitierten Aussage erneut ihr Wunsch, eine ‚wahre' Deneuve hinter all den Figuren zu sehen. Indem sie jedoch der Privatperson Deneuve kein Interesse entgegenbringt, erweist sich ihre Haltung zu Fiktion und Realität wiederum als widersprüchlich.)[477]

Ihr kontradiktorisches Rezeptionsverhalten äußert sich ferner auch darin, dass sie ihre Behauptung, die einzelnen Figuren seien sich sehr ähnlich, gleichzeitig wieder unterläuft, indem sie ihr Missfallen über Deneuves Rolle in *Place Vendôme* kundtut: „[D]ie Frau, die Sie in dem Film spielten, war keine Hilfe für mich. Sie liegt schlapp im Sofa zwischen leeren Weinflaschen." (DNA 162f.)[478] Die Abneigung gegenüber der alkoholkranken Filmfigur begründet sich darin, dass sie sehr deutlich von dem zuvor so bewunderten Typus der *femme fatale* abweicht. Zwar glaubt die Protagonistin, auch „in dieser hilflosen Figur wieder [...] [die] Charakterzüge" (DNA 163) des angeblichen Deneuve-Prototyps zu erkennen, jedoch fragt sich, worin die signifikante Gemeinsamkeit der Figuren bestehen soll. Gerade der hier angeführte Aspekt der Hilflosigkeit kann nicht als übergreifendes *tertium comparationis* herangezogen werden: Wenngleich die Zuschauerin eine hilfsbedürftige Aura bereits an den Rollen aus *Drôle d'endroit pour une rencontre* und *Les voleurs* festge-

[476] Vgl. S. 13 dieser Arbeit.

[477] Die Protagonistin sagt: „Ich interessierte mich aber nicht sehr für Ihr Privatleben, da diese Privatperson für mich eine Fremde war." (DNA 106)

[478] Auch hier gibt die Protagonistin nicht ganz exakt das Gesehene wieder, insofern sich im Film keine Einstellung findet, die genau das Beschriebene zeigt. Eine Szene verbindet den Weinkonsum der Figur Marianne mit ihrem Einschlafen auf dem Sofa, sodass die Szene ungefähr den Äußerungen der Protagonistin entspricht (auch wenn keine „leeren Weinflaschen" zu sehen sind. Vgl. Nicole Garcia: *Place Vendôme*, TC 1:27:36–1:30:51.

stellt hat, kristallisierte sich dennoch ausgerechnet an dieser Eigenschaft die Schwierigkeit, sie mit den vorherigen *femme fatale*-Figuren zu vereinbaren (s. o.).

Allen Beschönigungs- und Synthetisierungs-Versuchen zum Trotz lässt sich nun nicht mehr darüber hinwegtäuschen, dass es in Anbetracht der Vielzahl an unterschiedlichen Filmen für die Protagonistin inzwischen schwierig wird, eine kohärente Identität aufrechtzuerhalten, wenn sie sich mit jedweden von Deneuve gespielten Figuren identifiziert. Seit *Drôle d'endroit pour une rencontre* zeichnet sich eine zwar schwankende, aber doch konstant zunehmende Unzufriedenheit mit den präsentierten Identitäten ab, welche sich nicht nur darin begründet, dass sie untereinander divergieren, sondern auch dem Selbstbild widerstreben, welches sie selbst im Laufe ihrer schulischen Erziehung angenommen hat (s. o.).

In den sechs untersuchten Kapiteln haben sich alle zuvor schon angelegten Konflikte und Problematiken weiter verschärft: Die Bereitschaft der Protagonistin, an dem Selbstbild, das sie an ihre lebensweltlichen Interaktionspartner kommuniziert, zu arbeiten (z. B. indem sie eine Sprachschule besucht), hat beständig abgenommen. Währenddessen wird ihre Gefühls- und Gedankenwelt in steigender Intensität von den rezipierten Filmen resorbiert, was sich in der Tendenz zum unzuverlässigen Erzählen und Verwechseln von Filmhandlung und eigener Erfahrung manifestiert. Der Verzicht auf die Verständigung mit der Außenwelt zugunsten der filmisch inspirierten imaginativen Subjektbildung ist zwar nicht *per se* als prekär anzusehen, jedoch vergrößert sich das Risiko einer scheiternden Identitätskonstruktion, sobald Schwierigkeiten bei der Mediennutzung auftreten und der Film somit seine kompensatorische Funktion nicht mehr erfüllen kann. Probleme mit dem Medium ergeben sich für die Protagonistin in Form von veränderten technischen Rahmenbedingungen, zeitweiliger Unzugänglichkeit des Kinos und vor allem von zunehmender Unzufriedenheit mit den Filminhalten, insbesondere mit den präsentierten Figuren. Doch nicht nur die verschiedenen Rollen, die inzwischen kein kohärentes Bild einer Frau mehr liefern, sondern auch das Schwanken der Ich-Erzählerin zwischen der kritisch-dekonstruierenden Film-Reflexion und dem naiven Glauben an die ‚Wahrheit' der evozierten Illusion löst nach und nach Gefühle der Irritation und des Unbehagens bei ihr aus, deren Kulminationspunkt kurz bevorsteht.

### 3.5 Ich-Auflösung und regressive Phantasien

Die letzten beiden Romankapitel *Est – Ouest* und *Dancer in the Dark* präsentieren zwei unterschiedliche Extremformen der Konsequenzen, die sich aus den sich langsam abzeichnenden problematischen Tendenzen im Umgang mit dem Selbst, dem Anderen und dem Medium Film ergeben. Nicht nur die Umwelt der Protagonistin, in der nun plötzlich ihr ehemaliger Entführer Jörg erscheint, um sie wieder in seinen Einflussbereich zu überführen, sondern auch ihr Kompensationsmedium Kino lässt das Unbehagen der Ich-Erzählerin mit ihrer eigenen Lebensgeschichte wachsen. Der aufgebaute Druck, der intrinsisch durch die Anpassung an die Filmfiguren und extrinsisch durch die Erwartungshaltung der Außenwelt entsteht, kann auf Dauer nur in Aggression entladen werden oder in Regression umschlagen. Letzteres trifft auf die vietnamesische Kinogängerin zu, wie sich zeigen wird.

Im zwölften Kapitel *Est – Ouest* schauen sich die Protagonistin und Jörg in Bochum den gleichnamigen Film von Régis Wargnier aus dem Jahr 1999 an. Theoretisch müsste man annehmen, dass die Rolle Deneuves der Zuschauerin gefalle, da sie auch in diesem Film eine Bühnenschauspielerin darstellt.[479] Dennoch ist die Protagonistin in ihrer Meinung über die Figur der Theater-Diva Gabrielle gespalten: Einerseits glaubt sie, in ihr die Frau wiederzuerkennen, die mehr als zehn Jahre zuvor indirekt ihre Flucht aus Bochum ermöglichte, was hier, wie bereits angedeutet, als Zeichen des unzuverlässigen Erzählens ebenso wie des Wunsches, die Filmwelt mit den eigenen Erfahrungen zu verweben, zu interpretieren ist.[480] Insbesondere die Tatsache, dass sie damals beim Anblick der Frau meinte, ihre Erscheinung löse sich in „farbige Mikrokörner" auf (DNA 36), kann (in Ergänzung zu den vorherigen Überlegungen)[481] als nachträgliche Überformung der Erinnerung durch televisuelle Film-Impressionen gedeutet werden. Andererseits erregt die Figur großes Missfallen bei der Ich-Erzählerin, da sie nicht nur (indirekt) Kritik an der kommunistischen Weltanschauung äußert,[482] sondern zudem einer Französin dabei hilft, aus der UDSSR zu fliehen (worin sich im Übrigen erklärt, warum die Roman-Protagonistin diese Figur mit ihrer Fluchthelferin zu identifizieren sucht).[483]

Insgesamt liefert Wargniers Machwerk eine kritische Sicht auf die Stalin-Diktatur, sodass die Unzufriedenheit der Vietnamesin mit den im Film präsentierten Identitäten und ideologischen Konzepten an dieser Stelle kulminiert. Wenngleich das Land Vietnam sich in der Zeit, die die Protagonistin in Paris verbrachte, stark verändert hat – wie sie eines Tages beim Belauschen fremder Vietnamesen erfährt, aber kaum registriert (vgl. DNA 160f.)[484] –, hat sie selbst, da sie von der Entwicklung räumlich und kommunikativ abgeschnitten war, ihren Glauben an die anerzogene Ideologie stets bewahrt. Dementsprechend erlebt sie bei der Rezeption von *Est – Ouest* das verunsichernde Gefühl der Inkohärenz ihrer Lebensgeschichte, insofern sie die anti-stalinistische Perspektive des Films nicht in ihre ursprüngliche Identität als loyale Jung-Kommunistin integrieren kann. Sie gibt offen zu, dass ihr die Handlung des Films *Est – Ouest* „nicht gefällt" (DNA 171), und nimmt folglich eine kritische, wenn nicht gar polemische Rezeptionshaltung ein.

---

[479] Vgl. Régis Wargnier: *Est – Ouest,* Frankreich, Bulgarien, Russland, Ukraine, Spanien 1999, Farbfilm, 119 min., Regie: Régis Wargnier, Produktion: Yves Marmion, Igor Tolstunow, Drehbuch: Rustam Ibragimbekow, Sergej Bodrow, Louis Gardel, Régis Wargnier, Darst.: Catherine Deneuve, Oleg Menschikow, Sandrine Bonnaire, TC 44:03–44:36.

[480] Vgl. S. 155f. dieser Arbeit.

[481] Vgl. ebd. u. S. 132 dieser Arbeit.

[482] Die Äußerung der fiktionalen Schauspielerin, sie habe aus politischer Überzeugung ihre Tournee in der UDSSR geplant, interprtiert die Roman-Protagonistin als Zeichen einer kommunismuskritischen Haltung. Sie kommentiert: „Aus ideologischer Überzeugung sind Sie zu uns gekommen. Welche Ideologie? Die Ideologie von Victor Hugo? [...] Woran glauben Sie?" (DNA 175) Sie bezieht sich dabei wahrscheinlich auf folgenden Film-Dialog: Régis Wargnier: *Est – Ouest*, TC 44:46–45:06.

[483] Vgl. ebd., TC 1:45:02–1:51:02. Da die Flucht der Protagonistin bereits im ersten Kapitel des Romans stattfindet, beschränken sich die Film-Roman-Parallelen im Falle von *Est – Ouest* nicht allein auf das gleichnamige Kapitel, sondern erstrecken sich über den gesamten Roman, wie Petra Fachinger bereits festgestellt hat. Vgl. Petra Fachinger: Postcolonial/Postcommunist Picaresque and the Logic of 'trans' in Yōko Tawada's *Das nackte Auge*, S. 301

[484] In einem Café hört die Protagonistin mehreren Vietnamesen zu, die sich z. B. über die wirtschaftliche Liberalisierung ihres Heimatlandes unterhalten. (Vgl. DNA 160f.) Es wird von der Wirtschaftsreform ‚Doi Moi' und der damit zusammenhängenden Errichtung von z. B. einem „Kondom-Café" (DNA 161) und Filialen von amerikanischen Fast-Food-Ketten gesprochen, welche nur schwer mit der streng maoistischen Ideologie, die die Protagonistin vertritt, zu vereinbaren sind.

Es überrascht kaum, dass bei ihrem Film-Resümee die Elemente der ‚intermedialen Dekonstruktion' sehr deutlich hervortreten. Die Ich-Erzählerin gibt sich hier ganz und gar nicht der filmischen Illusion hin, sondern führt dem Leser permanent die ‚Gemachtheit' des Spielfilms vor Augen: „Es gibt jemanden hinter der Leinwand, der Jörg und den anderen Zuschauern etwas einreden will. [...] Der Autor? Der Regisseur? Der Produzent? Wie heißen die Feiglinge, die sich hinter der Leinwand verstecken?" (Ebd.) Doch nicht nur über die Autor- bzw. Regisseur-Intention reflektiert sie, sondern auch über die Maske und optischen Täuschungen, mit denen der Film arbeitet: „Die Kamera richtet sich lange auf die Falten um die Augen. Ich frage mich, ob diese Falten angemalt oder wirkliche Falten sind, die sich normalerweise unter der Schminke verstecken. Jedenfalls sind sie nichts anderes als Schatten auf der Leinwand, die die ganze Zeit glatt bleibt." (DNA 176) Indem die Ich-Erzählerin immer wieder auf die Materialität und Technik des Films zu sprechen kommt (vor allem auf die Leinwand), versucht sie fortwährend, ihre Distanz zu der fiktionalen Filmwelt zu wahren. (Vgl. DNA 172)

Allerdings bleibt es nicht bei einer neutralen Bloßlegung der Produktionsmechanismen, sondern die Zuschauerin beginnt, auf emotionale und hyperbolische Weise das Medium zu perhorreszieren: „Es ist auch möglich, dass die Kamera die Frau nur aus einem bestimmten Winkel zeigt, damit sie typisch aussieht. Vielleicht muss man gar nicht vor der Aufnahme ein Gesicht operieren, weil während der Filmvorführung heimlich die Netzhaut operiert wird." (Ebd.) Mit dem Topos des versehrten Körpers stellt sie den Film als eine gefährliche Macht dar, die es zu bannen gilt. Dementsprechend herrscht sie die „cinematographische Strömung" mit dem Appellativ „Verschwinde!" an. (Ebd.) Als besonders störend an *Est – Ouest* empfindet sie ferner die „eindeutige Sprache der Bilder" (DNA 174), die ihr – etwa im Gegensatz zu den polyvalenten Filmen Buñuels und Polanskis – keinen Raum mehr zur Umdeutung des Films und zur Anpassung an ihre eigenen ideologischen und soziokulturellen Prämissen lässt. Jedoch sieht sie die univoke Erzählweise nicht als typisch für den Regisseur Régis Wargnier an, sondern bezieht ihren Ärger auf das Medium Film *in toto*.

Es erstaunt nicht nur, mit welcher Radikalität sich ihre Einstellung zum Kino gewandelt hat, sondern auch, dass sie plötzlich das Prinzip der Identifikation mit Filmfiguren äußerst kritisch betrachtet: „Das ist furchtbar, murmelt Jörg neben mir. Vielleicht hat er sich jetzt schon mit der Figur Alexej identifiziert. Der Film dreht uns die Figuren ins Herz hinein." (DNA 170f.) Bei ihrer Skepsis gegenüber einer identifikatorischen Rezeptionshaltung bemerkt die Protagonistin jedoch nicht, dass sie selbst über Jahre hinweg diese Verhaltensweise angenommen hat. Somit zeugt ihre emotional gefärbte Argumentation von einem geringen Grad an Selbstreflexion. Sie erkennt nicht, dass es möglicherweise zuvor bereits riskant war, sich mit allen Deneuve-Figuren aus einer Vielzahl an Filmen, die sie keiner speziellen Selektion unterzogen hat, zu identifizieren, da auf diese Weise dauerhaft sowohl die Kohärenz der Identität als auch die Autonomie des Individuums massiv gefährdet werden. Doch aufgrund ihrer naiven Annahme, aus dem gestellten Spiel lasse sich eine unhintergehbare ‚Wahrheit' ableiten, ging sie davon aus, dass die von Deneuve gemimten Figuren gemeinsam einen einzigen veritablen Charakter – eine „Dachfigur" (DNA 163) – bilden und dadurch der Protagonistin stets gleichermaßen gefallen würden.

Die gravierende (Selbst-)Täuschung, der sie dabei erliegt, manifestiert sich mit bitterer Ironie an der Tatsache, dass der verabscheute Film *Est – Ouest* vom selben Regisseur gedreht wurde wie *Indochine*, der Spielfilm, in dem die Protagonistin einst ein hohes Identifikationspotential gefunden hat (wenngleich sie auch damals schon die eindeutige Bildsprache bemängelte, jedoch ohne Konsequenzen aus dieser Feststellung zu ziehen).[485] Ferner benennt sie – ohne sich darüber bewusst zu sein – ihre fehlenden autoepistemischen Fähigkeiten in der Idee, sich die Augen auszustechen. (Vgl. DNA 181) Die eigenhändige Blendung ist als intertextueller Verweis auf die sophokleische Tragödie *König Ödipus* zu lesen, wo sie bekanntermaßen als Zeichen der Reue über die versäumte Selbsterkenntnis firmiert.

Andererseits kristallisiert sich an dem Gedanken an die Blendung auch, welch massiver Druck von außen an sie herangetragen wird: Denn die Protagonistin spricht von der Selbst-Verstümmelung, nachdem Jörg von ihr verlangt hat, dass sie sich nicht nur von ihrer Vergangenheit lösen, sondern auch ihre gesamte in Vietnam ausgebildete Identität für lächerlich erklären solle. (Vgl. DNA 177, 180f.) Freilich muss diese Erwartung auf die Erzählerin anmaßend wirken, da sich die Möglichkeit zur Erlangung einer kohärenten Identität aufhebt, sobald ein wesentliches Stadium der Selbst-Entwicklung rückwirkend annulliert wird. Auf diese Weise wäre innerhalb der Lebensgeschichte keine fortlaufende Linie mehr erkennbar, welche die Grundvoraussetzung für eine gelungene narrative Identitätsstiftung darstellt.

Da die Protagonistin sich jedoch neben Jörg auch von dem anti-kommunistischen Spielfilm *Est – Ouest* zur Leugnung eines gewichtigen Teils ihrer Selbst-Erzählung aufgefordert fühlt, setzten bei ihr Symptome einer regressiven Selbstauflösung ein. Diese werden nicht nur über die Semantik der Sprache (z. B. in der Drohung der Selbst-Blendung), sondern auch in abstrakter Form durch das Schriftbild verdeutlicht. In dem Kapitel *Est – Ouest* werden erstmalig im Roman Sätze durch Zeilensprünge optisch auseinandergerissen (vgl. DNA 173f.). Am Ende des Kapitels intensiviert sich der Prozess so sehr, dass z. T. nur einzelne Wörter in einer Zeile stehen. (Vgl. DNA 180) Es überrascht, dass die emotionale Verfassung der Protagonistin durch das visuelle Erscheinungsbild des Textes markiert wird, während sie gleichzeitig ihre plötzlich erwachte Skepsis gegenüber dem Seh-Sinn und den optischen Medien postuliert. Dieser offenkundige Widerspruch zwischen Inhalt und Form des Textes übt eine verunsichernde Wirkung auf den Leser aus und lässt erneut die Zuverlässigkeit der Erzählinstanz fragwürdig werden. Darüber hinaus verweist hier das textliche Medium auf sich selbst, indem es sich durch seine ungewöhnliche Oberfläche ‚entautomatisiert' und den Blick des Lesers auf die eigenen strukturellen Rahmenbedingungen während des Lektüre- und Rezeptionsprozesses lenkt. In diesem Sinne kann hier von einer ‚dekonstruierenden' Selbstreferentialität des Mediums Literatur gesprochen werden, insofern es seine eigene ‚Gemachtheit' hervorkehrt bzw. seine optische Struktur dissoziiert und sich folglich ein generell medienkritischer Tenor in den Roman einschreibt.

Das medienskeptische Kapitel *Est – Ouest* erinnert an das pessimistische Bild, das der Romanbeginn von der Mensch-Film-Beziehung gezeichnet hat.[486] Nichtsdestotrotz liefert das Kapitel nicht

[485] Vgl. S. 148 dieser Arbeit.
[486] Vgl. S. 125ff. dieser Arbeit.

das Schlusswort, da sich noch ein dreizehntes Kapitel mit dem Titel *Dancer in the Dark* – benannt nach Lars von Triers Musical-Film aus dem Jahr 2000 – anschließt. Noch bevor der Leser mit der Lektüre beginnt, stellt er fest, dass dieses Kapitel in seinem optischen Arrangement das genaue Gegenteil zum vorherigen darstellt: Hier wird vollkommen auf Leerzeilen verzichtet – auch zwischen einzelnen Absätzen, die in allen anderen Kapiteln stets mit einer Leerzeile getrennt wurden. Da das ‚zerrissene' Schriftbild in *Est – Ouest* mit dem verzweifelten und instabilen psychischen Zustand der Protagonistin einherging, lassen die Fließtext-Blöcke aus dem letzten Kapitel auf eine ausgeglichene und harmonische Verfassung schließen. Diese Annahme wird sich jedoch nur bedingt bestätigen.

Zunächst müssen sowohl der Wechsel der Erzählperspektive – ein Er- (bzw. Sie-)Erzähler ersetzt die Ich-Erzählerin – als auch das neuerliche Figuren-Ensemble verwirrend auf den Rezipienten wirken. Als Erstes lernt er eine tschechische Figur namens Selma kennen, deren spätere Exekution in den USA antizipiert wird. (Vgl. DNA 182) Durch ihren Namen und die biografischen Versatzstücke gleicht sie der Hauptfigur aus dem Film *Dancer in the Dark*, welche allerdings nicht von Deneuve, sondern von der isländischen Sängerin Björk verkörpert wird.[487] Eine vollständige Ineinssetzung der beiden Selma-Charaktere wird jedoch unterlaufen, da auch eine weitere Romanfigur Ähnlichkeiten zur filmischen Selma aufweist: Es ist nämlich von einer blinden Frau die Rede, genannt „Dame mit dem Hündchen" (ebd.), deren Freundin Kathy ihr im Kino die Filmbilder in tastende Handzeichen „übersetzt". (DNA 185) All dies verbindet sie mit der Filmprotagonistin – bis auf das Detail, dass die Leinwand-Selma ihr Augenlicht noch nicht komplett verloren hat. Hansjörg Bay sieht in der ‚Dame mit dem Hündchen' hingegen noch einmal eine Anspielung auf Roman Polanskis Film *Repulsion*, in dem eine ältere Frau mit einem Hund an der Leine auftritt.[488] Allerdings hat die in Tawadas Text inszenierte ‚Dame mit dem Hündchen' auch Gemeinsamkeiten mit der Roman-Protagonistin, da sie gerne ins Kino geht, in Saigon geboren ist und in Berlin, Paris und Bochum gelebt hat. (Vgl. DNA 184f.)

Jedoch lässt ihr europäisches Aussehen die behauptete Herkunft fragwürdig erscheinen – insbesondere ihre blonden Haare, die vielmehr an Deneuves Erscheinungsbild erinnern. (Vgl. DNA 184) An Deneuve lässt wiederum auch die Freundin der ‚Dame mit dem Hündchen' namens Kathy denken, die im Kino immer neben ihr sitzt und ihr durch Tippen in ihre Handinnenfläche die gesehene Filmhandlung zu vermitteln sucht. Im Film *Dancer in the Dark* erfüllt diese Aufgabe die von Deneuve gespielte Kathy für ihre sehschwache Freundin Selma.[489] Insbesondere

[487] Zur Figur Selma vgl. Lars von Trier: *Dancer in the Dark,* Dänemark, Schweden, Finnland 2000, Farbfilm, 140 min., Regie: Lars von Trier, Produktion: Vibeke Windeløv, Drehbuch: Lars von Trier, Darst.: Catherine Deneuve, Björk, David Morse (Gesamtverlauf des Films).

[488] Vgl. Hansjörg Bay: ‚Eyes wide shut', S. 565. Zur der älteren Frau mit Hund in *Repulsion* vgl. Roman Polanski: *Repulsion*, TC 1:04:09–1:06:26.

[489] Vgl. Lars von Trier: *Dancer in the Dark*, TC 45:36–46:05. Die Tatsache, dass in der Übertragung des Leinwandgeschehens in taktile Signale eine auffällige Parallele zur Filmhandlung zu erkennen ist, hat Hansjörg Bay bereits angemerkt. Vgl. Hansjörg Bay: ‚Eyes wide shut', S. 566. Auch Julia Boog deutet eine diesbezügliche Text-Film-Parallele an, wenngleich sie sie nicht im Detail ausformuliert. Vgl. Julia Boog: Innenblicke, S. 351. Ebenso weist Petra Fachinger auf die Ähnlichkeit der im Roman geschilderten und im Film dargestellten Kinobesuche hin. Vgl. Petra Fachinger: Postcolonial/Postcommunist Picaresque and the Logic of 'trans' in Yōko Tawada's *Das nackte Auge*, S. 302 (Fließtext u. Anm. 8). Die ganz generelle inhaltliche Verschränkung dieses Kapitels mit dem gleichnamigen Film ist ferner auch von

die Tatsache, dass die Roman-Kathy häufig die Buchstaben ‚C' und ‚D' in die Hand der Blinden zeichnet, forciert die Assoziation mit **C**atherine **D**eneuve und verweist auf die Widmung des Romans an „C. D.". (Vgl. DNA 6) Insgesamt stellt sich somit eine große Verwirrung über die miteinander vermischten und nicht mehr eindeutig zu identifizierenden Figuren ein.[490] Die Bezüge zum Film nehmen hier dementsprechend die Form der ‚intermedialen Kontamination' an: Es ist klar von einem Kinobesuch die Rede und es werden ferner auch Elemente des Films *Dancer in the Dark* wiedergegeben (vor allem in der Beschreibung der Fabrikarbeit).[491] Allerdings fehlt eine klare Markierung der Grenze zwischen intra- und extradiegetischer Erzählebene und den jeweils zugehörigen Figuren, die metaleptisch verschwimmen.

Trotz der vielfältigen Brüche und Überkreuzungen liegt es am nächsten, in der (angeblich) vietnamesischen ‚Dame mit dem Hündchen' das *alter ego* der Protagonistin zu sehen. Durch die starke Verfremdung ebenso wie durch das Fehlen von sämtlichen anderen Romanfiguren in diesem Kapitel entsteht der Eindruck, die Protagonistin habe die Außenwelt nun vollständig verdrängt und lebe nur mehr in ihrer Phantasie, in der sie eine aus sich selbst und den Filmfiguren amalgamierte Identität annimmt. Die Blindheit liefert nicht nur erstens eine Referenz auf ihre pathetisch anmutende Drohung, sich zu blenden, und zweitens auf die zu Romanbeginn thematisierte „geraubt[e]" Sehkraft (DNA 7),[492] sondern sie symbolisiert als serapiontisches Motiv drittens auch die Abkehr der Protagonistin von der äußeren Lebenswelt und das alleinige Inkrafttreten der Innenschau.[493] Ähnlich wie der romantische Schwärmer hat sie sich eine Parallelwelt geschaffen, in welche sie sich zurückzieht, um den Anforderungen, die von außen an sie gestellt werden, zu entkommen.

Dennoch unterlässt ihre Umwelt es nicht, sie als Projektionsfläche für die eigenen narzisstischen Bedürfnisse zu instrumentalisieren; ihr blindes *alter ego* klagt: „Das einzige Problem ist, dass die Leute mir sofort ihre Lebensgeschichten erzählen wollen, wenn sie von meiner Blindheit erfahren. Ich will aber keine Lebensgeschichten mehr hören". (DNA 185) Wie bereits in der Eingangspassage des Romans antizipatorisch angedeutet wurde und sich im Laufe des Romans bestätigt hat, firmiert die Vietnamesin stets als Empfängerin der Selbst-Narrationen Anderer sowie deren Erwar-

---

anderen Forschern thematisiert worden. Vgl. Monika Schmitz-Emans: Entgrenzungsphantasien und Derealisierungserfahrungen, S. 200; Julia Genz: Medien als Kulturvermittler?, S. 187.

[490] Laut Julia Genz ist die Protagonistin nun zu einem „blinde[n] Zwitterwesen aus der Vietnamesin und Catherine Deneuve" mutiert. Julia Genz: Medien als Kulturvermittler?, S. 195 Und auch Petra Fachinger sieht Deneuve und die Protagonistin als „one and the same character". Petra Fachinger: Postcolonial/Postcommunist Picaresque and the Logic of 'trans' in Yōko Tawada's *Das nackte Auge*, S. 301. Doch insbesondere durch den Aspekt der Erblindung, der die ‚Dame mit dem Hündchen' gerade nicht mit der Deneuve-Figur aus *Dancer in the Dark*, sondern mit der Filmprotagonistin Selma verbindet, wird eine eindeutige Zuordnung unterlaufen.

[491] Die blinde Frau erzählt von ihren Kinobesuchen. (Vgl. DNA 185f.) Folgender Passus erinnert *grosso modo* an Sequenzen aus *Dancer in the Dark*: „Wenn ich sehen könnte, würde ich in einer Fabrik arbeiten. Der Klang einer Schraube, die auf den Boden fällt und, einen Halbkreis zeichnend, hin- und herrollt. Dünne Metallplatten, die gebogen werden, erzeugen gespenstisch schwankende Töne. Ein Hammer schlägt auf den Kopf eines Nagels. Das Wasser fließt aus einem dicken Wasserhahn und schlägt auf den Boden eines Blecheimers. Ein Gabelstapler fährt zwischen den Holzkisten. Eine überdimensionale Schiebetür geht knirschend auf." (DNA 185) Vgl. Lars von Trier: *Dancer in the Dark*, TC 06:22–06:49, 26:16–26:49, 35:33–41:45.

[492] Vgl. S. 125f. dieser Arbeit.

[493] Auch Linda Koiran ist der Meinung, dass sich der Protagonistin nun „[i]hre eigene Innenwelt erschließt". Linda Koiran: Schreiben in einer Fremdsprache. Yōko Tawada und Galsan Tschinag, S. 327. Allerdings scheint Koiran davon auszugehen, dass das letzte Kapitel zuverlässig erzählt und die Protagonistin „tatsächlich blind" sei. Ebd.

tungen an ihre Person.[494] Infolgedessen wird ihr nicht die Möglichkeit eingeräumt, als autonomes Individuum zu agieren und ihre eigene Lebensgeschichte zu erzählen, geschweige denn sie vom kommunikativen Gegenüber affirmiert zu wissen.

Dies ist auch der Grund dafür, dass ihr größtes Vergnügen inzwischen in der taktilen Kommunikation mit Kathy besteht: Enttäuscht vom filmischen Medium, das sie lange Zeit zur einzigen Bestätigungsinstanz, zum „Mutterleib" (DNA 101) und alleinigen „Ort zum Überleben" (DNA 105) verklärte, sucht sie nun nach neuen Ausdrucksformen und meint, sie in den taktilen Handzeichen ihrer Kino-Freundin zu finden. Der direkte Körperkontakt scheint nicht nur eine ursprünglichere Art der Verständigung zu versprechen, sondern auch mit der ersehnten Zuwendung einherzugehen, die sie in der Interaktion mit ihrer Umwelt stets vermisste. Als die ‚Dame mit dem Hündchen' jedoch gefragt wird, wo Kathy wohne, antwortet sie (in den beiden Schlusssätzen des Romans), dass sie es nicht wisse, sie aber im Kino immer neben ihr sitze. (Vgl. DNA 186) Aufgrund dieser Antwort, die doch sehr unrealistische Fügungen impliziert, regt sich beim Leser der Verdacht, dass die blinde Frau ihre Bekannte Kathy imaginiert – ähnlich wie sich die Ich-Erzählerin vormals vorstellte, mit Catherine (engl. ‚Kathy') Deneuve zu sprechen. Die taktile Kommunikation zwischen der Blinden und Kathy ist folglich als Fortsetzung des Dialogs der Protagonistin mit Deneuve anzusehen.

Freilich endet die Anrede an Deneuve in diesem Kapitel, in dem der Wechsel der Erzählperspektive stattfindet und nun nicht mehr die Ich-Erzählerin spricht, sondern eine heterodiegetische Erzählinstanz eingeführt wird, die zwischen Nullfokalisierung und interner Fokalisierung auf Selma wechselt.[495] Hatte der Dialog (oder besser: Monolog) als Versuch gedient, eine sprachlich vermittelte narrative Identität zu stiften, so wird er nach den (während des Erzählens rekapitulierten) desillusionierenden Erfahrungen, die im Kapitel *Est – Ouest* kulminierten, endgültig abgebrochen. Dies begründet sich zum einen darin, dass es der Protagonistin nicht mehr möglich war, eine kohärente Selbst-Erzählung aufrechtzuerhalten. Und zum anderen konnte sie letztlich weder von ihrer fingierten Gesprächspartnerin noch von dem zur Mutterfigur stilisierten Film-Medium die ersehnte Affirmation der präsentierten Identität erhalten.

Zwar hat Lucius-Hoene darauf hingewiesen, dass die Bestätigung ebenfalls imaginiert werden kann, was bei der Protagonistin jedoch nicht der Fall ist, da sie Deneuve auch in ihrer Vorstellung zu sehr sublimiert, als dass sie sich von ihr eine affirmative Reaktion erhoffen würde.[496] Was ihre emotional gefärbte Beziehung zum kinematographischen Medium betrifft, das sie früher personifizierte und von dem sie sich ‚nie abgelehnt' fühlte (vgl. DNA 91), so dürfte inzwischen deutlich ge-

[494] Vgl. S. 125ff. dieser Arbeit.

[495] Die Erzählinstanz ist insofern als nullfokalisiert oder auktorial zu bezeichnen, als sie über einen größeren Wissenshorizont verfügt als die Figur, die bereits von Selmas späterem Tod weiß. (Vgl. DNA 182) Die interne Fokalisierung zeigt sich zeitweilig, als Selma sich beispielsweise fragt, wieso die ‚Dame mit dem Hündchen' trotz ihrer angeblich vietnamesischen Herkunft nicht asiatisch aussieht. (Vgl. DNA 184)

[496] Lucius-Hoene räumt ein, dass der Zuhörer, von dem die Bestätigung erwartet wird, theoretisch imaginativ sein kann. Vgl. Gabriele Lucius-Hoene: Leben mit einem Hirntrauma, S. 37. Vgl. auch S. 26 dieser Arbeit. In ihrer Vorstellung betont die Protagonistin jedoch stets ihre Inferiorität gegenüber der imaginierten Deneuve und rechnet folglich mit keiner Affirmation: „Ich war natürlich nicht gut genug, um Sie kennen zu lernen. Allein die Vorstellung, vor Ihnen zu stehen, beschämte mich. […] Außerdem war es zwar unerträglich, aber auch ein Genuss, sich im Vergleich mit Ihnen immer kleiner zu fühlen. Höchstens als Hund könnte ich bei Ihnen bleiben." (DNA 147)

worden sein, dass sie auf das Medium weitaus größere Wünsche und Sehnsüchte projiziert, als das technische Artefakt erfüllen kann (nämlich die affirmierende Zuwendung). Dementsprechend kann nicht, wie Julia Genz vorschlägt, davon gesprochen werden, dass Tawadas Protagonistin zum „Opfer medialer Gewalt" werde,[497] da die Vietnamesin nicht zuletzt durch ihre eigenwilligen Erwartungen an den Film und ihre mitunter widersprüchliche Rezeptionshaltung ihre problematische Entwicklung bis zu einem gewissen Grad katalysiert hat.

Der Abbruch des Dialogs und der Wechsel von der Ich-Erzählerin zur heterodiegetischen Außenperspektive stellen ferner ihren radikalen Bruch mit dem eigenen Selbstbild und ein Zeichen der Selbstentfremdung dar. Zwar suggeriert das geschlossene Text-Bild, das im sinnfälligen Kontrast zur Zerrissenheit des vorherigen Kapitels steht, dem Leser eine gewisse Harmonie, die sich jedoch nicht vollends auf die Befindlichkeit der Figuren übertragen lässt: Während Selma ein Todesurteil bevorsteht, klagt die blinde Frau über die Ignoranz ihrer Mitmenschen und begegnet auch dem Kino mit Skepsis. Sie sagt über die Filmfiguren: „Die Gesichter, die wie Passbilder aussehen, bedeuten mir nichts mehr." (DNA 186) Die große Ent-Täuschung, die die Protagonistin im Zusammenhang mit sozialer und medialer Kommunikation erfahren hat, zeichnet sich ergo auch im scheinbar harmonischen letzten Romankapitel subtil ab und lässt die vollständige Flucht aus der Lebenswelt als eine eskapistische Regression erscheinen.

Im Falle von Tawadas – bezeichnenderweise namenlos gebliebener – Protagonistin hat sich die Entscheidung, den Film als Motor der Identitätsstiftung zu instrumentalisieren, als problematische, wenn nicht gar gefährliche Wahl erwiesen, wenngleich sie in Anbetracht ihres adoleszenten Selbstbildungsprozesses als psycho-logisch konsequent anzusehen ist. Hat die Protagonistin während ihrer politisch geprägten Erziehung in Vietnam gelernt, sich der Identität, die von ihrer Umwelt auf sie projiziert wird, anzupassen, so muss es freilich für sie verlockend wirken, den (wörtlichen und übertragenen) ‚Projektionen' des Films zu folgen. In Konformität zum frühen euphorischen Filmdiskurs[498] gelingt es ihr hervorragend, sich mit den jeweiligen Filmfiguren (die entweder von Deneuve gespielt werden oder der Deneuve-Figur nahestehen) zu identifizieren. Dauerhaft empfindet sie sich jedoch – in Übereinstimmung zum etwas späteren skeptischen Diskurs[499] – in ihrer Handlungsfähigkeit beeinträchtigt, da das Film-Medium keine Partizipation des Zuschauers erlaubt und sie somit (auch wenn sie es bis zu einem gewissen Grad versucht) die Rollen nicht in Abstimmung mit ihren eigenen Identitätswünschen modifizieren kann.

Nachdem sie die Figuren eine Zeit lang (bis einschließlich *Indochine*) als Bereicherung empfunden hat, sieht sie sich später durch die vorgegebenen Muster eingeengt, wenngleich sich ein permanentes Schwanken zwischen überzeugtem Enthusiasmus und pessimistischer Distanz nicht negieren lässt. Insgesamt nährt sich der Konflikt zwischen ihrer identifikatorischen Filmrezeption und dem grundlegenden Bedürfnis nach Autonomie und der (für das (post)moderne Subjekt so wesentlichen) Kohärenz der Selbst-Narration. Ferner erfüllt sich auch der Wunsch nach intersubjektiver Vermittlung der Identität nicht, da der innerlich geführte Dialog diese Funktion nicht

[497] Julia Genz: Medien als Kulturvermittler?, S. 194.
[498] Vgl. S. 104ff. dieser Arbeit.
[499] Vgl. S. 133f. dieser Arbeit.

übernimmt und die Alltags-Kommunikation zunehmend vernachlässigt wird, was auch auf die sich verselbstständigende Passivität des Kino-Zuschauers zurückzuführen ist.

All diese Schwierigkeiten sind darüber hinaus auch mit ihrer naiven Rezeptionshaltung verbunden, insofern sie den Filmbildern mit dem ‚nackten Auge' gegenübersteht und folglich nicht zwischen Film- und Lebenswelt unterscheiden kann – was sich nachweislich in ihrer speziellen Art und Weise, die Filmhandlung sprachlich wiederzugeben, manifestiert. Somit veranschaulicht der Roman, wie die mediale Konstruktion der Wirklichkeit das (post)moderne Individuum überfordert, insofern es bei den vielen bildlich-medialen Eindrücken, die es erhält, zur Verwechslung von fremder Fiktion und eigener Erfahrung neigen kann und ferner kaum in der Lage ist, eine Auswahl aus den vielen auf ihn einstürzenden Identitätsangeboten zu treffen. Freilich muss eingeräumt werden, dass die Roman-Protagonistin den spielerisch-kritischen Umgang mit den Medien – bzw. dem Medium Film – nicht erlernt hat (wie z. B. Kehlmanns Figuren). Sie wurde vorwiegend monomedial (sprachlich) zur Annahme einer festgelegten Identität erzogen, sodass sie letztlich die souveräne Jonglage mit den zahlreichen filmisch präsentierten Rollen nicht bewerkstelligen kann und sich stattdessen vollständig der Kontingenz der heterogenen Identifikationsfiguren ausliefert.

Nichtsdestoweniger tragen auch ihre diversen lebensweltlichen Kommunikationspartner zu ihrer Identitätskrise (die sich im vorletzten Kapitel in den Symptomen der Ich-Auflösung manifestiert) bei, indem sie ihr fortlaufend die Bestätigung ihrer Selbstentwürfe verwehren. Insbesondere das letzte Kapitel, aus dem sie die Außenwelt vollkommen ausschließt und sich allein in die filmisch angereicherte Imaginationswelt hineinbegibt, kann als Beweis der größeren Ent-Täuschung über ihr Umfeld als über das kinematographische Medium herangezogen werden. Wenngleich sie in *Dancer in the Dark* (in einer Art performativem Widerspruch) erneut filmische Versatzstücke in ihr abschließendes, selbstentfremdetes Rollenspiel einbringt, so lässt sich ihre ambivalente Haltung zum Film-Medium schlussendlich nicht übersehen.

Zur intermedialen Ästhetik von Tawadas Roman lässt sich konstatieren, dass das Fremdmedium Film nicht nur oberflächlich thematisiert oder auf der stilistischen Ebene simuliert wird, sondern auch großen Einfluss auf die Deutungsmöglichkeiten des Lesers nimmt. Sofern er die dreizehn Filme, nach denen die Kapitel benannt sind, kennt, ist er in der Lage, Merkmale der erzählerischen Unzuverlässigkeit aufzudecken und entsprechende Rückschlüsse auf das Bewusstsein und die Erinnerungsfähigkeit der Erzählerin zu ziehen. Ebenso wie die Identität der Protagonistin mutiert die Roman-Lektüre zu einem kontingenten Prozess, der in Abhängigkeit zu dem extratextuellen Parameter der verschiedenen Filme – bzw. des Wissens, über welches der Leser in Bezug auf die Filme verfügt – steht.

Im intermedialen Wechselspiel mit dem permanent thematisierten, aber nie optisch präsenten Fremdmedium Film weist auch der Roman fortlaufend auf seine eigene Materialität und Medialität hin. Dieser Effekt wird nicht nur durch Varianzen des Schriftbildes verstärkt, sondern letztlich auch durch die Selbstwahrnehmung der Protagonistin als konstruierte Figur, wodurch der Leser sich (wahrscheinlich augenzwinkernd) immer wieder daran erinnert, dass die Protagonistin für ihn zweifelsohne eine konstruierte Figur – nämlich eine literarische Figur – vorstellt, und er folglich die Literarizität der gelesenen Geschichte nicht aus den Augen verliert.

# V. ‚Neue Medien' und Identität

## 1. Theoretische Vorüberlegungen zum Verhältnis von ‚Neuen Medien' und Identität

Wenn man sich die Länge und Tragweite der Mediengeschichte, die von heute ausgehend u. a. über Gutenbergs Erfindung des Buchdrucks bis zur Entwicklung von Schriftzeichen, ja sogar bis zur Höhlenmalerei zurückreicht, vor Augen führt, so muss man einräumen, dass es sich bei den Medien Fotografie und Film um vergleichsweise junge Medien handelt. Dennoch wird ihre Neuartigkeit zunehmend aus dem Bewusstsein der heutigen Bevölkerung verdrängt, da eine noch jüngere Medienrevolution die Aufmerksamkeit unserer Gesellschaft auf sich gelenkt hat: die Einführung der sogenannten ‚Neuen Medien'. Da dieser Terminus eine sehr unspezifische Bezeichnung darstellt und somit variable Definitionen ermöglicht, wird er mitunter unreflektiert bzw. ohne klare Abgrenzung gebraucht. Daher soll der Begriff im Folgenden zunächst für seine Verwendung in dieser Arbeit bestimmt werden, bevor im Anschluss der Diskurs über die ‚Neuen Medien' nachgezeichnet und der Zusammenhang zur Identitätsstiftung hergestellt wird.

Was dem Medium Film bereits ansatzweise inhärent ist, nämlich die geringfügige Geschlossenheit und latente Heterogenität (aufgrund seiner Zusammensetzung aus vielen einzelnen Fotografien und einer Tonspur), trifft auf die ‚Neuen Medien' in weitaus höherem Maße zu: Der Terminus ‚Neue Medien' beinhaltet mehrere technische Entwicklungen, die zusammenlaufen und sich schließlich kreuzen. Zum einen hat sich eine Neuerung in der Medienlandschaft ergeben, seit in den 80er Jahren die komplexe elektronische Rechen- und Datenverarbeitungsmaschine, der Computer, für Privatpersonen auf dem freien Markt erhältlich wurde (und damit zum *Personal Computer* mutierte). Doch in dieser Entwicklung erschöpft sich der Begriff ‚Neue Medien' nicht, denn in den 90er Jahren erfährt der PC eine weitere Innovation, indem er die Möglichkeit erhält, über das Internet mit anderen Computern vernetzt zu werden.[500] Auf diese Weise lassen sich von jedem privaten Rechner, der mit dem Internet verbunden ist, digitale Daten (also Informationen, die in den Binärcode übertragen werden) gezielt an andere Rechner verschicken oder für jeden Netz-*User* sichtbar auf Websites veröffentlichen.

Das Ineinandergreifen dieser beiden Neuerungen wird mit dem Terminus ‚Neue Medien' bezeichnet, sodass es sich – einfacher ausgedrückt – bei den ‚Neuen Medien' um „Text-, Bild- und Tonmedien simulierende[] vernetzte[] Computer"[501] handelt. Freilich birgt diese Definition einige Schwierigkeiten bei der Zuordnung bestimmter Phänomene. So fragt sich beispielsweise, ob das

---

[500] Obwohl ein ähnliches Netz, das *APRANet* (Advanced Research Project Agency Net), schon 1969 eingerichtet worden war, hatten Privatpersonen nicht die Möglichkeit, sich mit dem Netz zu verbinden (selbst wenn sie bereits einen eigenen Rechner hatten), da es allein militärischen und wissenschaftlichen Zwecken diente und dementsprechend nicht von Unbefugten genutzt werden konnte. Das ‚freie' Netz, welches sich über das Zusammenschließen von TCP/IP-Netzwerken (*Transmission Control Protocol/Internet Protocol*) entwickelte, entstand zwar auch bereits in den 80er Jahren, erfuhr seine nachhaltig und weitreichend verbreitete Anwendung jedoch erst in den 90er Jahren. Vgl. Nicola Döring: Sozialpsychologie des Internet. Die Bedeutung des Internet für Kommunikationsprozesse, Identitäten, soziale Beziehungen und Gruppen, Göttingen 1999, S. 15–21.

[501] Sybille Krämer: Was haben die Medien, der Computer und die Realität miteinander zu tun? Zur Einleitung in diesen Band, in: Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien, hrsg. von Sybille Krämer, Frankfurt/M. 1998, S. 9–26, hier S. 10.

Mobiltelefon, dessen massenweiser Vertrieb nahezu zeitgleich mit dem des PCs begann, ebenfalls als ‚Neues Medium' anzusehen ist. Nach der oben angeführten Definition von Sybille Krämer ließen sich bestimmte Handy-Modelle zu den ‚Neuen Medien' zählen, wenn sie neben den üblichen Sprach- (bzw. Ton-) und Textnachrichten (*Short Message Service* – SMS) auch Bilder anzeigen und übertragen können (*Multimedia Messaging Service* – MMS). Den Aspekt der Vernetzung erfüllen herkömmliche Geräte durch ihre Verbindung über das Mobilfunknetz, während ‚internetfähige' Geräte (*Smartphones*) sogar in doppelter Hinsicht vernetzt sind, da sie sich zusätzlich in das Internet einwählen können.

Allerdings müsste man nach Krämers Aussage Mobilfunkgeräte ohne *MMS*-Funktion von den ‚Neuen Medien' ausschließen, insofern sie keine Bilder zu simulieren vermögen. Andererseits wären digital arbeitende Festnetzgeräte, mit welchen Bilder verschickt werden können, wiederum den ‚Neuen Medien' zuzurechnen, obwohl Festnetztelefone durch ihre Historie und das Verwendungsverhalten des Nutzers eher in die Nähe des analogen Telefons zu rücken sind, dessen Geschichte bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückreicht, wodurch es heute kaum als ‚Neues Medium' etikettiert werden kann. Wenn nicht aus technologischer, so scheint es doch aus medienkulturgeschichtlicher Perspektive plausibel, das Mobilfunkgerät (welches letztlich auch einen kleineren vernetzten Computer darstellt), nicht aber das Festnetztelefon als den ‚Neuen Medien' zugehörig anzusehen.

Doch wie werden die ‚Neuen Medien' im Diskurs beschrieben? Was gilt als die bedeutendste gesellschaftliche oder psychologische Neuerung, die sie herbeigeführt haben? Krämer fasst die Entwicklung der theoretischen Reflexionen treffend zusammen, indem sie herausstellt, dass vor Etablierung des Internets der Computer-Diskurs vornehmlich unter dem Vorzeichen der ‚Künstlichen Intelligenz' geführt wurde, während sich danach der Fokus sehr deutlich auf den Gesichtspunkt der ‚Kommunikation' verschob: „Die suggestive Kraft der Vision ‚Künstlicher Intelligenz' verblaßt. [...] Eine kaum weniger euphorisch besetzte Vision zeichnet sich ab, in deren Zentrum nicht mehr der Computer als künstliche Intelligenz, sondern der Computer als künstliches Kommunikationsnetz steht."[502] Das spezifische Charakteristikum der computergestützten Kommunikation konturiert sie ferner in Abgrenzung zu den Massenmedien (welche sich bekanntermaßen durch einen einseitigen Informationsfluss auszeichnen): „Die Ein-Weg-Kommunikation vom Sender zum Empfänger, deren Modell die Massenmedien vom Buch bis zum Fernsehen verpflichtet blieben, werde[n] nun transformierbar in reziproke Kommunikationsbeziehungen."[503] Die kommunikationstechnische Errungenschaft des vernetzten Computers stellt somit seine „interaktive[] und multidirektionale[]"[504] Ausrichtung dar, sodass der Begriff ‚Interaktivität' zum neuen Schlüsselwort des Diskurses avanciert.[505]

[502] Sybille Krämer: Vom Mythos ‚Künstliche Intelligenz' zum Mythos ‚Künstliche Kommunikation' oder: Ist eine nicht-anthropomorphe Beschreibung von Internet-Interaktionen möglich?, in: Mythos Internet, hrsg. von Stefan Münker und Alexander Roesler, Frankfurt/M. 1997, S. 83–107, hier S. 83.
[503] Ebd.
[504] Mike Sandbothe: Interaktivität – Hypertextualität – Transversalität. Eine medienphilosophische Analyse des Internet, in: Mythos Internet, hrsg. von Stefan Münker und Alexander Roesler, Frankfurt/M. 1997, S. 56–82, hier S. 66.
[505] Hyun-Joo Yoo bezeichnet den Begriff Interaktivität als „Zauberwort der digitalen Epoche". Hyun-Joo Yoo: Text, Hypertext, Hypermedia. Ästhetische Möglichkeiten der digitalen Literatur mittels Intertextualität, Interaktivität und

Die Möglichkeit zur Interaktion ist freilich nicht bei jeglicher Form der Internet-Nutzung gegeben: Beispielsweise bestehen beim Betrachten einer Homepage mitunter nur geringfügige Optionen zur Reaktion auf das Dargebotene (im Extremfall nur durch Versand einer E-Mail an eine angegebene Kontaktadresse). Jedoch entwickeln sich die Internetdienste, welche Interaktivität zulassen, konstant weiter: Während die nahezu ‚klassische' Art der Kontaktaufnahme über das Internet, das Verschicken von E-Mails, vor einigen Jahren noch hauptsächlich über Mailserver vollzogen wurde, bieten inzwischen auch Dienste des *Web 2.0* Nachrichtenversand und -empfang an.

Das *Web 2.0* fungiert zudem als augenfälliges Beispiel für die Zunahme des Interaktionspotentials, insofern es ermöglicht, dass jegliche Nutzer ohne besondere Befugnisse wie Administratorenrechte Inhalte auf entsprechenden Seiten publizieren können (beispielsweise Textnachrichten auf eigenen oder fremden *Twitter*-Pinnwänden, Fotos in *Facebook*-Fotoalben, Videos auf *YouTube*, o. Ä.). Auch Chats werden inzwischen nicht mehr alleine in *Chatrooms*, sondern ebenfalls über Persönlichkeitsportale wie *Facebook*, *StudiVZ* etc. betrieben. Ferner kann sich jeder an Diskussionen in Foren beteiligen oder auf zahlreichen Webseiten in vorgesehenen Eingabefeldern Kommentare, Rezensionen, Meinungen veröffentlichen. (Allerdings wird die Nutzungsfreiheit insofern eingeschränkt, als Einträge, die gegen bestimmte Regeln oder Gesetze verstoßen, gelöscht und die Konten der Urheber gesperrt werden können.) Weitere Interaktionsformen findet man in Online-Videospielen[506] oder auch Rollenspielen, den sogenannten *Multi User Dungeons* (MUDs), die bereits frühzeitig entwickelt und erforscht wurden.[507]

Bei der großen Bedeutung der Interaktivität, durch die sich die ‚Neuen Medien' auszeichnen, liegt es im Zusammenhang mit der Identitätskonstruktion nahe, Internet und Mobiltelefon als Mittel des zweiten Selbstbildungs-Typs, der intersubjektiven Identitätsaushandlung, zu betrachten.[508] Doch welche Unterschiede bestehen zwischen ‚Neuen' und älteren Medien als Instrumenten der Kommunikation des Ichs an Andere? Welche Möglichkeiten der Identitätspräsentation bietet das ‚Netz', die bei der Nutzung anderer Medien (beispielsweise der *Face-to-Face*-Konversation, des Briefs, u. a.) nicht vorhanden sind?

Als primäre ‚Eigenschaft', die mit der computervermittelten[509] Kommunikation assoziiert wird, ist die Aufhebung der räumlichen und zeitlichen Gebundenheit zu nennen: So postuliert Mike Sandbothe, dass die „alltägliche Raumerfahrung [...] durch die virtuelle Netzwelt transformiert" werde und sich auch an „unsere[r] Zeiterfahrung [...] im Internet eine charakteristische Transformation" vollziehe, insofern es im ‚Netz' „keine Nacht [gebe, sondern] [...] immer Tag"[510]

---

Intermedialität, Würzburg 2007, S. 74. Und Andreas Reckwitz spricht sogar von einem „Zwang zur ‚Interaktivität'". Andreas Reckwitz: Das hybride Subjekt, S. 577.

[506] Z. T. laufen die Spiele in ‚Echtzeit' (wie *World of Warcraft*), z. T. aber beginnt aber auch in jedem Spiel eine individuelle Zeitzählung (wie z. B. im Spiel *Starcraft*).

[507] Vgl. Howard Rheingold: Virtuelle Gemeinschaft. Soziale Beziehungen im Zeitalter des Computers, Bonn, Paris et al. 1994, S. 183–217. Zur frühen Entwicklung der MUDs konstatiert Rheingold: „Mit einem Computer einer englischen Universität fing *1980* alles an." Ebd., S. 183 (Hervorh. J. P.).

[508] Zur Definition der zweiten Form der Identitätsstiftung vgl. S. 32 dieser Arbeit.

[509] Das Wort ‚computervermittelt' soll im Folgenden gemäß der o. g. Definition des vernetzten Computers bzw. der ‚Neuen Medien' verstanden werden und somit auch das Mobiltelefon einschließen (s. o.).

[510] Mike Sandbothe: Interaktivität – Hypertextualität – Transversalität, S. 64–65.

sei. Aufgrund der räumlichen Transgression muss der im Netz mit einem Anderen Interagierende nicht physisch präsent sein, sich also nicht unbedingt so nah am Kommunikationspartner befinden, dass dieser ihn visuell, akustisch oder taktil wahrnehmen kann.[511]

Wenngleich die physische Abwesenheit des kommunikativen ‚Gegenübers' (hier im übertragenen Sinne zu verstehen) kein Novum des Internets darstellt, sondern schon durch die Briefpost und das *Tele*fonieren, ermöglicht wurde, enthalten die letzteren Medien die ‚Spur' des absenten Körpers in Form der Handschrift bzw. der Stimme.[512] Da die ‚Neuen Medien' unterschiedliche Formen der Verständigung bieten, kann je nach Nutzungsweise der Körper der Interagierenden mehr oder weniger vollständig wahrnehmbar sein: Beispielsweise bleibt die Hör- und Sichtbarkeit des Körpers bei einem Videotelefonat (z. B. über *Skype*) weitgehend erhalten, während in einem (fotolosen) Chat keine ‚Körperspur' mehr vorhanden ist.[513] Infolgedessen wird bei Untersuchungen zur computervermittelten Interaktion von ‚Entkorporalisierung' oder ‚Körperlosigkeit' gesprochen,[514] wenngleich Stefan Münker zu Recht darauf hinweist, dass eine gänzliche Entkörperlichung niemals möglich ist: „[Der] Cybernaut [hat] in seinem als mathematische Simulation in das Innere der Welt der Rechner verschobenen Körper ja seinen natürlichen Körper zwar draußen gelassen, aber eben keineswegs abgestreift".[515] Schließlich beeinflusst auch ein Mindestmaß an Instandhaltung und Pflege des eigenen Körpers das Kommunikationsverhalten.[516]

Trotz allem genießt der Nutzer der ‚Neuen Medien' größere Freiheit bei seiner Selbstdarstellung, insofern er bestimmten Determinanten der analog-medialen oder der *Face-to-Face*-Kommunikation nur noch minimal ausgesetzt ist: Die weitreichende Befreiung von der körperlichen Präsenz – und damit vom äußeren Erscheinungsbild – sowie die Ausschaltung der „Rollen-Zumutungen"[517], die dem Subjekt in der Alltagsinteraktion auferlegt werden, räumen ihm die Möglichkeit ein, auch imaginierte, zuvor noch nie präsentierte Selbstbilder oder Teilidentitäten zu kommunizieren.[518] Des Weiteren kann die einfache Revidierbarkeit der digital übertragenen Hand-

[511] Wie die veränderten Raum- und Zeitdimensionen die Möglichkeit zur körperlichen Abwesenheit des Interaktionspartners eröffnen, fasst Stefan Münker in einem Wortspiel treffend zusammen: „*Die Aufhebung der Präsenz erfolgt durch die Realisierung eines zeit- und raumübergreifenden Präsens im Netz.*" Stefan Münker: Was heißt eigentlich: ‚Virtuelle Realität'? Ein philosophischer Kommentar zum neuesten Versuch der Verdopplung der Welt, in: Mythos Internet, hrsg. von Stefan Münker und Alexander Roesler, Frankfurt/M. 1997, S. 108–127, hier S. 124.

[512] Zur Bedeutung der Handschrift als ‚Körperspur' vgl. Sebastian Pranz: Theatralität digitaler Medien, S. 57.

[513] Vgl. ebd.

[514] Vgl. ebd.; Tanja Schatz: Persönlichkeitsspezifische Merkmale des individuellen Chat-Verhaltens, in: Internet und Persönlichkeit. Differentiell-psychologische und diagnostische Aspekte der Internetnutzung, hrsg. von Karl-Heinz Renner, Astrid Schütz und Franz Machilek, Göttingen, Bern et al. 2005, S. 238–251, bes. S. 240. Vgl. auch Gerhard Wegners These, dass das via ‚Neue Medien' kommunizierende Subjekt „die Objektwelt oder die Körperwelt gar nicht mehr an sich herankommen lassen muß." Gerhard Wegner: Das ‚Selbst' im Cyberspace, in: Alle möglichen Welten. Virtuelle Realität – Wahrnehmung – Ethik der Kommunikation, hrsg. von Manfred Faßler, München 1999, S. 19–24, hier S. 21.

[515] Stefan Münker: Was heißt eigentlich: ‚Virtuelle Realität'?, S. 123.

[516] So können beispielsweise Essenszufuhr, Toilettengang, Waschhandlungen, Arzneimitteleinnahme o. Ä. die Interaktion behindern, von ihr ablenken oder zum Austritt aus dem Verständigungsakt führen; des Weiteren werden an einem herkömmlichen Rechner gesunde Finger und ein gewisses Maß an Sehkraft benötigt.

[517] Sebastian Pranz: Theatralität digitaler Medien, S. 134.

[518] So postuliert Nicola Döring: „[D]ie Kreation von alternativen *Online-Identitäten* kann dazu verhelfen, im sonstigen Alltag unterrepräsentierte Selbst-Aspekte zu realisieren." Nicola Döring: Sozialpsychologie des Internet, S. 311. Ein ähn-

lungen (durch Löschen der Daten) dazu verleiten, die ‚Neuen Medien' als Experimentierfeld für unterschiedliche Selbstdarstellungen zu benutzen, welche der *User* spielerisch erproben und nach Belieben wieder einstellen kann.[519] Doch welcher Stellenwert wird den rein imaginativ produzierten und sodann computervermittelt kommunizierten Identitäten zugemessen?

Zwar kann, wie bereits begründet worden ist,[520] der fragwürdige Parameter der ‚Wahrheit' nicht als Kriterium fungieren, mit welchem das Gelingen der Identitätskonstruktion beurteilt wird, sodass imaginierte bzw. allein auf digitalem Weg an den Anderen transportierte Identitäten nicht *per se* als illusionär und daher irrelevant zu deklassieren sind. Dennoch werden computervermittelte Teilidentitäten häufig mit dem Scheinhaften, der Maskerade, dem Unwirklichen assoziiert und einer nicht weiter spezifizierten Idee des ‚wirklichen' Selbst oder der Identität im ‚wirklichen Leben' gegenübergestellt. So spricht beispielsweise Tanja Schatz in ihren empirischen Untersuchungen zum Chatverhalten von „vorgespielten Masken" der Chattenden einerseits und dem „realen Leben" andererseits.[521] Ähnlich äußert sich Sebastian Pranz: „[D]ie Wirklichkeit des Chats [scheint] von [außen] betrachtet *weniger wirklich als die ‚wirkliche Wirklichkeit'* zu sein".[522] Da Pranz in seiner Monographie die Frage nach der Wirklichkeit nicht weiter problematisiert, erweckt die zitierte Aussage den Eindruck des wenig reflektierten Umgangs mit dem Begriff der Wirklichkeit.

---

liches Ergebnis liefern auch die Untersuchungen von Katelyn Y. A. McKenna, Laura Buffardi und Gwendolyn Seidman, wenngleich sie in ihrer Erwähnung des ‚wahren Selbst' eine substantialistische Identitätsauffassung vertreten, die weder den Argumenten der postmodernen Identitätsforschung standhält (vgl. S. 9ff. dieser Arbeit) noch dem Medium ‚Internet' in seiner (wirklichkeits-)konstruktiven Funktion gerecht wird (s. u.): „Online-Kommunikation bringt sehr schnell Aspekte des wahren Selbst eines Individuums zum Vorschein, aber nur, wenn der Interaktionspartner jemand ist, den man bisher nicht Face-to-Face getroffen hat." Katelyn Y. A. McKenna, Laura Buffardi und Gwendolyn Seidman: Selbstdarstellung gegenüber Freunden und Fremden im Netz, in: Internet und Persönlichkeit. Differentiell-psychologische und diagnostische Aspekte der Internetnutzung, hrsg. von Karl-Heinz Renner, Astrid Schütz und Franz Machilek, Göttingen, Bern et al. 2005, S. 175–188, hier S. 180. Ferner spricht Sherry Turkle in ihrer umfassenden Studie zu *Online*-Identitäten vom Internet als „Soziallabor für Experimente mit [...] Ich-Konstruktionen und -Rekonstruktionen". Sherry Turkle: Leben im Netz. Identität im Zeitalter des Internet, Reinbek bei Hamburg 1998, S. 289. Vgl. S. 181 dieser Arbeit.

[519] Andreas Reckwitz betont, dass das postmoderne Subjekt, welches an den Umgang mit dem vernetzten Computer gewöhnt ist, dazu neigt, sein Handeln als revidierbar anzusehen: „Als in und mit den virtuellen Welten spielendes trainiert sich das Subjekt in einer Haltung experimentellen Handelns in einer simulierten Umgebung; halb ernsthaft und halb ausprobierend, will es etwas erreichen, kann aber jederzeit ‚aussteigen'. [...] Handeln wird zu einem Eingreifen, dessen Konsequenzen in der virtuellen Welt letztlich immer revidierbar scheinen". Andreas Reckwitz: Das hybride Subjekt, S. 583.

[520] Vgl. S. 26f. dieser Arbeit.

[521] Tanja Schatz: Persönlichkeitsspezifische Merkmale des individuellen Chat-Verhaltens, S. 247, 248. Vgl. auch Nina Jude, Johannes Hartig und Wolfgang Rauch: Erfassung von Persönlichkeitsmerkmalen im Internet und deren Bedeutung bei computervermittelter Kommunikation, in: Internet und Persönlichkeit. Differentiell-psychologische und diagnostische Aspekte der Internetnutzung, hrsg. von Karl-Heinz Renner, Astrid Schütz und Franz Machilek, Göttingen, Bern et al. 2005, S. 119–133, bes. S. 121. Ähnlich liest sich auch der Aufsatz von Barbara Becker, in welchem sie zwar zunächst einräumt, dass der gemeinhin negativ konnotierte und häufig mit den ‚Neuen Medien' assoziierte Versuch der Selbstinszenierung ihrer Meinung nach „keine bloße Täuschungsstrategie" darstelle. Barbara Becker: Selbst-Inszenierung im Netz, in: Performativitität und Medialität, hrsg. von Sybille Krämer, München 2004, S. 413–429, hier S. 416. Später gelangt sie aber dennoch zu der Auffassung, dass die digitale „Interaktionsstruktur auch Probleme in sich" berge, zu denen sie die Möglichkeit zählt, dass die im Internet kommunizierte Identität mitunter „Fiktion" oder das „Produkt[] der eigenen Imagination" sein kann. Ebd., S. 423. Diese Haltung impliziert ebenfalls eine latente Abwertung des so genannten Virtuellen, die auf einem Wahrheit/Täuschung-Dualismus gründet.

[522] Sebastian Pranz: Theatralität digitaler Medien, S. 136 Hervorh. J. P.

Die von den genannten Forschern implizierte normative und wertende Trennung zwischen Kommunikationsszenarien der Alltagswelt und derjenigen der vernetzten Computer markiert auch der (inzwischen inflationär verwendete) Begriff des ‚Virtuellen', welcher häufig kontrastiv mit dem Terminus des ‚Realen' oder auch ‚Reellen' gebraucht wird.[523] Doch kann eine solche Unterscheidung überhaupt aufrechterhalten werden, die Kommunikationsakte, Handlungen, Erzeugnisse und Identitäten, wenn sie ‚virtuell', also in ‚Neuen Medien' übertragen werden, als ‚unwahr', ‚vorgetäuscht', ‚falsch' klassifiziert und sie im Rahmen aller anderen Medien (mündlicher Sprache, Schrift, Analogmedien) als ‚authentisch', ‚wahr' und ‚unverfälscht' ansieht? In Bezug auf den ‚Wahrheitsgehalt' der traditionellen und analogen Medien ließe sich die Frage mit Erving Goffman negieren, da er lange vor der Verbreitung der vernetzten Computer die Alltagsinteraktion mit Schauspielerei verglich.[524] Doch wie stellt sich auf der anderen Seite das Verhältnis von Wirklichkeit und ‚Neuen Medien' dar? Kann die ‚virtuelle Identität' als ‚real' anerkennt werden? Oder kann die Frage in dieser Form überhaupt noch gestellt werden?

Zunächst sollte der Begriff ‚virtuell' genauer gefasst werden, indem über die synonyme Verwendung von ‚computervermittelt' hinaus nach den spezifischen ‚Eigenschaften', die das ‚Virtuelle' kennzeichnen, gefragt wird. Zunächst sei festgehalten, dass als ‚Charakteristikum' der ‚virtuellen Welt' gilt, dass sie „Räume, Dinge und Aktivitäten des realen Alltags, wie Treffpunkte, Schreibtische und dienstbare Agenten, auf der Bildschirmoberfläche simuliert."[525] Diese Simulation wird über die digitale Repräsentation von Schriften, Bildern und Symbolen erzeugt. Der Benutzer des Computers handelt somit im Modus des ‚Als-ob': Er sortiert seine digitalen Dokumente, als ob er Unterlagen aus Papier in kartonierte Aktenordner einheften würde.

Mit dem ‚Als-ob' ergibt sich eine große Nähe zur Fiktion, insofern der Theaterzuschauer während der Vorstellung den Schauspieler von Romeo und die Schauspielerin von Julia wahrnimmt, als ob es sich um ein Liebespaar handelte.[526] Der Unterschied zwischen dem Fiktionalen und ‚Virtuellen' (auf den bei der Analyse der Erzählung *Ein Beitrag zur Debatte* aus Daniel Kehlmanns Roman *Ruhm* noch zurückzukommen sein wird),[527] liegt jedoch darin, dass die ‚virtuelle Welt' – im Gegensatz zur Fiktion (welche primär von den Massenmedien erzeugt wird) – „nicht nur wahrgenommen und unterschiedlich erlebt und interpretiert werden kann, sondern daß sie [auch] computervermittelt handelnd verändert werden kann."[528] Die Interaktivität, die durch die Vernetzung der Computer entstanden ist, avanciert folglich zum wesentlichen Kriterium der Bestimmung des ‚Virtuellen'.

---

[523] Es sei denn, man weist wie Mike Sandbothe explizit darauf hin, dass der Begriff ‚virtuell' ebenso wie sein Widerpart ‚reell' nicht normativ, sondern rein deskriptiv zu verstehen sind, was dann jedoch die Frage aufwirft, worin sich das ‚Virtuelle' und das ‚Reelle' genau unterscheiden. Vgl. Mike Sandbothe: Interaktivität – Hypertextualität – Transversalität, S. 61.

[524] Vgl. Erving Goffman: Wir alle spielen Theater, S. 19ff.

[525] Werner Rammert: Virtuelle Realitäten als medial erzeugte Sonderwirklichkeiten. Veränderungen der Kommunikation im Netz der Computer, in: Alle möglichen Welten. Virtuelle Realität – Wahrnehmung – Ethik der Kommunikation, hrsg. von Manfred Faßler, München 1999, S. 33–48, hier S. 36.

[526] Vgl. Christa Karpenstein-Eßbach: Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien, S. 184–185.

[527] Vgl. S. 216 dieser Arbeit.

[528] Werner Rammert: Virtuelle Realitäten als medial erzeugte Sonderwirklichkeiten, S. 35. Vgl. auch Andreas Reckwitz: Das hybride Subjekt, S. 581.

Zwar ist auf die Interaktivität, mit der sich die ‚Neuen Medien' von den traditionellen und Massenmedien abheben, bereits hingewiesen worden (s. o.), jedoch soll hier im Zusammenhang der Frage nach der ‚Virtualität' nun der Fokus darauf gelenkt werden, dass die ‚Neuen Medien' durch „die medial vermittelte Interaktion mehrerer Handelnder [...] ein[en] gesellschaftliche[n] Wirk- und Erfahrungsraum"[529] entstehen lassen. Diesen bezeichnen gemeinhin die Begriffe ‚virtuelle Welt' und ‚virtuelle Realität'. Wenn der Einzelne aber nun in der ‚virtuellen Welt' ebenso wirken und Erfahrungen machen kann wie außerhalb des ‚Netzes', inwiefern kann dann noch eine hierarchisierende Trennung von ‚virtueller Realität' und Alltagswelt getroffen werden?

Diese Frage wird besonders vor dem Hintergrund virulent, dass in den 90er Jahren die konstruktivistische Debatte Bezug auf die Massenmedien (Film, Fernsehen, Radio, u. a.) nimmt und die „Differenz Medienrealität/Alltagsrealität" für obsolet erklärt.[530] Aus Gründen, welche bei der Analyse der Erzählung *Der Ausweg* aus Daniel Kehlmanns Roman *Ruhm* noch benannt werden sollen,[531] werden die Medien nicht mehr allein als Repräsentationsorgan der Realität angesehen, sondern auch als Instrument zur Konstruktion der Wirklichkeit.[532] Folgt man dieser These, muss es noch um ein Vielfaches plausibler erscheinen, das Postulat der medial konstruierten Realität auch auf die ‚Neuen Medien' anzuwenden. Schließlich ermöglicht die Interaktivität des vernetzten Computers, dass der Einzelne nicht, wie Helmut Eisendle in Bezug auf die Massenmedien kritisch anmerkt,[533] eine aufoktroyierte fremde Wirklichkeitskonstruktion akzeptieren muss, sondern selbst aktiv an der Konstruktion der Realität – allerdings auch nur im Rahmen der vorgegebenen Strukturen – mitwirken kann.

Wenn man also zusammenfassend davon ausgeht, dass die „gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit [...] in der Geschichte der Menschheit eigentlich niemals nur in der Interaktion von Angesicht zu Angesicht stattgefunden [hat, sondern] [...] [i]mmer schon [...] Zeichensysteme und instrumentale Techniken"[534] – nicht zuletzt die Sprache – zur Vermittlung eingesetzt wurden, kann man die durch digitale Medien vermittelte Selbstdarstellung nicht *per se* als „weniger wirklich" (s. o.) veranschlagen als diejenige, welche mittels mündlicher Sprechakte oder mithilfe von traditionellen oder analogen Medien kommuniziert wird. Doch es sprechen noch weitere Argumente für diese Sicht auf die ‚virtuelle Identität'.

Es wurde bereits erwähnt, dass die ‚Neuen Medien' sich für die intersubjektive Form der Identitätsbildung eignen, da sie zunehmend interaktiv verwendet werden und ein Individuum somit

---

[529] Werner Rammert: Virtuelle Realitäten als medial erzeugte Sonderwirklichkeiten, S. 33.

[530] Siegfried J. Schmidt: Die Wirklichkeit des Beobachters, in: Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, hrsg. von Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt und Siegfried Weischenberg, Opladen 1994, S. 3–19, hier S. 15.

[531] Vgl. S. 203f. dieser Arbeit.

[532] Vgl. Siegfried J. Schmidt: Die Wirklichkeit des Beobachters, S. 14ff.

[533] Eisendle äußert sich die Massenmedien betreffend folgendermaßen: „Konsumiere ich *eine* Wirklichkeit einer bestimmten, geregelten, regelmäßigen Selektion, ist meine ausgeklammert und meine Zeit, mein Raum, meine Realität sind der anderen unterworfen. Die Medien sagen in Regelmäßigkeit nicht, *was ist*, sondern was in meinem Hirn *sein soll*, sie beschreiben niemals meine Wirklichkeit." Helmut Eisendle: Medien und Wirklichkeit, in: Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft, hrsg. von Gebhard Rusch und Siegfried J. Schmidt, Frankfurt/M. 1999, S. 185–188, hier S. 188.

[534] Werner Rammert: Virtuelle Realitäten als medial erzeugte Sonderwirklichkeiten, S. 39.

seine Identität an einen Anderen übermitteln kann und möglicherweise dessen Reaktion erhält (Ratifizierung, Gleichgültigkeit, Ablehnung). Und genau in dem Moment, in dem ein intersubjektiver Austausch über eine präsentierte Identität entsteht (sei er konfligierend oder harmonisch), beginnt die ‚Ver-Wirklichung' des Selbstbildes, welches das entsprechende Subjekt zuvor möglicherweise rein imaginativ produziert hatte. (Hier sei noch einmal darauf hingewiesen, dass freilich auch die allein gedanklich entworfene Identität – mit oder ohne intersubjektive Vermittlung – eine bestimmte Funktion für das Individuum erfüllen kann.) Wie sich der hier vertretene Zusammenhang von ‚Wirklichkeit' und Intersubjektivität begründen lässt, soll während der Analyse der Erzählung *Stimmen* aus Kehlmanns Roman genauer erläutert werden.[535] Dennoch soll das Postulat hier als Arbeitshypothese fungieren, mit der im Folgenden operiert werden kann.

Sowohl die Argumentation im Rekurs auf die mediale als auch auf die intersubjektive Wirklichkeitskonstruktion lässt den Rückschluss zu, dass computervermittelte Handlungen, Kommunikationsakte und Selbstdarstellungen, kurz: alles, was man gemeinhin unter der ‚virtuellen Welt' subsumiert, nicht notwendigerweise als scheinhaft, trügerisch oder unwirklich einzuschätzen ist. Dementsprechend, so folgert Wolfgang Welsch, wäre ein „simpler Dualismus – wirklich *versus* virtuell – [...] zu einfach, wäre falsch."[536] Gleichzeitig nimmt Welsch allerdings auch an, dass eine solche substantialistisch motivierte Trennung kaum noch vertreten wird, insofern die ‚Neuen Medien' den Menschen zunehmend die Konstruiertheit der Wirklichkeit bewusst werden lassen.[537] Und auch Siegfried J. Schmidt ist sich sicher, dass der Konstruktivismus (der dementsprechend als „Schlüsselbegriff in der medientheoretischen Debatte"[538] bezeichnet wird) die Reflexion des Menschen über die Wirklichkeit nachhaltig prägt: „Lange schon ist nicht mehr ausgemacht, was Wirklichkeit ist und was Fiktion, was Nachricht und was Meinung, was Information und was Unterhaltung. [...] Heute noch unbeschwert von Wirklichkeit, Objektivität, Wahrheit oder Authentizität zu reden, grenzt an Fahrlässigkeit."[539] Ferner spricht auch Norbert Bolz von einer „Doppelkonjunktur von Radikalem Konstruktivismus und Virtual Reality".[540] Doch treffen diese Annahmen tatsächlich auf das Verhalten der einzelnen digital-medial Interagierenden zu? Werden die ‚Neuen Medien' von ihren Nutzern (oder zumindest einem Teil von ihnen) konstruktivistisch verwendet?

Die empirischen Befunde bestätigen die These von der nachhaltigen Durchsetzung konstruktivistischer Haltungen, insofern sie mitunter von den einzelnen *Usern* eingenommen werden. In der bislang umfangreichsten (jedoch inzwischen nicht mehr ganz aktuellen) empirischen Untersuchung von Selbstdarstellungen im Internet stellt Sherry Turkle fest, dass parallel zum wissenschaftlichen

[535] Vgl. S. 188ff. dieser Arbeit.
[536] Wolfgang Welsch: ‚Wirklich'. Bedeutungsvarianten – Modelle – Wirklichkeit und Virtualität, in: Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien, hrsg. von Sybille Krämer, Frankfurt/M. 1998, S. 169–212, hier S. 201.
[537] Vgl. Wolfgang Welsch: Eine Doppelfigur der Gegenwart. Virtualisierung und Revalidierung, in: Medien-Welten Wirklichkeiten, hrsg. von Gianno Vatimo und Wolfgang Welsch, München 1998, S. 229–248, bes. S. 241.
[538] Alexander Wittwer: Verwirklichungen. Eine Kritik der Medientheorie, Freiburg/Br. 2001, S. 333.
[539] Siegfried J. Schmidt: Blickwechsel. Umrisse einer Medienepistemologie, in: Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft, hrsg. von Gebhard Rusch und Siegfried J. Schmidt, Frankfurt/M. 1999, S. 119–145, hier S. 119–120.
[540] Norbert Bolz: Design des Immateriellen, S. 156.

Diskurs auch die computervermittelt Agierenden keine generelle Abwertung, sondern mitunter sogar eine Aufwertung der ‚virtuellen' Interaktion und Identität vornehmen.[541] Sie gebrauchen das Netz als „Soziallabor für Experimente mit jenen Ich-Konstruktionen und -Rekonstruktionen",[542] welche sie wiederum mit denjenigen Selbstentwürfen mischen, die sie außerhalb der digitalen Medien gestalten und kommunizieren. Daher macht Turkle die „Beobachtung, daß sich die Grenzen zwischen dem Realen und dem Virtuellen, dem Belebten und Unbelebten, dem einheitlichen und multiplen Selbst sowohl auf modernen Forschungsfeldern als auch in den Mustern des Alltagslebens zunehmend verwischen."[543] Auch im deutschsprachigen Raum kommt die empirische Forschung zu ähnlichen Ergebnissen: So konstatiert beispielsweise Thomas Köhler einen Einfluss der elektronisch übertragenen Kommunikationsakte auf die ‚soziale Identität' (mit welcher er die sogenannte ‚reale', also lebensweltliche Identität bezeichnet.)[544]

Leider veranlassen die Resultate weder Turkle noch Köhler, ihre in Schmidts Sinne ‚fahrlässige' (s. o.) Trennung von ‚virtuellem' und ‚realem' Selbst zu verwerfen und stattdessen von verschiedenen Teilidentitäten auszugehen, die in einem gemeinsamen Identitätskonstruktionsprozess entworfen und in divergenten Medien vermittelt werden, wie in dieser Arbeit vorgeschlagen wird. Konsequenterweise soll im Folgenden auch nicht mehr von ‚virtueller', sondern von computervermittelter Identität die Rede sein, um den Fokus von einer normativen Differenzmarkierung (real – wirklich – wahr vs. virtuell – unwirklich – falsch) abzulenken und auf die rein technisch-medialen Unterscheidungsmerkmale der diversen Kommunikationsformen (*face-to-face*, telefonisch, brieflich, computervermittelt) zu richten. Auch die Verbindung der Begriffe ‚virtuell' und ‚Wirklichkeit' lehnt Stefan Münker ab, indem er argumentiert, dass es „keine ‚*virtuelle Realität*' [gebe], weil es ‚*die eigentliche Wirklichkeit*' nicht gibt, gegen die sie sich abgrenzen müßte."[545] Sowohl ‚virtuelle Identität' als auch ‚virtuelle Realität' implizieren letztlich die Beschwörung eines absolut gesetzten Anderen: Jedoch handelt es sich bei der computervermittelten Identität bzw. Realität nicht, wie der Begriff ‚virtuell' suggeriert, um eine gänzlich andere Identität/Realität, sondern in erster Linie lediglich um die in einem anderen Übertragungskanal transportierte Identität/Realität.

Nachdem sich herausgestellt hat, dass eine Beschreibung der ‚Neuen Medien' kaum vom konstruktivistischen Diskurs zu trennen ist, fragt sich hier, ob ein Medium überhaupt unabhängig vom zeitgleich mit seiner Erfindung herrschenden Diskurs betrachtet werden kann. Bezüglich des Beispiels der ‚Neuen Medien' geht Bolz davon aus, dass die Medien selbst zur Weiterentwicklung und Forcierung des konstruktivistischen Diskurses beitragen, da sie dem Menschen „die Materialität der Sinne selbst"[546] bewusst machen. Allerdings fällt die Konvergenz von allgemeinem Diskurs

[541] So äußert sich eine Person, die in der digital erzeugten Kommunikation bestimmte Rollen annimmt, gegenüber Turkle: „Das [d. i. die computervermittelte Erlebniswelt] ist wirklicher als mein reales Leben". Sherry Turkle: Leben im Netz, S. 11.
[542] Ebd., S. 289.
[543] Ebd., S. 10.
[544] Vgl. Thomas Köhler: Vom realen zum virtuellen Selbst. Die Veränderung von personaler und sozialer Identität im Internet, in: Internet und Persönlichkeit. Differentiell-psychologische und diagnostische Aspekte der Internetnutzung, hrsg. von Karl-Heinz Renner, Astrid Schütz und Franz Machilek, Göttingen, Bern et al. 2005, S. 252–266, bes. S. 264.
[545] Stefan Münker: Was heißt eigentlich: ‚Virtuelle Realität'?, S. 118.
[546] Norbert Bolz: Design des Immateriellen, S. 156.

und den vermeintlich ‚neutral' konstatierten ‚Eigenschaften' eines Mediums nicht nur aktuell, sondern u. a. auch beim Fotodiskurs (Realismus – ‚Realitätsgehalt' des Fotos) sehr deutlich auf. Infolgedessen scheint sich die zuvor bereits angedeutete These zu verdichten,[547] dass nicht das Medium den gesamtgesellschaftlich geführten Diskurs verändert, sondern vielmehr der Diskurs in seiner scheinbar deskriptiven, letztlich aber nachhaltig präskribierenden Wirkung das Medium mit seinen ‚Charakteristika' überformt.

In den bisherigen Textanalysen hat sich bereits gezeigt, dass die Protagonisten der entsprechenden Romane mit z. T. sehr diskurskonformen Erwartungshaltungen das jeweilige Medium in ihren Selbstbildungsprozess einbinden. Speziell in Bezug auf die computervermittelte (Teil-)Identität wird hier nach ausführlicher Begründung die These vertreten, dass sie als ernst zu nehmendes Element und *movens* des Selbstbildungsprozesses erachtet werden muss. Gleichzeitig impliziert dies selbstverständlich kein unbedingtes Gelingen der Identitätsstiftung, welche mithilfe der ‚Neuen Medien' unternommen wird. Inwiefern der Einzelne sein digital-medial generiertes Selbst produktiv nutzen kann (indem er es effizient instrumentalisiert, um die eigenen Ansprüche an seine Identität zu erfüllen) oder inwiefern es ihn möglicherweise auf einen ‚Irrweg' der Selbstkonstruktion leitet, auf welchem seine Erwartungen enttäuscht werden, soll im Hinblick auf Daniel Kehlmanns Darstellung der multimedialen Identitätsbildung in seinem Roman *Ruhm* analysiert werden.

[547] Vgl. S. 41 dieser Arbeit.

## 2. ‚Neue Medien' und Identität in Daniel Kehlmanns *Ruhm* (2009)

### 2.1 Einleitung

Wenn die Schlagwörter ‚Literatur' und ‚Neue Medien' miteinander verbunden werden, liegt für viele Personen zunächst nahe, Online-Literatur zu assoziieren – wie etwa literarisch ambitionierte *Blogs*, interaktiv aufgebaute Hyperfiktion oder speziell für die Veröffentlichung als *E-Book* verfasste Erzählungen. Doch ebenso wie im Kontext der Wechselwirkung von Literatur und Film, die nicht im Hinblick auf Literaturverfilmungen, sondern auf die Verarbeitung von Spielfilmen in Romanen analysiert worden ist, soll sich auch hier der Fokus nicht auf die Frage richten, wie sich das Erscheinungsbild literarischen Schaffens in den digitalen Medien gestaltet. Stattdessen gilt es vielmehr zu untersuchen, welche Rolle die ‚Neuen Medien' innerhalb von ‚konventioneller' (üblicherweise als gedrucktes Buch erhältlicher) zeitgenössischer Literatur einnehmen.

Für diese Fragestellung erweist sich Daniel Kehlmanns *Roman in neun Geschichten*, *Ruhm*, als fruchtbares Textbeispiel. Der deutsch-österreichische Jung-Schriftsteller ist schon lange vor Erscheinen dieses Werkes selbst zu ‚Ruhm' gelangt, welcher sich insbesondere durch seinen „Gegenwartsroman, der in der Vergangenheit spielt",[548] *Die Vermessung der Welt*, festigte. Seine Erzählweise bezeichnet Kehlmann selbst als „gebrochenen Realismus"[549] – ein Terminus, den die Literaturwissenschaft sogleich übernommen hat.[550] Ferner bringt die Forschung den jungen Schriftsteller immer wieder in Verbindung mit der literarischen Strömung des *Magischen Realismus* und betont Ähnlichkeiten mit Autoren wie u. a. Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez oder auch Franz Kafka.[551] Da Kehlmann selbst diese und weitere Namen zu seinen Inspirationsquellen zählt,[552] sieht die Literaturwissenschaft ihre Thesen bestätigt und widmet sich nicht selten der Suche nach den intertextuellen Anspielungen, die (z. T. recht offensichtlich) in Kehlmanns Werken platziert sind.[553]

---

[548] Daniel Kehlmann und Sebastian Kleinschmidt: Requiem für einen Hund. Ein Gespräch, Berlin 2008, S. 66.

[549] Daniel Kehlmann: Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen, Göttingen [4]2011, S. 22, vgl. auch ebd., S. 15f., 20; Olga Olivia Kasaty (Hrsg.): Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur, München 2007, S. 170.

[550] Vgl. Klaus Zeyringer: Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns „Gebrochenem Realismus", in: Text + Kritik 177 (2008), S. 36–44.

[551] Vgl. Mark M. Anderson: Der vermessende Erzähler. Mathematische Geheimnisse bei Daniel Kehlmann, in: Text + Kritik 177 (2008), S. 58–67; Klaus Zeyringer: Gewinnen wird die Erzählkunst; Uwe Wittstock: Nach der Moderne. Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren, Göttingen 2009, S. 170; Heinrich Detering: Die Spuren des Zauberers. Über Daniel Kehlmann und Thomas Mann, in: Thomas Mann Jahrbuch 23 (2010), S. 119–126, bes. S. 120; Hartmut Vollmer: Erzählerische Grenz-Gänge. Über das Werk Daniel Kehlmanns, in: Wirkendes Wort 3 (2010), H. 3, S. 467–489, bes. S. 472; Dirk Werle: Daniel Kehlmann, *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*, in: Arbitrium 28 (2010), H. 1, S. 122–126.

[552] Vgl. Daniel Kehlmann: Diese sehr ernsten Scherze, S. 14f., 34; Olga Olivia Kasaty (Hrsg.): Entgrenzungen, S. 170, 174f., 184.

[553] Beispielsweise begegnen in Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt* die Figuren Alexander von Humboldt und Aimé Bonpland vier Männern, die Carlos, Gabriel, Mario und Julia heißen. Vgl. Daniel Kehlmann: *Die Vermessung der Welt.* Roman, Reinbek bei Hamburg 2005, S. 106. Mehrere Interpreten sehen in der Namensgebung eine Anspielung auf die Autoren Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa und Julio Cortázar. Vgl. Burkhard Stenzel: Goethe bei Kehlmann. Faktisches und Fiktives im Roman *Die Vermessung der Welt*, in: Goethe, Grabbe und

Die vielfältigen Anknüpfungspunkte, die die Kehlmann'schen Texte der Intertextualitätsforschung liefern, haben sogar schon Heinrich Detering dazu verleitet, zu fragen, ob dem Leser etwas entgehe, wenn er die diversen Bezüge nicht wahrnehme. Seine Beantwortung der eigenen Frage lautet: „Nein; und erst das macht die sehr ernsten, geistreichen Kunststücke zur Kunst."[554] Demgemäß sei es auch in dieser Arbeit erlaubt, weniger den intertextuellen Verweisen und Geistesverwandtschaften als vielmehr der Beziehung von Literatur und ‚Neuen Medien' und der Darstellung von postmoderner, multimedial inszenierter Identität nachzuspüren.

Dennoch sei kurz auf die geläufige Verortung Kehlmanns in der Nachfolge der *Magischen Realisten* zurückzukommen. Diese begründet sich darin, dass der Leser sich nicht auf die Stabilität der ‚Wirklichkeit', die in den jeweiligen Werken entworfen wird, verlassen kann. Der fließende Übergang zwischen Traum/Phantasie/Wahn und ‚Realität' sollte bei Protagonisten wie Zauberern (*Beerholms Vorstellung*), Ertrinkenden im Moment ihres Ablebens (*Der fernste Ort*) oder einem entweder genialen oder wahnsinnigen Mathematik-Dozenten (*Mahlers Zeit*) kaum überraschen. Jedoch hat es Kehlmann in *Die Vermessung der Welt* auch verstanden, historische Figuren und Begebenheiten in einer nicht ganz klar zugeordneten Wirklichkeitssphäre anzusiedeln (weshalb er seinen Bestseller auch nicht als ‚historischen Roman' etikettiert wissen will).[555] Doch wenn bereits in einem so sicheren Gebiet wie der verbürgten Vergangenheit die Realität zur Chimäre wird, was läge näher, als die verschiedenen Facetten der konstruktivistischen Wirklichkeitsauffassung anhand von ‚Neuen Medien' literarisch zu erproben? Kehlmann blieb seinen Lesern die Antwort nicht schuldig, sondern verfasste *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*, der den vielfältigen Gebrauch unterschiedlicher technischer Kommunikationsgeräte und Darstellungsmedien thematisiert und diese mitunter sogar gegen traditionelle Korrespondenzformen und Künste ausspielt.

Wie der Titel bereits verrät, gliedert sich das Werk in verschiedene einzelne Erzählungen, die zwar insofern in sich abgeschlossen sind, als sie separat voneinander und in beliebiger Reihenfolge gelesen werden können, gleichzeitig jedoch in einer losen Verbindung zueinander stehen und somit in kombinierter Form ein größeres Gesamtwerk bilden: „Ein Roman ohne Hauptfigur! [...] Die Komposition, die Verbindungen, der Bogen, aber kein Protagonist, kein durchgehender Held."

---

die Pflege der Literatur. Festschrift zum 65. Geburtstag von Lothar Ehrlich, hrsg. von Holger Dainat und Burkhard Stenzel, Bielefeld 2008, S. 87–108, bes. S. 100; Klaus Zeyringer: Gewinnen wird die Erzählkunst, S. 43; J. Alexander Bareis: ‚Beschädigte Prosa' und ‚autobiographischer Narzißmus' – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns *Ruhm*, in: Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, hrsg. von J. Alexander Bareis und Frank Thomas Grub, Berlin 2010, S. 243–268, bes. S. 254; Hartmut Vollmer: Erzählerische Grenz-Gänge, S. 483.

[554] Heinrich Detering: Die Spuren des Zauberers, S. 123.

[555] Zum unzuverlässigen Erzählen und zur Instabilität der entworfenen Wirklichkeit(en) in Kehlmanns Werk vgl. Uwe Wittstock: Die Realität und ihre Risse. Rede auf Daniel Kehlmann zur Verleihung des Kleist-Preises 2006, in: Kleist-Jahrbuch (2007), S. 9–16, bes. S. 15f.; Mark M. Anderson: Der vermessende Erzähler; Klaus Zeyringer: Gewinnen wird die Erzählkunst; Volker Wehdeking: Judith Hermann, *Alice* und Daniel Kehlmann, *Ruhm*. Erzählverfahren des postmodernen Minimalismus und Neorealismus, in: Sprachkunst 40 (2009), H. 2, S. 261–277; Heinrich Detering: Die Spuren des Zauberers; Uwe Wittstock: Nach der Moderne, S. 169; J. Alexander Bareis: ‚Beschädigte Prosa' und ‚autobiographischer Narzißmus' – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns *Ruhm*, S. 244f. Hartmut Vollmer spricht sogar von „Kehlmanns Suche nach einer eigenen, *realitätsmetamorphosierenden* Sprache". Hartmut Vollmer: Erzählerische Grenz-Gänge, S. 472 (Hervorh. J. P.). Zu Kehlmanns Typisierung seines Romans *Die Vermessung der Welt* vgl. Daniel Kehlmann und Sebastian Kleinschmidt: Requiem für einen Hund, S. 66ff.

(R 25) Diese Idee des romanimmanenten Autors Leo Richter für einen eigenen Roman kann aus der binnenliterarischen Ebene wieder herausgelöst und auf *Ruhm* selbst übertragen werden. Darüber hinaus deutet sich an dem fiktiven Schriftsteller Leo Richter bereits die Struktur von Kehlmanns Roman an, insofern durch das Vorhandensein einer Autorenfigur auch die Möglichkeit zu binnenfiktionalem Erzählen gegeben ist.

So enthält *Ruhm* einige Erzählungen, die *prima facie* ganz regulär auf der ersten fiktionalen Ebene situiert sind. Andere Erzählungen hingegen erwecken den Eindruck, ein literarisches Produkt des textimmanenten Autors Leo Richter darzustellen, und sind somit einer zweiten Fiktionsstufe zuzuordnen. Da an einigen Stellen jedoch in einem „*narrative[n] Kurzschluß*"[556] die Fiktion ersten Grades mit der binnenfiktionalen Ebene verbunden und hier somit „die Grenze zwischen zwei Welten überschritten [wird]: der Welt, in der man erzählt, und der Welt, von der erzählt wird",[557] entstehen metaleptische Illusionsbrüche, die die ‚Gemachtheit' der Binnenfiktion ausweisen und den intradiegetischen Erzähler zu poetologischen und metafiktionalen Reflexionen anregen. Doch nicht nur aufgrund der Metalepsen, sondern auch aufgrund von verschiedenen inkonsequent eingesetzten Elementen, die die Geschichten miteinander verbinden, dabei z. T. jedoch zu Widersprüchen führen, ist nicht immer eindeutig erkennbar, welche Erzählungen auf der ersten oder zweiten Fiktionsstufe zu verorten sind. Theoretisch wäre auch denkbar, alle neun Geschichten als Produkte des textimmanenten Literaten zu identifizieren, wodurch allerdings die Fiktion ersten Grades verschwinden und somit eine Ebenen-Unterscheidung obsolet würde.[558]

Aus Gründen der Vollständigkeit, die für das Verständnis der formalen Komposition von Bedeutung ist, soll hier auf jede Erzählung (unter Wahrung der Chronologie des Romans) explizit eingegangen werden. Die knappen Analysen derjenigen Geschichten, die sich als weniger fruchtbar für die spezifische Fragestellung dieser Arbeit erweisen, sind als Exkurse gekennzeichnet. Auf eine inhaltliche Zusammenfassung des Romans, wie sie in den jeweiligen Einleitungen zu den vorherigen Primärtextuntersuchungen geliefert worden ist, wird an dieser Stelle verzichtet, um Wiederholungen zu vermeiden. Stattdessen wird die Handlung der einzelnen Geschichten jeweils im entsprechenden Analysekapitel wiedergegeben. Die Frage, inwiefern der Text in einer formalen Wechselwirkung zu den thematisierten ‚Neuen Medien' steht, soll im Einzelfall vorrangig anhand der Erzählung *Ein Beitrag zur Debatte* und in Bezug auf den Roman *in toto* in einem eigenen Unterkapitel behandelt werden.

### 2.2 Der unbeschwerte Tausch des Ichs: *Stimmen*

Den Auftakt des Geschichtengefüges bildet die Erzählung *Stimmen*, in der ein Techniker namens Ebling auf seinem neu erworbenen Mobiltelefon permanent Anrufe empfängt, die einem Anderen

[556] Werner Wolf: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen, Tübingen 1993, S. 358.
[557] Matías Martínez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 79.
[558] Vgl. J. Alexander Bareis: ‚Beschädigte Prosa' und ‚autobiographischer Narzißmus' – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns *Ruhm*, S. 262.

gelten. Als er bemerkt, welche Anziehungskraft und Macht der Mann, für den er am Telefon gehalten wird, auf seine Anrufer ausübt, nimmt er die Rolle des abwesenden Unbekannten an und gibt sich in den telekommunikativen Gesprächen als der von den Anderen verehrte Ralf aus. Er verwendet sein Mobilfunkgerät folglich im Sinne der zweiten Art der Identitätsstiftung: als Vermittlungsinstrument für sein Selbstbild.[559] Obwohl der auf diese Weise unternommene Identitätstausch Ebling sehr gut gefällt, hält sein Vergnügen nicht lange an, da der technische Fehler, der die Anrufe fehlleitete, behoben wird und die telefonischen Kontaktaufnahmen der Fremden letztlich wieder ausbleiben. An der Erzählung *Stimmen* werden vor allem die weitgehende Körperlosigkeit digital gestützter Interaktionsformen sowie die impliziten Regeln bestimmter Kommunikationskanäle und deren Auswirkungen auf die Selbstwahrnehmung des Individuums problematisiert.

Die Erzählweise mutet im Vergleich zu einigen anderen Geschichten im Roman eher konservativ an, insofern *Stimmen* über eine heterodiegetische Erzählinstanz verfügt, welche mit interner Fokalisierung auf den Protagonisten arbeitet. Hier werden (noch) keine Metalepsen eingeflochten, sodass die Illusion des Erzählten ohne Brüche auskommt und der Leser sich einer möglichen Roman-im-Roman-Struktur während dieser Geschichte noch nicht bewusst wird. Die Abschnitte, in denen die direkte Rede vorherrscht, stehen aufgrund ihrer Dialogizität und geringen Mittelbarkeit in einem formalen Ähnlichkeitsverhältnis zu den Telefongesprächen, die sie darstellen.

Ebenso ‚unauffällig', wie die Erzählstruktur sich in den Augen des Lesers ausnimmt, wirkt der Protagonist Ebling offensichtlich auf seine Umwelt. Seine Existenz scheint durch die Nicht-Wahrnehmung und Nicht-Anerkennung seiner Person gekennzeichnet zu sein. Dies legt vor allem der Schlusssatz der Erzählung nahe: „Aber wer sollte dich schon anrufen?" (R 23) Mit dieser rhetorischen Frage demonstriert sein Kollege plakativ die geringe Beachtung, die Ebling von seinem Umfeld entgegengebracht wird. Im Laufe der Erzählung zeigt sich auch an mehreren anderen Stellen, dass Ebling keine auf Empathie und Zuwendung basierenden Beziehungen führt, sondern sich auch von nahestehenden Personen emotional sehr weit entfernt hat. So stellt er beispielsweise fest, „daß seine Frau [...] geistesabwesend" sei, anstatt ihm ihre Aufmerksamkeit zu schenken, und „daß seine Tochter ihm so fremd vor[kommt]." (R 9) Ferner stellt sich heraus, dass auch die körperliche Nähe zu seiner Frau keine Selbstverständlichkeit in seinem Alltagsleben ist, insofern die Eheleute offensichtlich nur sehr selten Beischlaf vollziehen. (Vgl. R 15)

Aufgrund dieses massiven Mangels an affektiv gefärbten Bindungen und intersubjektiver Bestätigung muss Ebling es als eine außergewöhnliche Situation empfinden, dass er nach dem Kauf seines ersten Mobiltelefons ununterbrochen angerufen wird, sobald er das Gerät einschaltet. Zunächst gibt er den fremden Kommunikationspartnern, die ihn mit dem Namen Ralf ansprechen, zu verstehen, dass er nicht der Mann sei, für den sie ihn halten. (Vgl. R 7ff.) Darüber hinaus bemüht er sich sogar um Aufklärung des technischen Fehlers, der seiner Meinung nach zu den fehlgeleiteten Anrufen geführt hat. Allerdings bleiben seine wiederholten Versuche, die Telekommunikationsfirma über die fehlerhafte Nummernzuweisung zu unterrichten und sie beheben zu lassen, letztlich erfolglos, da das zuständige Personal offensichtlich nur mit einem sehr geringen Maß an Motivation

[559] Zur Unterscheidung zwischen den beiden definierten Arten der medial vermittelten Identitätsstiftung vgl. S. 32 dieser Arbeit.

und Engagement seine Anfrage bearbeitet. (Vgl. R 8ff.) Somit scheint Ebling anfänglich kein großes Interesse daran zu hegen, die Identität eines Anderen anzunehmen, sondern empfindet die Anrufe der Fremden vielmehr als störend.

Nichtsdestotrotz gibt er eines Tages mehr oder weniger unwillkürlich nach und fügt sich der Rolle, die von einer Anruferin auf ihn projiziert wird: „Das Telefon läutete wieder, und eine Frau fragte ihn, ob er sich das gut überlegt habe, auf so eine wie sie verzichte man nur, wenn man ein Idiot sei. Oder sehe er das anders? / Nein, sagte er, ohne nachzudenken, er sehe das genauso. / ‚Ralf!' Sie lachte." (R 10) Ebling lässt sich an dieser Stelle zu einer Antwort im Namen Ralfs ‚verführen', da die Frage der unbekannten Frau in ihm ein starkes Gefühl der Affirmation auslöst. Schließlich zeigt die Anruferin, dass sie ihn – bzw. Ralf, mit dem sie zu telefonieren glaubt – als Bestätigungsinstanz für ihre eigene Identität benötigt, was Ebling, sofern er ihre Äußerung auf sich selbst bezieht, als herausragende Auszeichnung wahrnehmen muss. Des Weiteren trägt möglicherweise auch das rhetorische Mittel einer suggestiven Fragestellung dazu bei, dass Ebling ganz automatisch und „ohne nachzudenken" die von der Frau provozierte Antwort gibt. Zwar erfolgt seine Übernahme der ‚telefonischen Identität' Ralfs nur zögerlich, denn hier bricht er das Gespräch mit der kokettierenden Dame zunächst unvermittelt ab. Von nun an wird er jedoch immer häufiger die eingehenden Anrufe als Ralf entgegennehmen.

Die Möglichkeit, seine Gesprächspartner in dem Glauben zu wiegen, dass sie mit Ralf sprechen, ist, wie Ebling selbst z. T. reflektiert, aus zwei Gründen gegeben. Zum einen sind die Merkmale des eigenen Körpers, wie bereits erläutert worden ist, bei Nutzung der ‚Neuen Medien' nur bedingt für den Anderen erfahrbar.[560] Bei einem Telefongespräch dient vor allem die Stimme als Hinweis auf die Identität des Sprechenden, während andere physische Charakteristika, die die Identifizierung eines Menschen erleichtern, vom Konversationspartner nicht wahrgenommen werden können. Dementsprechend ist eine prinzipielle Ähnlichkeit der Stimmen von Ebling und Ralf anzunehmen, aufgrund welcher die Anrufer während ihrer Telefonate mit dem Protagonisten keinen Unterschied zu Ralf feststellen können. Daher überlegt Ebling auch, ob ihm eventuell die Handynummer des Schauspielers Ralf Tanner zugewiesen worden ist, dessen Stimme seiner eigenen ähnelt. (Vgl. R 18) Zwar verwirft er den Gedanken wieder, jedoch wird der Leser in der Erzählung *Der Ausweg* erfahren, dass Ebling mit seiner Vermutung Recht behält, da sich Ralf Tanner in dieser Geschichte über ausbleibende Anrufe wundert.

Zum anderen regen sich bei Ralfs Freunden und Bekannten keine Zweifel an der Identität des Angerufenen, da es sich aufgrund der individuellen Nummernvergabe bei einem Mobilfunkgerät um ein persönliches Kommunikationsinstrument handelt, durch welches eine Selbst-Identifizierung mit dem eigenen Namen obsolet wird. Dies konstatiert auch der Protagonist: „Leider nannte niemand mehr am Telefon den eigenen Namen: Die Nummern wurden angezeigt, und jeder ging davon aus, daß der andere vor dem Abheben schon wußte, wer anrief." (R 19) Eblings Bedauern darüber, dass seine Interaktionspartner auf die Authentifizierung ihrer Person verzichten, begründet sich in seinem Wunsch, nähere Informationen über sie zu erwerben, der durch die Aussparung des Namens allerdings unerfüllt bleibt. Dabei übersieht Ebling jedoch, dass sein Rollen-

[560] Vgl. S. 176 dieser Arbeit.

tausch mit Ralf überhaupt erst aufgrund dieser spezifischen Praxis der Mobilfunk-Kommunikation entstehen konnte.

Die Faktoren, welche Eblings unentdeckte Annahme der Identität Ralfs ermöglichen, stehen offenkundig in starker Abhängigkeit von dem gewählten Kommunikationskanal (Handy-Telefonat). Doch nach Analyse der medial bedingten Gründe, die die Anrufer Ebling mit Ralf verwechseln lassen, soll sich nun der Fokus auf den Verlauf und die psychologischen Auswirkungen von Eblings Spiel mit dem *alter ego* richten. Es stellt sich die Frage, warum die kurzen telefonischen Konversationen so eine große Faszination auf ihn ausüben. Zwar ist unübersehbar, dass die Anrufer ihren Gesprächspartner sehr verehren und sich ihm gegenüber nahezu devot verhalten; doch wieso fühlt sich Ebling durch diese Reaktionen geschmeichelt, wenn sie doch gar nicht ihm, sondern Ralf gelten? Die Beantwortung dieser Frage hängt sehr eng mit dem bereits angedeuteten Mechanismus zusammen, dass eine computervermittelte (ebenso wie eine imaginierte oder gespielte Identität) sich in dem Moment ‚realisiert', in dem sie intersubjektiv ratifiziert wird.[561] Die genauere Fundierung dieser These soll hier anhand eines Rekurses auf einige theoretische Positionen zu diesem komplexen Thema erfolgen.

Noch bevor in gesellschafts- und medientheoretischen Debatten die Frage nach dem ‚Realitätsstatus' der ‚Neuen Medien' aufgeworfen worden ist, sehen Peter L. Berger und Thomas Luckmann bereits einen engen Zusammenhang von Wirklichkeit und Intersubjektivität: In ihrer prominenten Monographie sprechen sie von der Existenz mehrerer ‚Wirklichkeiten' und postulieren, dass die Alltagswelt sich als „Wirklichkeit par excellence[,] [...] als die oberste Wirklichkeit"[562] darstelle. Bedeutsam ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass sie die Alltagswelt ferner als „eine intersubjektive Welt" bezeichnen und darauf hinweisen, dass diese Intersubjektivität „die Alltagswelt scharf von anderen Wirklichkeiten" trenne.[563] Somit wird hier der intersubjektive Austausch zwischen Individuen als ein realitätsstiftendes Moment angesehen.

In weniger deutlicher, aber dennoch implizit suggerierter Form lassen sich ähnliche Argumente auch bei Jean Baudrillards theoretischer Analyse eines gespielten Banküberfalls nachweisen:

> Wie läßt sich ein Vergehen simulieren und wie läßt sich beweisen, daß man nur vorhatte, es zu simulieren? [...] Es gibt keine ‚objektive' Differenz: ein simulierter Diebstahl operiert mit den gleichen Gesten, den gleichen Zeichen wie ein realer. Sie lassen sich keiner der beiden Seiten zuordnen. Für die etablierte Ordnung gehören sie daher zur Ordnung des Realen. Machen wir den Versuch: organisieren wir einen falschen Raubüberfall. [...] Doch es wird uns nicht gelingen: im Netz der künstlichen Zeichen werden sich reale Elemente unentwirrbar verfangen (irgendein Polizist wird sofort schießen, ein Bankkunde wird an einer Herzattacke sterben und wir werden auf die simulierte Geldforderung hin echte Scheine erhalten). Kurz, wir finden uns, ohne es zu wollen, sehr schnell in der Realität wieder.[564]

[561] Vgl. S. 180 dieser Arbeit.
[562] Peter L. Berger und Thomas Luckmann: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, Frankfurt/M. $^{6}$1980, S. 24.
[563] Ebd., S. 25.
[564] Jean Baudrillard: Die Präzession der Simulakra, in Ders.: Agonie des Realen, Berlin 1978, S. 7–69, hier S. 36.

Obwohl Baudrillard ohnehin eine wenig substantialistische Wirklichkeitsauffassung vertritt,[565] ist hier implizit zu erkennen, dass auch er sich auf einen Zusammenhang von Wirklichkeit und intersubjektivem Konsens stützt: Zwar richtet er den Fokus zunächst auf die Übereinstimmung von Spiel und Realität hinsichtlich ihrer gemeinsamen Zeichenordnung, jedoch zeigt sich in der Parenthese, dass der fingierte Bankraub ab dem Zeitpunkt ver-wirklicht wird, ab dem er intersubjektiv – also von mehreren anderen Beteiligten: Polizisten und Bankkunden – als ‚realer' Überfall wahrgenommen wird.

Die Assoziation von Wirklichkeit und Intersubjektivität, der anhand von zwei Beispielen aus intellektuellen Anschauungen bzw. Denkrichtungen nachgegangen worden ist, lässt sich mit Siegfried J. Schmidts Worten folgendermaßen begründen und zusammenfassen: „Das, was wir jeweils als Wirklichkeit erfahren, ist ökologisch valides Wissen, was wir erfahrungsgemäß mit anderen teilen, weil seine Konstruktion von der Interaktion mit anderen, von konsensuellen Bereichen, von Sprache und Kultur konstituiert wird."[566] Und Andreas Reckwitz erläutert, wie sich diese Feststellung auf die computervermittelte Identität auswirkt: „Die[] [digital-mediale] Simulation der Identität ist fiktiv und real zugleich: sie bleibt (zunächst) auf die virtuelle Realität etwa eines MUD beschränkt, aber die *performance* dort ist ‚real', indem sie entsprechende Reaktionen anderer Teilnehmer bzw. deren Repräsentanten hervorruft".[567] Somit bestätigt Reckwitz, dass auch im speziellen Kontext der ‚Neuen Medien' eine präsentierte Identität als ‚realisiert' gilt, sobald ein Anderer auf sie reagiert und somit ein intersubjektiver Austausch über sie entsteht. Diese Annahme korrespondiert ferner auch mit der intersubjektiven Dimension, welche der personalen Identität, wie sie in dieser Arbeit definiert wird, inhärent ist, insofern soziale Normierungen i. S. v. Erwartungen und Projektionen, welche der Andere an und auf eine Person richtet, dessen Selbstbildung mitbestimmen.[568]

Am Beispiel von Eblings Art der Mobilfunk-Kommunikation lassen sich die Thesen sehr treffend illustrieren: Der Protagonist sieht die gespielte Rolle als ‚ver-wirklicht' und empfindet sich selbst als identisch mit Ralf, da seine Anrufer (bis auf wenige Ausnahmen)[569] signalisieren, dass sie an die Identität, die Ebling ihnen präsentiert, glauben. Ein Mann betont sogar: „Änderst dich nie, was?" (R 13) Die Tatsache, dass die Interaktionen für Ebling den Status des ‚Realen' erreicht haben, äußert sich auch darin, dass sie körperliche Reaktionen bei ihm hervorrufen: „Eblings Herz klopfte, sein Hals war trocken. [...] Seine Hände waren zittrig, und in der Mittagspause hatte er keinen Hunger". (R 11) Zu den somatischen Symptomen, die von den Telefonaten ausgelöst werden, zählt ferner das plötzliche Wiedererwachen von sexueller Lust. (Vgl. R 15) Indem die vermeintlich rein

[565] Dies zeigt sich beispielsweise in der folgenden Äußerung: „Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität, sie ist nur eine andere, subtilere, die die erste mit dem Zeichen ihres Verschwindens umhüllt." Jean Baudrillard: Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität..., in: Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, hrsg. von Hans Belting und Dietmar Kamper, München 2000, S. 263–271, hier S. 264.

[566] Siegfried J. Schmidt: Cyber als Oikos? Oder: Ernste Spiele, in: Schöne neue Welten? Auf dem Weg zu einer neuen Spielkultur, hrsg. von Florian Rötzer, München 1995, S. 69–90, hier S. 72.

[567] Andreas Reckwitz: Das hybride Subjekt, S. 583.

[568] Vgl. S. 15ff. dieser Arbeit.

[569] Lediglich ein Mann, den Ebling selbst zurückruft, erkennt ihn nicht als Ralf. (Vgl. R 20) Und ferner glaubt eine Frau nicht daran, mit Ralf zu sprechen, als Ebling ihr eine Frage stellt, deren Antwort Ralf – nach Meinung der Anruferin – wissen müsste. (Vgl. R 18)

‚virtuellen' Kurzkonversationen sich so deutlich an der Physis des Protagonisten manifestieren, widerlegen sie den vereinfachten Dualismus von ‚reell/wirklich' und ‚virtuell/unwirklich' und behaupten ihren Einfluss auf das Alltagsleben des Individuums.

Darüber hinaus verfestigt sich auch Eblings eigener Glaube an seine Identität als Ralf immer deutlicher. So behauptet er beispielsweise gegenüber sich selbst, dass Ralfs Leben „zu einem kleinen Teil nun auch seins" sei. (R 17) Infolgedessen wird der unbekannte Ralf zu einem entfernten ‚Doppelgänger' degradiert. (Vgl. R 15) Nach einiger Zeit kommen dem Protagonisten sogar Zweifel an der Existenz Ralfs: Ebling „dachte darüber nach, ob es diesen Ralf wirklich gab. Plötzlich kam ihm unglaubhaft vor, daß Ralf da draußen existierte". (R 17) Doch nicht nur der fremde Mann erscheint Ebling immer ‚unwirklicher', je mehr er von der ‚Realität' seiner Ralf-Identität ausgeht. Auch seine Frau erweckt bei ihm den Eindruck, „als stamme sie aus einem anderen Dasein oder einem Traum, der mit dem wirklichen Leben nichts zu tun hatte." (R 20) Mit seinem Gefühl, dass „die Wirklichkeit zerrann" (R 21), bestätigt Ebling die zuvor aufgestellte These, dass das Denken des zeitgenössischen Individuums (vor allem wenn es mit dem vernetzten Computer interagiert) zunehmend vom konstruktivistischen Diskurs infiltriert wird,[570] denn Eblings Selbst- und Welt-Bild zeugt ganz offensichtlich von einer relativen Wirklichkeitswahrnehmung.

Allerdings zeigt sich Ebling in dieser Hinsicht nicht als konsequent. Denn an anderen Stellen sieht er sich nicht als verantwortlich für die ‚Realität', die er gegenüber seinen Gesprächspartnern konstruiert. Als er nämlich bei einer von Ralfs Verehrerinnen durch seine abweisende Haltung eine heftige emotionale Erregung provoziert, distanziert er sich innerlich plötzlich von seiner Ralf-Rolle: „Sie fluchte und drohte, und dann weinte sie auch noch. Aber da es ja schließlich Ralf war, der dieses Chaos angerichtet hatte, mußte Ebling kein schlechtes Gewissen haben." (R 19) Da er zuvor die Aussagen seiner Anrufer als ‚real' angesehen und auf sich selbst bezogen hat, müsste er theoretisch auch hier seine eigene Person als den Urheber der Botschaften, die er an die Anderen sendet, anerkennen.

Doch aufgrund der Tatsache, dass er die z. T. schwerwiegenden Folgen seines Handelns nicht selbst erfährt, agiert er ohne Verantwortungsbewusstsein und scheint seinen Umgang mit den Gesprächspartnern wie ein harmloses Spiel aufzufassen. Möglicherweise trägt auch die Benutzung eines ‚Neuen Mediums' zu dieser Einstellung bei, insofern Ebling eventuell das Gefühl der Revidierbarkeit seiner elektronisch-medial vermittelten Kommunikationsakte entwickelt.[571] Dem Leser hingegen wird in der Erzählung *Der Ausweg* offenbart, dass Eblings telefonisch getätigten Aussagen weitreichende Konsequenzen nach sich ziehen. Denn zum einen wird der Schauspieler Ralf Tanner massive Beschwerden von den Damen erhalten, welche Ebling während der Telefongespräche ebenso wie durch nicht eingehaltene Verabredungen zutiefst kränkt. (Vgl. R 79) Zum anderen wird einer von Ralfs Freunden Selbstmord begehen, nachdem er bei Ralf bzw. Ebling anruft und von diesem durch provokative Äußerungen in seinem Vorhaben sogar bestärkt wird: „‚Es gibt keinen Ausweg.' / ‚Es gibt immer einen.' Ebling mußte gähnen. […] ‚Ich schlucke die ganze Schachtel.' / ‚Nur zu.'" (R 20f., vgl. R 86) Insgesamt variiert Eblings Glaube an die ‚Realität' seiner Kon-

[570] Vgl. S. 18of. dieser Arbeit.
[571] Vgl. Andreas Reckwitz: Das hybride Subjekt, S. 583. Vgl. auch Anm. 519 dieser Arbeit.

versationen willkürlich und steht in Abhängigkeit zu der Frage, als wie angenehm oder unangenehm er seine Rolle als Ralf empfindet.

Auf eine ebenso arbiträre Weise wechselt der Protagonist darüber hinaus zwischen einem konstruktivistischen und einem substantialistischen Welt- und Selbst-Verständnis: Zwar bleibt er über die meiste Zeit hinweg einem relativistischen Wirklichkeits-Konzept verhaftet, jedoch greift er mitunter auch auf archaische Vorstellungen von Prädestination und Vorsehung zurück: „Womöglich war Ralfs Dasein ja immer schon für ihn bestimmt gewesen, vielleicht hatte nur ein Zufall ihrer beider Schicksale vertauscht." (R 17) Der Mangel an Selbstreflexion, den Eblings widersprüchliche Anschauungen und sein sich beliebig änderndes Verhalten aufweisen, gipfelt schließlich in seiner mutwilligen Beschädigung mehrerer Computer, die er bei der Arbeit reparieren sollte: „Am nächsten Tag sabotierte er drei Computer und stellte eine Festplatte so ein, daß sich genau einen Monat später alle Daten darauf löschen würden." (R 22) Mit dieser sachgerichteten Aggression kompensiert er seine Unzufriedenheit darüber, dass er plötzlich keine Anrufe von Fremden mehr erhält, da die Telefongesellschaft ihren Fehler wahrscheinlich behoben hat.

Eblings Spiel mit der fremden Identität hat sich letztlich nur als kurzfristige Exkursion in eine andere Existenz entpuppt. Der Protagonist nutzt diese Gelegenheit hauptsächlich, um schneller und häufiger die Anerkennung seiner Kommunikationspartner zu gewinnen, auf welche er in seinem Alltagsleben weitgehend verzichten muss. Sein Ziel ist es jedoch nicht, seine lebensweltliche Selbst-Präsentation zu verbessern, da er keine Anstrengungen unternimmt, sein telefonisch inszeniertes Selbstbild mit der üblicherweise angenommenen Identität zu vermitteln. Daher wäre es ihm auf Dauer nicht möglich gewesen, die Kohärenz seines Selbstentwurfs aufrechtzuerhalten, wie sich bereits daran abzeichnet, dass der Protagonist sich innerlich sehr weit von seiner Alltagswelt entfernt hat und dementsprechend auch seine eigene Frau als ‚unwirklich' wahrnimmt. Nach der Behebung des technischen Fehlers muss Ebling wieder zum *status quo* zurückkehren, da sein temporärer Identitätswechsel keine Konsequenzen in seinem Alltagsleben nach sich zieht. Somit ist der Protagonist, der seine Anrufer vornehmlich als Spielbälle zur Befriedigung eigener narzisstischer Bedürfnisse instrumentalisiert hat, letztlich selbst zum Spielball der Technik geworden, die er nicht beeinflussen und infolgedessen auch die Modalitäten seines Rollentauschs nicht lenken kann.

### 2.3 Die zweckgebundene Mobilfunknutzung: *In Gefahr*

In der zweiten Erzählung des Romans, die den Titel *In Gefahr* trägt, spielt erneut ein Mobiltelefon eine wesentliche Rolle. Es wird jedoch sehr schnell deutlich, dass das Gerät von Elisabeth, der Protagonistin dieser Geschichte, auf eine ganz andere Weise verwendet wird als von Ebling: Sie zielt keinesfalls auf ein Spiel mit einer fremden Identität, sondern führt ihre Telefongespräche zu einem bestimmten Zweck. Nichtsdestotrotz kann auch Elisabeth nicht abgesprochen werden, dass sie am Telefon eine andere Teilidentität annimmt als in den *Face-to-Face*-Interaktionen mit Personen in ihrer direkten Umgebung. Was Elisabeth dazu veranlasst, einen bestimmten Teil ihres Lebens und ihrer Identität vor anderen Menschen, vor allem ihrem neuen Lebenspartner (oder kurzzeitigen

Geliebten?), dem Schriftsteller Leo Richter, zu verstecken, wird sich in der folgenden Analyse zeigen.

Die Erzählperspektive dieser Geschichte weist Ähnlichkeiten zur vorherigen auf. Wiederum handelt es sich beim Erzähler um eine heterodiegetische Erzählinstanz, welche eine interne Fokalisierung auf eine Figur – hier Elisabeth – vornimmt. Ebenso weist der Text erneut einige in direkter Rede verfasste Dialoge auf, welche jedoch nur zu einem kleinen Teil Mobilfunkgespräche darstellen, sondern vornehmlich die Konversationen zwischen der Protagonistin und Leo wiedergeben. Beim Beginn der direkten Rede fällt mehrfach auf, dass Leos Äußerungen mit den Gedanken Elisabeths kontrastiert werden und in deren Kontext unangebracht, wenn nicht sogar banal wirken: „Ihr Magen tat weh, und in ihrem Kopf war ein pochender Schmerz. / Als sie zurück ins Zimmer kam, war Leo am Hoteltelefon und schrie jemanden an. ‚So geht das nicht, so kann man mich nicht behandeln! Nein!' Er warf den Hörer hin, drehte sich zu ihr und sagte triumphierend: ‚Röbrich.' / Sie hatte keine Ahnung, wer Röbrich war." (R 34) Diese und weitere[572] sehr abrupt erscheinende Gegenüberstellungen der Empfindungen wie Reflexionen Leos und Elisabeths dienen zu einer grundlegenden Charakterisierung der beiden unterschiedlichen Figuren, welche in der gesamten Geschichte virulent bleibt und die Empathie des Lesers in Elisabeths Richtung lenkt.

Doch abgesehen von der formalen Dialog-Gestaltung offenbaren sich dem Leser auch auf der inhaltlichen Ebene weitere Gründe, sein Mitfühlen auf die Protagonistin zu konzentrieren. So erfährt der Leser über Elisabeth, dass sie bei der Hilfsorganisation *Médecins sans frontières* (*Ärzte ohne Grenzen*) arbeitet, was nicht nur in ethischer Hinsicht ein positives Bild von der Protagonistin entstehen lässt, sondern auch das Interesse des Lesers an ihrem außergewöhnlichen Lebensweg weckt. Vor diesem Hintergrund wirkt es freilich auch verständlich, dass Elisabeth beunruhigt ist, als sie „von der Entführung ihrer drei engsten Mitarbeiter in Afrika" erfährt. (R 32) Ab diesem Zeitpunkt kommt ihrem Mobiltelefon eine größere Bedeutung zu, da sie die Rettung ihrer Kollegen mithilfe des Geräts zu koordinieren sucht.

Obwohl Elisabeth sich gerade in Südamerika befindet, da sie Leo auf eine Vortragsreise begleitet, ermöglicht ihr die Nutzung des Mobiltelefons, die räumlichen Grenzen kommunikativ zu überschreiten und sich sowohl mit der Genfer Zentrale ihrer Organisation als auch mit diversen Staatsrepräsentanten des afrikanischen Landes, in dem die Entführung stattgefunden hat, zu verständigen. Dabei interagiert Elisabeth am Telefon freilich in ganz anderer Weise als Ebling, der allein um der Interaktion selbst willen telefoniert, da diese ihm ein Gefühl der Bestätigung vermittelt. Die Protagonistin aus *In Gefahr* verfolgt jedoch mit ihrer Nutzung des mobilen Geräts ein Ziel, welches außerhalb des Kommunikationsakts liegt: Ihre Anrufe dienen allein dem existentiellen Zweck, ihre Mitarbeiter vor dem Tod zu bewahren.

[572] Weitere ähnliche Kontrastierungen der Gedankenwelt Elisabeths und der Aussagen Leos finden sich z. B. in folgenden Textstellen: „Um fünf Uhr morgens hatte ihr Mobiltelefon geläutet, und sie hatte von der Entführung ihrer drei engsten Mitarbeiter in Afrika erfahren. / ‚Hast du gesehen?' Leo war aufgewacht. Er tippte auf ihre Schulter, dann zeigte er durch das Flugzeugfenster nach draußen. ‚Wie eine große Attrappe.'" (R 32) „Und falls Carl, Henri und Paul erschossen würden, geköpft, gesteinigt oder lebendig verbrannt, so standen die Chancen nicht schlecht, daß man auch das [auf YouTube] würde sehen können. / ‚Ich kann nicht mehr!' sagte Leo. ‚Weißt du, wie oft ich heute gefragt worden bin, woher ich meine Ideen nehme?'" (R 40)

Eblings Verwendung des ‚Neuen Mediums', mit welcher er vornehmlich die Befriedigung narzisstischer Bedürfnisse anvisiert, wird gegen Elisabeths Instrumentalisierung des Mobiltelefons zur Umsetzung altruistischer Ideale ausgespielt. Es besteht kein Zweifel daran, dass sich Elisabeths Umgang mit dem Kommunikationsgerät in den Augen des Lesers – sowohl unter moralischen als auch psychologischen Aspekten – als vollkommen gerechtfertigt präsentiert, während die Erzählung *Stimmen* vielmehr zur kritischen Hinterfragung von Eblings leichtfertigem telekommunikativen Spiel mit dem Selbst und dem Anderen provoziert. Somit wird gleichzeitig auch ein nüchterner Blick auf die Medientechnologie geworfen, insofern deutlich wird, dass das Medium selbst keine ‚charakterlichen Eigenschaften' aufweist (auch wenn der medientheoretische Diskurs dies mitunter nahelegt), sondern lediglich als Objekt und Spiegel der Verwendungspräferenzen seines Nutzers fungiert.

Diese These lässt sich ferner auch an Elisabeths Kontrastierung der verschiedenen Arten, das Online-Videoportal *YouTube* zu gebrauchen, illustrieren: „In der Lobby eines Hotels war Tanner von einer Frau angeschrien und geohrfeigt worden. Mehrere Touristen hatten es gefilmt, jetzt fand man die Szene auf YouTube. Und falls Carl, Henri und Paul erschossen würden, geköpft, gesteinigt oder lebendig verbrannt, so standen die Chancen nicht schlecht, daß man auch das würde sehen können." (R 40) In der Gegenüberstellung eines weitgehend harmlosen Gefühlsausbruchs, der sich im Umfeld von Prominenten aus der Unterhaltungsbranche ereignet, und eines grausamen Massakers im Kontext politischer Machtinteressen manifestiert sich Elisabeths abgeklärte, nahezu zynische Haltung zur Medientechnologie. Hier offenbart sich ein weiterer Widerspruch zu der Figur Ebling, die zur Sublimierung des Mobilfunkgeräts neigt und es sogar zur Schicksalsmacht stilisiert.[573] (Ferner handelt es sich bei der zitierten Textstelle um die Passage, an der der Leser durch die erwähnte Ohrfeige erfährt, dass Ebling, wie er selbst ja schon vermutete, die Handynummer des Schauspielers Ralf Tanner zugewiesen worden ist und sein Verhalten am Telefon spürbare Auswirkungen auf Ralf Tanners Leben hat.)

Nichtsdestotrotz lassen sich auch Gemeinsamkeiten zwischen Eblings und Elisabeths Telekommunikations-Modi feststellen. Beide Figuren bemühen sich im Verlauf der jeweiligen Erzählung um eine scharfe Trennung zwischen Mobilfunk- und *Face-to-Face*-Interaktionen. Während Ebling sich für die Telefongespräche mit Ralfs Bekannten gerne in den Keller zurückzieht (vgl. R 14ff.), begibt sich Elisabeth zumeist in das Badezimmer, aber auch in andere Räumlichkeiten, in denen die Personen aus ihrer aktuellen Umgebung nicht in die telefonischen Konversationen involviert werden können (sei es als aktiv Beteiligte oder auch nur als passive Zuhörer). (Vgl. R 33, 34, 39, 42, 46)

Insbesondere vor Leo sucht sie während ihrer telefonischen Verhandlungen zu fliehen: „Sie ging wieder ins Bad, um zu telefonieren. Leo durfte nichts bemerken, die Sache mußte geheim bleiben". (R 34) Der Ausschluss Leos aus ihren telekommunikativen Aktivitäten bedingt sich dadurch, dass sie unbedingt anstrebt, eine Grenze zwischen ihrer beruflichen und ihrer privaten Teilidentität zu ziehen und aufrechtzuerhalten. Dieser Wunsch äußert sich auch darin, dass sie es vermeidet, Leo Auskünfte über ihre Arbeit zu geben: „Er wiederum war fasziniert von ihrem Beruf. [...] / Hier

[573] Vgl. S. 191 dieser Arbeit.

wechselte sie stets das Thema. Sie wußte, daß Neugierde zu seinem Wesen und Beruf gehörte, aber über einige Dinge wollte sie nicht sprechen." (R 30) Die Verdrängung des Beruflichen aus ihrem Privatleben geht sogar so weit, dass die Erinnerungen an ihre Einsätze ihr erscheinen, als ob „sie nicht ganz in die Wirklichkeit gehörten." (Ebd.) Letztlich kann also die rigide Trennung zwischen Mobilfunk- und *Face-to-Face*-Kommunikation hier geradezu als ‚zufällig' angesehen werden, da Elisabeth allein aufgrund ihrer aktuellen räumlichen Distanz zum Arbeitsplatz bei beruflichen Angelegenheiten auf die medial vermittelte Verständigung angewiesen ist.

Wenngleich die Dividierung des Subjekts in berufliche und private Teilidentität als typisch für das postmoderne (In)Dividuum anzusehen ist,[574] wird sie in der Erzählung in Ansätzen problematisiert. Da Elisabeth nicht bereit ist, ihre berufliche Teilidentität an Personen aus ihrem privaten Umfeld zu kommunizieren, verunmöglicht sie, dass das Bild, welches sie von sich selbst in ihrer Rolle als ‚Ärztin ohne Grenzen' hat, auch von Anderen bestätigend auf sie zurückgespiegelt wird. Dies nimmt die Protagonistin jedoch bewusst in Kauf, da sie davon ausgeht, dass sie im Medium der Sprache ihre identitätsbildenden Erlebnisse nicht adäquat darzustellen vermag und dann folglich die Vorstellung, die ihre Zuhörer während ihrer Ausführungen entwickeln würden, nicht ihrem eigenen (Selbst-)Bild entspräche: „Wer es nicht selbst erlebt hatte, für den mußte es nach Phrasen klingen, nach Gerede; Worte reichten nicht aus, um zu beschreiben, wie es wirklich war." (R 30) Aufgrund ihrer Sprachskepsis (die hier im Übrigen an eine substantialistische Wirklichkeitsauffassung gebunden ist) verzichtet sie lieber gänzlich auf eine detaillierte Vermittlung ihrer beruflichen Teilidentität.

Auf diese Weise bleibt jedoch die Anerkennung des Anderen in Bezug auf diese spezielle Seite ihrer Personalität aus. Wenngleich die Protagonistin den Anschein erweckt, der externen Affirmation nicht zu bedürfen, entlädt sich in einem Gespräch mit Leo ihr Ärger über sein dekadent-neurotisches Verhalten, in welchem sich seine Ignoranz in Bezug auf Elisabeths beruflichen Alltag andeutet: Als der Schriftsteller nämlich behauptet, auf seiner Vortragsreise in Südamerika Gefahren ausgesetzt zu werden, reagiert Elisabeth mit einem Wutausbruch: „Was er sich denn einbilde? Er sei im Leben noch nie in Gefahr gewesen". (R 41) Ihre laut eigener Aussage „zu starke Reaktion" (ebd.) ist darauf zurückzuführen, dass Elisabeth sich bei ihren Einsätzen für *Ärzte ohne Grenzen* weitaus größeren Gefahren ausliefert und in diesem Augenblick sogar ihre Kollegen in akuter Lebensgefahr weiß. Somit müssen Leos Äußerungen auf sie wie ein tiefgreifendes Verkennen einer wesentlichen Dimension ihrer Existenz wirken.

Infolgedessen lehnt die Protagonistin auch ab, als Vorlage für eine literarische Figur zu dienen, die Leo in einem seiner Werke zu erschaffen gedenkt. Sie ermahnt ihn (mit den biblisch anmutenden Worten): „Mach dir kein Bild von mir. Steck mich nicht in eine Geschichte." (R 49) Diese Aufforderung, die auch als intertextueller Verweis auf Max Frischs Roman *Stiller* zu lesen ist, resultiert in beiden Texten aus der Befürchtung, das Bild des Anderen könne nicht mit dem eigenen übereinstimmen und sei ferner ein statisches Konstrukt, welches nachträglich nicht mehr verändert, weiter-

[574] Vgl. S. 12f. dieser Arbeit.

entwickelt oder korrigiert werden könne.[575] Vor diesem Hintergrund würde die Transformation Elisabeths zu einer Figur, die in einer abgeschlossenen Erzählung Leo Richters agiert, für sie bedeuten, dass sie ihre Autonomie ebenso wie die Deutungshoheit über ihre eigene Identität verliert. Inwiefern insbesondere fiktionale Narrationen wie Leos Geschichten (welche freilich für den Leser bereits auf der zweiten Fiktionsstufe angesiedelt sind) keine dynamische Interaktion und somit auch keine Revidierung der Identität ihrer Figuren zulassen, soll bei der Analyse der Erzählung *Ein Beitrag zur Debatte* anhand eines Internet-*Bloggers* noch genauer illustriert werden. Anders als Elisabeth wünscht sich der Erzähler jener Geschichte, zu einem Protagonisten in Leo Richters literarischem Œuvre zu werden.

Die Erzählung *In Gefahr* präsentiert dem Leser eine Figur, die im Gegensatz zu diversen anderen Charakteren des Romans nicht versucht, ihre Personalität in einer Art und Weise zu kommunizieren, die ihr die sofortige Anerkennung ihrer Mitmenschen sichert. Stattdessen ist Elisabeth mit existentiellen Problemen konfrontiert, für deren Lösung sie der Nutzung ihres Mobiltelefons bedarf. Wenngleich ihre weitgehende Autonomie und Unabhängigkeit den Eindruck erwecken, dass der Identitätsbildungsprozess bei Elisabeth harmonisch verläuft, entwickeln sich mitunter dennoch Konflikte mit ihrem Umfeld, die darauf hindeuten, dass der Wechsel zwischen ihren verschiedenen Teilidentitäten sie überfordert. Insgesamt provoziert die Geschichte beim Leser eine empathische Haltung gegenüber der Protagonistin, während der Schriftsteller Leo Richter vielmehr als enervierende Kontrastfigur inszeniert wird. Nichtsdestoweniger wird der Rezipient bereits in der nächsten Erzählung der Schriftstellerfigur wiederbegegnen, während Elisabeth erst in der letzten Geschichte wieder an der Handlung teilnimmt.

### 2.4 Exkurs: *Rosalie geht sterben*

Die Geschichte *Rosalie geht sterben* ist als Exkurs gekennzeichnet, da sowohl die Frage der Identitätsstiftung als auch die Thematisierung von ‚Neuen Medien' hier eine untergeordnete Rolle spielen. Nichtsdestoweniger übernimmt die Erzählung eine Schlüsselfunktion für das Verständnis des gesamten Romans, da in *Rosalie geht sterben* erstmalig eine binnenfiktionale Erzählebene markiert wird. Die Erzählung über die pensionierte Lehrerin Rosalie, die tödlich erkrankt ist und sich an ein Sterbehilfezentrum wendet, entpuppt sich als eine Kurzgeschichte, die der fiktionale Autor Leo Richter geschrieben hat – oder genauer: gerade zu schreiben im Begriff ist. Da sich von dieser Erzählung aus Rückschlüsse auf die Fiktionalitätsebenen der anderen Geschichten ziehen lassen, soll hier eine knappe Analyse der für diese Arbeit wichtigsten Aspekte der Erzählung erfolgen.

Bereits im ersten Satz, mit dem der Erzähler seine Protagonistin als von „all meinen Figuren [...] die klügste" vorstellt (R 51), weist er auf die eigene Person hin und kennzeichnet in diesem me-

[575] In Max Frischs Roman *Stiller* protestiert die Frau des Protagonisten, Julika, dagegen, dass ihr Mann ihres Erachtens ein unveränderbares Bild von ihr entworfen habe. Vgl. Max Frisch: *Stiller*. Roman, in Ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. 1931–1985, hrsg. von Hans Mayer, Band 3: 1949–1956. Graf Öderland [u. a.], Frankfurt/M. 1998, S. 359–780, bes. S. 499f. Diesen intertextuellen Verweis hat auch bereits Dirk Werle entdeckt. Vgl. Dirk Werle: Daniel Kehlmann, *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*, S. 126.

tafiktionalen Kommentar die ‚Gemachtheit' der folgenden Geschichte. An diesen selbstreferentiellen Verweis der Erzählinstanz schließen sich noch einige Ansprachen an den Leser ebenso wie poetologische Überlegungen an, beispielsweise die Äußerung, „daß ich eigentlich nicht die Art von Schriftsteller bin, bei dem die Fakten stimmen." (R 53) Die Selbstreflexivität des Erzählers bewirkt zwar einen Bruch mit der Illusion der erzählten Welt; sie reicht jedoch nicht aus, um die Erzählung sofort als binnenfiktional anzuerkennen. Was allerdings darauf hinweist, dass es sich hier um eine ‚Geschichte in der Geschichte' handelt, ist zum einen die Tatsache, dass Rosalies Nichte namens Lara Gaspard erwähnt wird, welche dem Leser bereits in der vorherigen Erzählung als eine Figur aus Leo Richters literarischem Werk präsentiert worden ist. (Vgl. R 29, 53)

Zum anderen lässt sich *Rosalie geht sterben* im Laufe der Handlung als diejenige Erzählung identifizieren, die Elisabeth zuvor als Leo Richters „berühmteste Geschichte, die von einer alten Frau und ihrer Reise ins Schweizer Sterbehilfezentrum handelt[]", bezeichnet hat. (R 29)[576] Folglich ist anzunehmen, dass der sich selbst inszenierende Erzähler den Autor Leo Richter bzw. die von ihm fingierte Erzählinstanz vorstellt und Rosalies Geschichte somit im Kontext des gesamten Romans auf der intradiegetischen Erzählebene und zweiten Fiktionsstufe situiert ist. Der fiktionsimmanente Autor/Erzähler soll aus Gründen der Praktikabilitiät im Folgenden ‚Leo Richter' genannt werden, damit keine Verwechslung zum Autor/Erzähler des gesamten Romans entsteht. (Um zu signalisieren, dass auch bei einer binnenfiktionalen Erzählung darauf geachtet werden sollte, den (fiktionalen) Autor nicht vorschnell mit dem von ihm eingesetzten Erzähler gleichzusetzen, steht der Name in einfachen Anführungszeichen.)

Eine weitere erzählerische Auffälligkeit des Textes *Rosalie geht sterben* findet sich ferner in der metaleptischen Struktur, die dadurch entsteht, dass die Figur Rosalie ihren ‚Schöpfer' direkt anspricht und mit ihm mehrere poetologische Dialoge über den Fortgang der Handlung führt.[577] Da die Protagonistin den für ein lebendes Individuum verständlichen Wunsch hegt, vom Tode verschont zu bleiben, bittet sie ‚Leo Richter' um eine Änderung der *histoire* zu ihren Gunsten. Dieser wehrt ihre Aufforderungen anfänglich ab und demonstriert seine Macht über Rosalie, indem er darauf hinweist, dass er selbst „real" sei (R 64), sie jedoch lediglich „aus Wörtern, aus vagen Bildern und aus ein paar simplen Gedanken" bestehe und sich nicht „an die Illusion [klammern solle], daß es dich wirklich gibt". (R 72) Er betont hiermit seine substantialistische Wirklichkeitsauffassung, die er zudem durch die metaphysische Vorstellung ergänzt, er selbst habe „eine Seele, die vielleicht nicht unsterblich, aber doch real" sei. (Ebd.) Seine hierarchisierende Bewertung von ‚Realität' und ‚Fiktionalität', mit der er die Fiktion zur „Illusion", zur Einbildung, zum Schein erklärt, wird jedoch dadurch *ad absurdum* geführt, dass die (binnen)fiktionale Figur Rosalie ein Eigenleben zu entwi-

[576] Zu der (durch Ähnlichkeiten im Handlungsverlauf bedingten) intertextuellen Anspielung auf Paulo Coelhos *Veronika beschließt zu sterben* vgl. Volker Wehdeking: Judith Hermann, *Alice* und Daniel Kehlmann, *Ruhm*, S. 271; Markus Gasser: Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis, Göttingen 2010, S. 128. J. Alexander Bareis und Joachim Rickes sehen hingegen in der Figur Miguel Auristos Blancos, der als Protagonist der Erzählung *Antwort an die Äbtissin* fungiert (vgl. S. 206ff. dieser Arbeit), eine Anspielung auf Paulo Coelho. Vgl. J. Alexander Bareis: ‚Beschädigte Prosa' und ‚autobiographischer Narzißmus' – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns *Ruhm*, S. 261; Joachim Rickes: Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur, Würzburg 2012, S. 103ff.

[577] Zur Definition der Metalepse vgl. Matías Martínez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 79. Vgl. auch Anm. 365 dieser Arbeit.

ckeln scheint und sich der Verfügungsgewalt ihres angeblich ‚realen' Schöpfers zu entziehen versucht.

Freilich versucht Rosalie nicht permanent, die Pläne ‚Leo Richters' zu subvertieren, sondern fügt sich zwischenzeitlich ihrer Rolle und nimmt an der fortlaufenden Handlung teil: So trifft sie sich ein letztes Mal mit ihren Freundinnen, informiert ihre Nichte, Lara Gaspard, über ihr baldiges Ableben und unternimmt ihre Reise in ein Schweizer Sterbehilfezentrum, an welchem sie trotz einiger Umwege und Hindernisse schlussendlich ankommt. Dennoch neigt sie dazu, zwischendurch wiederholt den Handlungsverlauf durch ihre rebellierenden Ansprachen an die Erzählinstanz zu unterbrechen. Obwohl ‚Leo Richter' sich mit den oben angeführten Argumenten den Bitten seiner Figur verweigert, beharrt Rosalie hartnäckig auf ihrem Wunsch, nicht sterben zu müssen, und appelliert an seine Empathie, indem sie immer wieder die Ähnlichkeiten zwischen ihm und ihr hervorhebt: „Irgendwann wirst du auch an der Reihe sein, und dann wirst du betteln wie ich." (R 64) ‚Leo Richters' Differenzierung zwischen ihm selbst als einem ‚realen' Menschen und ihr als einer erfundenen Figur scheint Rosalie hier entschieden zu ignorieren.

Und nach einiger Zeit erweist sich ihre Vorgehensweise als erfolgreich, insofern sich bei ihrem ‚Schöpfer' langsam Zweifel an seinem Postulat regen, dass er und sie sich existentiell unterscheiden: Nachdem er in einer Metalepse plötzlich in seine eigene Erzählung eingetreten ist und seiner Figur Gesundheit und Jugend geschenkt hat, begründet er seinen unerwarteten Sinneswandel mit dem Geständnis, auch er selbst hege „die absurde Hoffnung, daß dereinst jemand dasselbe für mich tun wird. Denn wie Rosalie kann auch ich mir nicht vorstellen, daß ich nichts bin ohne die Aufmerksamkeit eines anderen, daß meine bloß halbwahre Existenz endet, sobald dieser andere den Blick von mir nimmt". (R 76) In ‚Leo Richter' keimt offensichtlich Verunsicherung darüber auf, ob er, wie zuvor behauptet, ein ‚wirkliches', substantielles Individuum oder etwa doch – wie Rosalie – das fingierte Geschöpf einer fremden Autorität darstellt.

Einerseits deutet sich in seinen Reflexionen an, dass das zeitgenössische Subjekt, welches sich – nicht zuletzt aufgrund seiner Erfahrung mit dem vernetzten Computer – der (medialen) Konstruktion der Wirklichkeit langsam bewusst wird,[578] zunehmend die Sicherheit über eine stabile Weltordnung ebenso wie die Möglichkeiten der Selbstvergewisserung verliert. Im Extremfall sieht es sich infolgedessen zu einer grundlegenden Hinterfragung der eigenen Existenz gezwungen und kommt eventuell sogar zu dem foucaultschen Schluss, lediglich „eine einfache Falte in unserem Wissen"[579] zu sein oder – in ‚Leo Richters' Worten – eine „verblassende Erinnerung" (R 77). Andererseits lässt sich in seinen Überlegungen auch eine gewisse Ironie erkennen, da die fiktionsimmanente Erzählinstanz in den Augen des Lesers definitiv ‚nur' eine fiktive Figur verkörpert: Entweder kann man annehmen (wenn man auf einer strikten Erzähler-Autor-Trennung besteht), dass es sich bei Rosalies ‚Schöpfer' um eine Erzählerfigur handelt, die der textimmanente Autor Leo Richter entworfen hat. Oder man hält das Erzähler-Ich für den Schriftsteller selbst. Freilich ist die Autorenfigur Leo Richter als fiktionaler Charakter der übergeordneten Erzählinstanz des Romans unterstellt, welche ihrerseits eine Erfindung Daniel Kehlmanns repräsentiert. Beinahe entsteht der Eindruck, dass sogar „der

[578] Vgl. S. 18of. dieser Arbeit.
[579] Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt/M. 1974, S. 27.

Leser zur Fiktion erklärt wird",[580] wenn man die *mise en abyme* des Diegesen- und Fiktionsgerüsts bis zur Rezeptionsebene fortführt.

Doch neben der Fiktionalität erweist sich auch seine Heteronomie als ein wesentlicher Faktor, durch den ‚Leo Richter' seine individuelle Existenz bedroht sieht. Denn innerhalb der von ihm verfassten Erzählung begegnet seine Protagonistin Rosalie zwischenzeitlich einer ihm vollkommen unbekannten Figur: „[E]s beunruhigt mich sehr, daß ich keine Ahnung habe, wer der Kerl am Steuer ist, wer ihn erfunden hat und wie er in meine Geschichte kommt." (R 71) In Ergänzung zu Rosalies Rebellion führt nun auch der fremde Mann vor, dass der Autor/Erzähler ‚Leo Richter' die ihm etymologisch zugewiesene ‚Autorität' über seine eigene Fiktion vollständig verloren hat. An der humorvoll inszenierten Ohnmacht des Schriftstellers scheint sich der von Roland Barthes und Michel Foucault postulierte ‚Tod des Autors'[581] exemplarisch zu bestätigen, wodurch hier noch einmal auf den fragilen Subjektstatus des postmodernen Individuums hingewiesen wird.

Ferner manifestiert sich an ‚Leo Richters' Kampf mit den beiden eigenständig gewordenen Figuren, dass auch das traditionelle Medium Literatur sich der interaktiven Struktur der digitalen Medien annähert. In *Rosalie geht sterben* entsteht nämlich nicht der Eindruck, dass die Kommunikation unidirektional vom Autor/Erzähler zum Leser stattfindet; stattdessen scheinen diverse Figuren und Stimmen ihren Anteil an der Erzählerrede und der Handlungsentwicklung einzufordern und somit eine prinzipielle Vielstimmigkeit der Erzählung zu bewirken. Wenngleich freilich nicht in jedem literarischen Werk ein auktorialer Erzähler in ‚Alleinherrschaft' über den Fortgang der Handlung und die gesamte erzählte Welt regiert, so handelt es sich bei diesem narratologischen Konzept dennoch um einen häufig mit traditioneller Erzählliteratur assoziierten Topos, der in der Geschichte *Rosalie geht sterben* vollständig unterlaufen wird. Wenngleich sich in der Entmachtung des Erzählers nur implizite und sehr vage Strukturanalogien zu den ‚Neuen Medien' andeuten, wird in der Erzählung dennoch nicht auf ihre direkte Thematisierung verzichtet. Der vernetzte Computer dient hier zwar nicht als Medium der Identitätsstiftung, aber in der Art, wie ein Reisebüromitarbeiter mit ihm umgeht – „Jeder fragt den Computer. […] [D]er Computer weiger[t] sich." (R 61) –, äußert sich seine sublimierende Personifizierung des technischen Geräts, welche hier das genaue Gegenteil von Elisabeths nüchterner Betrachtung der ‚Neuen Medien' darstellt.[582]

---

[580] Karin Fleischanderl: Vom Verbot zum Verkauf. Aufsätze zur Literatur, Wien 2010, S. 133.

[581] Vgl. Roland Barthes: Der Tod des Autors, in: Texte zur Theorie der Autorschaft, hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez et al., Stuttgart 2000, S. 185–193; Michel Foucault: Was ist ein Autor?, S. 239. Interessanter bringt Peter Glotz in seiner Analyse der aktuellen Medienwende den aktuell (noch oder wieder) virulenten Topos vom ‚Tod des Autors' mit der zunehmenden Etablierung digitaler Texte in Verbindung, deren permanente Verfügbarkeit und technisch sehr einfache Weiterverwendbarkeit die Autorität des Urhebers zunehmend verschwinden lassen. Vgl. Peter Glotz: ‚Medien-Wenden?'. Über die geistesgeschichtliche Bedeutung kommunikationstechnischer Umbrüche für Kultur und Gesellschaft, in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 50 (1998), H. 4, S. 289–297, bes. S. 294. Indem der Roman *Ruhm* einerseits die ‚Neuen Medien' so deutlich thematisiert und andererseits (wenn auch hier nicht an derselben Stelle) auf den ‚Tod des Autors' anspielt, wirkt Kehlmanns Text wie ein bestätigendes Echo auf die von Glotz nahegelegte Koinzidenz der aktuellen Konjunktur des Barthes'schen Konzepts und der Omnipräsenz digitaler Medien.

[582] Zur Personifizierung des Computers vgl. Iuditha Balint: Hyperfiktion, Simulation. Medien(technologien) und die Architektonik des Erzählens in Daniel Kehlmanns *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*, in: Jahrbuch der ungarischen Germanistik (2010), S. 15–31, bes. S. 21f., zu Elisabeths Umgang mit den ‚Neuen Medien' vgl. S. 193 dieser Arbeit.

Anders als in den vorangegangenen Erzählungen spielen technische Medien in *Rosalie geht sterben* insgesamt keine zentrale Rolle. Nichtsdestoweniger entpuppt sich die Geschichte im Zusammenhang der postmodernen Subjektkonstitution als plastische Veranschaulichung der problematischen Situation, in welcher sich das sich selbst und die Wirklichkeit konstruierende Individuum befindet: Aufgrund der fehlenden objektiven Überprüfbarkeit seiner Entwürfe kann das Subjekt eine existentielle Verunsicherung erfahren, sobald es seine substantielle Individualität hinterfragt. Die konstruktive Aktivität des zeitgenössischen Individuums wird insbesondere durch die Auswahl einer Autorenfigur, die *per definitionem* schöpferisch tätig ist, sinnfällig vor Augen geführt. Die Eröffnung einer intradiegetischen Erzählebene und Fiktion zweiten Grades, von welcher die Erzählung gekennzeichnet ist, liefert Hinweise, die zur Verortung anderer Geschichten innerhalb des Fiktions- und Diegesengerüsts von Bedeutung sein werden. Dabei wird allen voran der kuriosen Figur des fremden Autofahrers, die dem Leser wiederbegegnen wird, eine wichtige Rolle zukommen.

### 2.5 Identitätswechsel ohne Rückkehr: *Der Ausweg*

Wenngleich die einzelnen Erzählungen des Romans separat voneinander gelesen werden können, eröffnen sich für den Leser mitunter neue Interpretationsperspektiven, wenn er Beziehungen zwischen den Geschichten herzustellen vermag. Im Falle der vierten Erzählung *Der Ausweg* ist die intratextuelle Bezugnahme auf *Stimmen* kaum zu übersehen, insofern zu Beginn der Lektüre sogleich auffällt, dass es sich bei dem Protagonisten namens Ralf Tanner um denjenigen Mann handeln muss, dessen Anrufe auf Eblings Mobiltelefon fehlgeleitet worden sind. Die Tatsache, dass infolgedessen die Kommunikation Ralf Tanners mit seinem Bekanntenkreis weitgehend unterbunden ist, ebenso wie einige andere Faktoren führen dazu, dass der berühmte Schauspieler sein Alltagsleben langsam verlässt, sich zeitweilig als Ralf-Tanner-Imitator ausgibt und dabei zusieht, wie ein (anderer) Imitator seinen Platz einnimmt. Der in diesem Fall irreversible Identitätswechsel wird letztlich dadurch begünstigt, dass die Personen in seiner Umwelt sich diverser technischer und digitaler Medien bedienen, um aus den multimedial erworbenen Informationen ein Bild von der Personalität des Schauspielers zu destillieren. Die Problematik dieser Vorgehensweise zeigt sich, als Ralf Tanner selbst diese Methode nutzt, um sich seiner Identität zu vergewissern, dabei jedoch den gegenteiligen Effekt erzielt.

Was die Erzählstruktur von *Der Ausweg* betrifft, lässt sich sagen, dass nach dem Spiel mit Metalepsen und verschiedenen Fiktionsstufen in *Rosalie geht sterben* hier wieder zur ‚traditionellen' Erzählweise eines heterodiegetischen Erzählers, der eine zeitweilige interne Fokalisierung auf Ralf Tanner vornimmt, zurückgekehrt wird. Es finden sich keine konkreten Markierungen, die *Der Ausweg* als eine binnenfiktionale Geschichte aus der ‚Feder' Leo Richters oder eines anderen textimmanenten Autors kennzeichnen würden. Auf inhaltlicher Ebene bestehen jedoch Parallelen zur vorherigen Erzählung, insofern auch Ralf Tanner sich in einer ähnlichen, wenn auch etwas anders akzentuierten Art und Weise in seiner Existenz verunsichert fühlt wie ‚Leo Richter'.

Der Text beginnt mit dem Satz: „Im Frühsommer seines neununddreißigsten Jahres wurde der Schauspieler Ralf Tanner sich selbst unwirklich." (R 79) Zum einen begründet sich das Gefühl der Selbstentfremdung und -entwirklichung darin, dass er keine Anrufe mehr auf seinem Mobiltelefon empfängt und somit den Eindruck erhält, dass „[l]angjährige Freunde [...] aus seinem Leben" verschwinden. (Ebd.) Freilich kann der Protagonist nicht wissen, dass ein technischer Fehler und nicht etwa das Desinteresse seiner Mitmenschen der Grund für diese Veränderung ist. Daher erscheint es ihm auch nicht plausibel, dass zwei Frauen, mit denen er offensichtlich zeitweilig liiert war, mit gellenden Vorwürfen den Kontakt zu ihm abbrechen. (Vgl. R 79) Der Leser hingegen darf annehmen, dass die Reaktion der beiden Damen von ihren unerfreulichen telefonischen Dialogen mit Ebling, den sie für Ralf Tanner gehalten haben, provoziert worden ist. Zum anderen wird der Schauspieler noch zusätzlich emotional belastet, da er seinen Hund wegen seiner Allergie abgeben muss, woraufhin er sich für einige Zeit von der Außenwelt isoliert. (Vgl. R 80)

All diese Umstände begünstigen die Empfindung des Protagonisten, sich selbst fremd und daher nicht mit sich selbst identisch zu sein. Denn schließlich fehlt ihm vollständig die Bestätigung eines Anderen, durch welche sein eigenes Selbstbild ratifiziert werden könnte. Vor diesem Hintergrund scheint es auch psycho-logisch konsequent, dass er dem Gefühl der Nicht-Identität entgegenzuwirken sucht, indem er wiederholt die externe Sicht auf seine eigene Person einnimmt. Dabei verwendet er nicht nur den Spiegel als ein kulturelles Artefakt, das in der Literaturgeschichte geradezu traditionell als Medium der Existenz-Überprüfung firmiert,[583] sondern er bedient sich darüber hinaus auch der Massenmedien (Fernsehen) und ‚Neuer Medien'.

Zunächst schaut er im Internet bei dem freien Online-Lexikon *Wikipedia*, in Filmdatenbanken und in Diskussionsforen nach, was über ihn geschrieben wird. Offensichtlich hat Ralf Tanner an dieser Stelle das Bewusstsein über seine Ich-Identität noch nicht gänzlich verloren, denn immerhin stellt er Divergenzen zwischen seinem eigenen Selbstbild und dem im Internet präsentierten Bild von seiner Person fest. Er ergreift sogar die Gelegenheit, seine Wahrnehmung von sich selbst gegenüber den Zuschreibungen der ihm unbekannten Anderen zu behaupten, indem er den „von Fehlern strotzenden Wikipedia-Artikel über sich" korrigiert. (Ebd.) Der Protagonist nutzt hier die ‚Neuen Medien' zum Zweck der zweiten Art der Identitätsstiftung, welche als die intersubjektiv vermittelte Selbstbildung definiert worden ist und i. d. R. auf eine affirmierende Reaktion des Gegenübers zielt.[584]

Doch diese Art der Identitätsbildung spielt bei Ralf Tanners Internet-Nutzung eine untergeordnete Rolle. Hauptsächlich instrumentalisiert er das Medium dazu, in den Meinungen der anderen Internetnutzer eine grundlegende Orientierung in der Frage nach seiner eigenen Existenz zu

[583] Man denke etwa an das fehlende Spiegelbild des Erasmus Spikher in E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*, aufgrund dessen der Protagonist seinen Status als menschliches Individuum verliert und von seinen Mitmenschen massiv angefeindet wird. Vgl. E. T. A. Hoffmann: *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*, in Ders.: *Fantasiestücke in Callot's Manier*. Werke 1814, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt/M. 2006, S. 325–359, bes. S. 352f. Auch in Arthur Schnitzlers Novelle *Fräulein Else*, in der die durch widersprüchliche Rollenzwänge existentiell verunsicherte Titelheldin mit ihrem Spiegelbild spricht, um sich Selbstbewusstsein zu verschaffen. Vgl. Arthur Schnitzler: *Fräulein Else*, in Ders.: Ausgewählte Werke in acht Bänden. *Spiel im Morgengrauen*. Erzählungen 1923–1931, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, nach den ersten Buchausgaben durchgesehene Ausg., Frankfurt/M. 1999, S. 7–73, bes. S. 54.

[584] Zur Unterscheidung der beiden Arten der Identitätsstiftung vgl. S. 32 dieser Arbeit.

finden und eine Vorstellung von seinem Selbst zu entwickeln. Er gibt sogar zu, dass er sich u. a. die Beiträge in ausländischen Diskussionsforen übersetzt, um herauszufinden, „was es mit seinem Leben auf sich hatte." (R 80) Schlussendlich ändert diese Form der multimedial vermittelten Selbsterfahrung jedoch nur wenig an seinem Zustand der Verunsicherung über die eigene Personalität. Diese vergrößert sich möglicherweise sogar noch dadurch, dass er auf *YouTube* die Video-Aufnahme von einem Ralf-Tanner-Imitator findet, die ihn dazu inspiriert, am selben Abend einem aufdringlichen Fan gegenüber zu behaupten, er sei nicht Ralf Tanner, sondern arbeite lediglich als dessen Imitator. (Vgl. R 81) Infolgedessen überrascht es kaum, dass sich die Empfindung der Nicht-Identität nicht auflöst, sondern zusätzlich intensiviert: Beim Anblick des Spiegels sehnt der Protagonist sich „mit aller Kraft auf die andere Seite der glatten Fläche hinüber" (ebd.) und fühlt sich weiterhin wie ein Fremder. (Vgl. ebd.)

Nichtsdestotrotz regt sich bei ihm großes Interesse an der Tätigkeit von Imitatoren, was ihn dazu bewegt, eine Diskothek aufzusuchen, in der regelmäßig Imitatoren und Doubles von Prominenten auftreten. In dem Etablissement trifft er auf den Ralf-Tanner-Imitator, dessen Video er sich angesehen hat, und gibt wiederum vor, ebenfalls sein eigener Imitator zu sein. (Vgl. R 82f.) Das Voranschreiten seiner Selbstentfremdung äußert sich an dieser Stelle vor allem darin, dass ihm die Vorführung einer Imitation von sich selbst (bzw. einer bestimmten Rolle, die er einst in einem Film spielte) misslingt. Langsam lassen sich seine Spielereien mit dem anderen Selbst nicht mehr einfach revidieren, sondern ziehen im Alltagsleben des Protagonisten Konsequenzen nach sich: So muss er einer Frau, die er in der Disco kennenlernt und die ihn für einen Imitator hält, einen falschen Namen nennen (Matthias Wagner) und später sogar unter diesem Namen ein Apartment mieten, um sich mit ihr treffen zu können. (Vgl. R 83f.)

Zwar erstaunt nicht, dass die Empfindung der Nicht-Identität sich bei den Interaktionen mit der Frau, die in ihm allein das Tanner-Double sieht, fortsetzt und er dementsprechend beim Beischlaf den Eindruck gewinnt, dass „[n]icht er, sondern ein anderer [...] Noras Leib" umfasst. (R 83) Jedoch mutet hier paradox an, dass die Gespräche mit der Frau in ihm dennoch ein zuvor unbekanntes Gefühl der Authentizität hervorrufen: „Zur frühen Morgenstunde [...] sagte [sie], er sei wunderbar. Das hatten ihm schon viele Frauen gesagt, aber er wußte, daß noch keine es ernst gemeint hatte." (R 84) Der fehlende ‚Ernst', den Ralf Tanner seinen ehemaligen Geliebten attestiert, begründet sich darin, dass er glaubt, sie bezögen das Adjektiv ‚wunderbar' nicht auf ihn selbst, sondern auf das Bild, welches sie wahrscheinlich auf Grundlage seiner Rollen in Filmen und sonstigen Auftritte im (medial vermittelten) öffentlichen Raum entfaltet haben.

In abstrahierter Form lässt sich sagen, dass, anders als Ebling, der von seiner Umwelt keine Anerkennung erhält und sich daher zu riskanten Spielen mit der eigenen Identität provozieren lässt, Ralf Tanner sich nicht über ausbleibende Anerkennung beklagen kann, da viele Männer ihn beneiden und Frauen ihn begehren. Seine spezifische Problematik liegt vielmehr in seiner Vermutung, dass die Anerkennung der Anderen nicht auf dasselbe Bild zielt, welches er selbst von seiner Person hat, sondern vielmehr einer (medial generierten) Rolle gilt, mit der er sich selbst nicht zu identifizieren vermag. Die Annahme, dass seine neue Bekannte Nora in diesem Kontext eine Ausnahme darstellt, wird sich jedoch als Trugschluss entlarven, denn aufgrund der äußeren ‚Ähnlichkeit' (des

Protagonisten mit sich selbst) projiziert auch sie das allgemeine ‚Ralf-Tanner-Image' auf den vermeintlichen Imitator. (Vgl. R 89)

Doch inzwischen fragt sich, durch welche Merkmale Ralf Tanners eigenes Selbstbild gekennzeichnet ist und in welchen Aspekten es sich überhaupt von dem medial kommunizierten ‚Image' des Stars unterscheidet. Nicht nur den Leser, sondern auch den Protagonisten selbst beschäftigt diese Frage, deren Beantwortung jedoch desto schwieriger wird, je mehr er bei der Suche nach seinem Selbst die externe Sicht auf seine Person einnimmt und dabei multimedial zugängliche Quellen zu Rate zieht. Doch wie sehr er inzwischen den Blick von außen auf sich selbst verinnerlicht hat, manifestiert sich daran, dass er sich bei einem weiteren Imitations-Auftritt nicht mehr erinnern kann, was er in der nachzuspielenden Szene „empfunden und gedacht hatte, sondern [...] nur das Bild von sich selbst auf der Leinwand" sieht. (R 84) Darüber hinaus forciert er diese Perspektive weiter, indem er sich wiederholt im Internet über sich selbst informiert und beim Fernsehen (allerdings eher zufällig) auf eine Vorschau für einen Film mit Ralf Tanner stößt. (Vgl. R 87ff.)

Seine Verwirrung nimmt zu, als er feststellt, dass er sich der Dreharbeiten für den im TV angepriesenen Film gar nicht entsinnen kann. Die Begründung für diesen kuriosen Umstand findet er, als er in seine Villa zurückkehrt, nachdem er einige Zeit in seinem neu angemieteten Apartment verbracht hat: An der Pforte wird er von seinem Angestellten nicht erkannt und für einen Hochstapler gehalten, da inzwischen, wie er konstatieren muss, ein anderer ‚Ralf Tanner' (möglicherweise der ihm bekannte Imitator) seine Identität übernommen und somit wohl auch im jüngsten Film mitgespielt hat. Als er sein *alter ego* aus dem Haus kommen sieht, muss sich der Protagonist sogar eingestehen, dass der fremde Mann in seiner Rolle als Ralf Tanner äußerst überzeugend wirkt – was sein Aussehen betrifft, so hält er ihn sogar für noch überzeugender als sich selbst. (Vgl. R 92f.) Folglich akzeptiert er den Identitätswechsel und führt sein Leben als Matthias Wagner weiter.

Die psychologische Entwicklung des Protagonisten lässt sich dahingehend zusammenfassen, dass er, wie er es selbst einmal beim Anblick des Spiegels formuliert, zunehmend das Bewusstsein darüber verliert, „auf welcher Seite die Originale waren und wo die Abbilder" (R 89), und er sein individuelles Selbst nicht mehr wahrnehmen, geschweige denn von Fremdzuschreibungen unterscheiden kann. Doch bei der Frage, wen wohl die Öffentlichkeit für den ‚originalen' Ralf Tanner hält, sieht er sich nicht nur von der Konkurrenz seines geübten Imitators bedroht, sondern wesentlich früher bereits von den vielen fotografischen und filmischen Bildern, die permanent von ihm aufgenommen werden: „Er hatte schon lange den Verdacht, daß das Fotografiertwerden sein Gesicht abnützte. Sollte es möglich sein, daß jedesmal, wenn man gefilmt wurde, ein anderer entstand, eine nicht ganz gelungene Kopie, die einen aus sich selbst verdrängte?" (R 81) Diese Art der Doppelgänger-Angst bedingt sich dadurch, dass sich, wie bereits angedeutet, aus den medial gesteuerten Vermittlungen seines Selbst ein bestimmtes ‚Image' herausfiltert, welches für die Öffentlichkeit ebenso wie für die Menschen in seinem Umfeld als seine ‚wahre' Identität gilt. (Der Begriff ‚Image' eignet sich in diesem Kontext besonders gut, da er im wörtlichen und übertragenen Sinne verstanden werden kann.) Doch wie ist es zu begründen, dass dieses ‚Image' solch gravierende Folgen für Ralf Tanners Leben und Dasein hervorrufen kann? Aufgrund welcher Ursachen kann schließlich die Entscheidung, welchen Menschen die Außenwelt als Ralf Tanner ansieht, nicht mehr von körperlichen (z. B. physiognomischen) Indizien abhängen, sondern allein von der Frage, wie gut je-

mand das ‚Image' des Schauspielers repräsentiert? In diesem Zusammenhang wird erneut die Frage nach dem Status der ‚Wirklichkeit' eine wichtige Rolle spielen.

In den seinerzeit schon von Walter Benjamin zitierten Worten Luigi Pirandellos, mit denen er die psychische Situation von Schauspielern beschreibt, lässt sich Ralf Tanners Problem noch einmal genauer profilieren:

> Ici, ils [les comédiens] se sentent comme en exil. En exil non seulement de la scène, mais encore d'eux-mêmes. Parce que leur action, l'action *vivante* de leur corps *vivant*, là, sur la toile du cinéma, n'existe plus : *c'est leur image* seulement [...] qui s'agite et disparaît.
> Ils remarquent confusément [...] que leur corps est presque subtilisé, supprimé, privé de sa réalité [...] pour devenir une image muette [...].
> Ils se sentent esclaves, eux aussi, de cette petite machine à la voix stridente, qui sur son trépied ressemble à une grosse araignée aux aguets, suçant, absorbant leur réalité vivante pour en faire une image évanescente, passagère, un jeu fait, pour le public, d'illusion mécanique.[585]

Kurz gefasst werde der Schauspieler Pirandello zufolge beim Drehen des Films seiner Wirklichkeit beraubt („privé de sa réalité") und mutiere zu einem Bild, das seinen Körper ersetze, während die Kamera, die auf ihrem Stativ an eine lauernde Spinne erinnere („qui sur son trépied ressemble à une grosse araignée aux auguets"), seine Realität aufsauge („absorbant leur réalité"). Die zweifache Erwähnung der verlorenen ‚Wirklichkeit' lässt an Ralf Tanners Gefühl, „sich selbst unwirklich" zu sein, denken. (R 79) Und ausgehend von dieser Aussage wäre es für Vertreter eines kulturpessimistischen Medien- und substantialistischen Wirklichkeitskonzepts sehr einfach, zu postulieren, dass in der heutigen multimedial vernetzten Welt letztlich das Scheinhafte – und damit das ‚Tanner-Image' – seinen Sieg davontrüge und die Realität sich verflüchtige.

Diesen Standpunkt nimmt beispielsweise Iuditha Balint ein, indem sie davon ausgeht, dass im Verlauf der Erzählung *Der Ausweg* der „Wirklichkeitscharakter der Realität" schwinde, Ralf Tanner am Ende eine „fiktionale Identität" annehme und sich der „niedrigere Stellenwert des realen Individuums im Vergleich zu seinem medialisierten Konterpart" offenbare.[586] Die Interpretin orientiert sich ganz offensichtlich an einer rigiden Trennung und normativen Bewertung von ‚real' und ‚medial'. Inwiefern eine solche Anwendung dieser Begrifflichkeiten sich bei den ‚Neuen Medien' aufgrund des Zusammenwirkens von Realität und Intersubjektivität als problematisch erweist, ist bereits ausführlich erläutert worden.[587] Da Ralf Tanners ‚Image' jedoch nicht nur durch die ‚Neuen Medien', sondern allen voran durch Film und Fernsehen erzeugt wird, sollte an dieser Stelle noch kurz ergänzt werden, dass auch in Bezug auf die Massenmedien eine hierarchisierende Unterscheidung zwischen der angeblich ‚wirklichen' Alltagswelt und der ‚unwirklichen' Medienwelt sehr schnell an ihre Grenzen stößt.

Noch bevor der medientheoretische Diskurs seinen Fokus auf die ‚Neuen Medien' richtet, plädieren u. a. Niklas Luhmann und Siegfried J. Schmidt bereits dafür, die „Differenz Medienreali-

[585] Luigi Pirandello: On tourne. Notes d'un opérateur, Plan de la Tour 1980, S. 83. Teile der hier angeführten Passage zitiert (und übersetzt) auch Walter Benjamin. Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 489.
[586] Iuditha Balint: Hyperfiktion, Simulation, S. 18.
[587] Vgl. S. 188ff. dieser Arbeit.

tät/Alltagsrealität" abzuschaffen und sich stattdessen der „konstruktive[n] Komponente audiovisueller Kommunikation" bewusst zu werden.[588] Begründen lässt sich dieses Postulat im Rekurs auf den Radikalen Konstruktivismus,[589] der davon ausgeht, dass der Mensch keinen ungefilterten oder neutralen Zugang zur Realität erlangen kann, sondern durch eigene Kognitionsleistungen, situative Bedingungen und nicht zuletzt durch Verwendung von Medien – vornehmlich der Sprache – die Wirklichkeit konstruiert.[590] Die weit vor den Konstruktivismus (u. a. bis zu Ludwig Wittgenstein oder zur Sapir-Whorf-Hypothese)[591] zurückreichende Annahme, das Medium ‚Sprache' fungiere als Bezugsgröße, zu der das Denken bzw. die Wirklichkeit in Relation stehe, wird von Luhmann und Schmidt auf die Massenmedien erweitert.

Luhmann resümiert, dass bei der Beschäftigung mit dem Verhältnis von Medien und Realität die zentrale Frage nun nicht mehr lauten solle: „Wie *verzerren* die Massenmedien die Realität durch die Art und Weise ihrer Darstellung? Denn das würde ja eine ontologische, vorhandene, objektiv zugängliche, konstruktionsfrei erkennbare Realität, würde im Grunde den alten Essenzkosmos voraussetzen."[592] Stattdessen solle vielmehr gefragt werden: „Wie konstruieren Massenmedien Realität?"[593] Schmidt übernimmt die Formulierung und verdeutlicht, dass in „den Organisationen, die für die Produktion und Distribution von Medienangeboten zuständig sind, [...] Aktanten [operieren], die – kognitiv und kommunikativ – ständig mit der Konstruktion von Wirklichkeit beschäftigt sind."[594] Folglich lässt sich in Ralf Tanners Fall ebenfalls nur schwer behaupten, dass die Darstellung seiner Person in den Medien ein ‚verzerrtes' Bild seines Selbst vermittle. Stattdessen erscheint es wesentlich plausibler, davon auszugehen, dass Ralf Tanners Film- und Fernsehauftritte ein Bild seiner Identität konstruieren, das für die Öffentlichkeit als verbindlich gilt.

---

[588] Siegfried J. Schmidt: Die Wirklichkeit des Beobachters, S. 14f. Vgl. auch Siegfried J. Schmidt: Kognitive Autonomie und soziale Orientierung, S. 267–278; Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien, 2., erw. Aufl., Opladen 1996, S. 20. Des Weiteren kann auch Virilios folgende rhetorische Frage im Sinne konstruktivistischer Betrachtungen verstanden werden: „Was ist eigentlich der wirkliche Baum? Der, den man erkennt, wenn man anhält, und an dem der Blick jeden Zweig und jedes Blatt unterscheiden kann, oder der, den man wahrnimmt, wenn er in einer stroboskopischen Bildfolge an der Windschutzscheibe des Autos oder am eigenartigen Guckfenster des Fernsehapparats vorbeihuscht?" Paul Virilio: Das Privileg des Auges, S. 55.

[589] Brit Großmann weist nach, dass die Kommunikationswissenschaft der 1990er Jahre von Annahmen des Radikalen Konstruktivismus geprägt ist, gibt jedoch zu bedenken, dass der „Einfluß [...] dabei oft indirekter Natur und nicht immer gleichzusetzen mit der Akzeptanz und Übernahme einer radikal konstruktivistischen Argumentation" ist. Brit Großmann: Der Einfluß des Radikalen Konstruktivismus auf die Kommunikationswissenschaft, in: Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft, hrsg. von Gebhard Rusch und Siegfried J. Schmidt, Frankfurt/M. 1999, S. 14–51, hier S. 43.

[590] Vgl. Ernst von Glasersfeld: Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme, Frankfurt/M. 1996, S. 223f.

[591] Ernst von Glasersfeld zeigt sich explizit als von u. a. Wittgenstein und von der Sapir-Whorf-Hypothese beeinflusst. Vgl. ebd., S. 25–27. Wittgenstein sieht einen Zusammenhang von Sprache und dem Modell der Wirklichkeit, welches der Einzelne konstruiert: „Der Satz ist ein Modell der Wirklichkeit, so wie wir sie uns denken." Ludwig Wittgenstein: Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus, in Ders.: Werkausgabe, Band 1: Tractatus logico-philosophicus [u. a.], Frankfurt/M. 1989, S. 7–85, hier S. 26. Edward Sapir und Benjamin Lee Whorf entwarfen die Theorie der ‚sprachlichen Relativität', die sich aus der Abhängigkeit des Denkens und der Wirklichkeit von der sprachlichen Struktur ergebe. Vgl. Benjamin Lee Whorf: Sprache – Denken – Wirklichkeit. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie, hrsg. von Peter Krausser, Reinbek bei Hamburg [24]2003.

[592] Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien, S. 20.

[593] Ebd.

[594] Siegfried J. Schmidt: Die Wirklichkeit des Beobachters, S. 15f.

Diese Sicht legt ferner auch der Text selbst nahe, denn während des Handlungsverlaufs finden sich – abgesehen von dem *Wikipedia*-Artikel, an dem der Protagonist Korrekturen vornimmt – keine Hinweise darauf, dass er seine Personalität in den Medien ‚falsch' repräsentiert sieht. Dementsprechend rebelliert er auch nicht gegen sein mediales ‚Image', sondern akzeptiert bereitwillig die externen Projektionen – sogar, als diese ihm letzten Endes die Identität des Imitators namens Matthias Wagner zuweisen. Und auch anhand seiner Interaktion mit anderen Figuren lässt sich erkennen, dass eine exakte Differenzierung zwischen medialer Sphäre und ‚realer' Lebenswelt in ihrer Generalität nur schwerlich aufrechterhalten werden kann. Denn die multimedialen Darstellungen setzen mitunter Dynamiken in Gang, die in das Alltagsleben der Figuren hineinwirken. Anders als bei Ebling, dessen Ralf-Identität allein auf die telefonisch-mediale Interaktion beschränkt war, sind nämlich für den Protagonisten der Erzählung *Der Ausweg* die Effekte seines medial vermittelten ‚Images' auch in seiner lebensweltlichen Umgebung, d. h. in der *Face-to-Face*-Kommunikation, deutlich spürbar.

So orientieren sich die Menschen, denen er begegnet, vornehmlich an dem aus Filmen erworbenen Wissen über Ralf Tanners Aussehen, Haltung und Gestik. Allein auf Grundlage dieser medial angeeigneten Kenntnisse beurteilen sie beispielsweise, wie ähnlich der Protagonist dem Schauspieler (also sich selbst) sieht und wie gut ihm seine Imitation gelingt. Als mehrere Personen behaupten, dass seine optische Ähnlichkeit zu dem Star nicht sonderlich groß sei, und der Veranstalter der Imitations-Events ihm rät, mehr Ralf-Tanner-Filme anzusehen, um ihn besser nachahmen zu können, wird deutlich, dass die Medien für den Einzelnen schon längst zur unverzichtbaren Quelle geworden sind, aus der er schöpft, um Phänomene in der Alltagswelt zu verstehen, zu deuten und weiterzuvermitteln. (Vgl. R 83, 85, 89) Und indem am Ende wahrscheinlich genau derjenige Imitator zu ‚Ralf Tanner' wird, der zuvor enthusiastisch über seine Tätigkeit gesagt hat: „Ich *lebe* als er. Ich denke wie er. […] Ich bin Ralf Tanner" (R 85), wird nochmals wörtlich die Anschauung pointiert, dass Wirklichkeit und Identität keine vorgegebenen Größen darstellen, sondern durch die Konstruktionsleistung des Individuums geschaffen und verändert werden. Somit erstaunt es schlussendlich nicht weiter, dass der Protagonist keine klare Differenzierung zwischen ‚Originalen' und ‚Abbildern' vornehmen kann.

Die Erzählung *Der Ausweg* erweckt nahezu den Eindruck, eine Lehrparabel über konstruktivistische Thesen darzustellen. Was die Funktion der Medien anbelangt, überkreuzen sich zwei Wirkmechanismen, die Einfluss auf das Leben des Protagonisten nehmen: zum einen die ausbleibenden Anrufe auf seinem Mobilfunkgerät, die die Kommunikation mit vertrauten Personen erschweren, zum anderen das medial generierte ‚Image' Ralf Tanners, das die Art und Weise, wie er von den Mediennutzern wahrgenommen wird, irreversibel geprägt hat. An Ralf Tanners Umgang mit den externen Zuschreibungen fällt auf, dass er einer grundlegenden Passivität verhaftet ist, die ihn dazu veranlasst, die von außen zugewiesenen Rollen stillschweigend zu akzeptieren, anstatt seine narrative Identität aktiv zu gestalten, indem er beispielsweise seine persönliche Geschichte gegenüber anderen Menschen artikuliert. Demgemäß verdeutlicht *Der Ausweg* letztlich auch, wie die Möglichkeit der Autonomie und Selbstbestimmung, die das Subjekt erst in der Moderne erlangt hat, für das postmoderne Individuum bereits zur Überforderung werden kann, auf welche es dann gegebenenfalls mit Indifferenz reagiert, sich dabei jedoch der Gefahr der Heteronomie aussetzt.

### 2.6 Exkurs: *Osten* und *Antwort an die Äbtissin*

In den nächsten beiden Erzählungen *Osten* und *Antwort an die Äbtissin* tritt das Thema der Wechselwirkung von Medien und personaler Identität erneut in den Hintergrund, weshalb diese Geschichten hier in einem knappen Exkurs behandelt werden sollen. In *Osten* wird zwar auch die Mobilfunkkommunikation thematisiert, jedoch spielt sie eine marginale Rolle. Währenddessen bedient sich der Protagonist aus *Antwort an die Äbtissin* des traditionellen Briefmediums, um seine intimen Empfindungen ‚authentisch' zu artikulieren. Beiden Geschichten ist in medialer Hinsicht gemeinsam, dass sie indirekt das Medium Buch inszenieren, indem die jeweiligen Protagonisten durch Autorenfiguren verkörpert werden: die mit Leo Richter befreundete Krimi-Schriftstellerin Maria Rubinstein (*Osten*) und der weltweit bekannte südamerikanische Ratgeber- und Sachbuch-Autor Miguel Auristos Blancos (*Antwort an die Äbtissin*). Von der Darstellung des literarischen Mediums lassen sich jedoch *ex negativo* Rückschlüsse auf den Stellenwert der ‚Neuen Medien' ziehen, insofern sich ihre spezifische Wirkweise freilich auch durch den Vergleich zum Medium Buch genauer konturiert.

Die grundlegende Erzählstruktur der beiden Geschichten entspricht sich in der Hinsicht, dass jeweils ein heterodiegetischer Erzähler das Wort führt und dabei die Sicht der Protagonisten wiedergibt, also mit interner Fokalisierung arbeitet. Eindeutige Hinweise darauf, dass die Erzählungen auf einer binnenfiktionalen oder intradiegetischen Ebene zu verorten seien, lassen sich nicht finden. Jedoch könnte man erwägen, *Osten* als eine von Leo Richter verfasste Kurzgeschichte anzusehen, da er in der Erzählung *In Gefahr* ein ähnliches Szenario imaginiert, wie es sich in *Osten* ereignet – nämlich dass er bzw. Maria Rubinstein auf einer Lesereise von den Organisatoren vergessen und zurückgelassen wird. (Vgl. R 33) Nichtsdestoweniger handelt es sich hierbei um ein sehr vages Indiz, aufgrund dessen man die Klassifikation der Erzählung innerhalb des diegetischen Gerüsts nicht mit Bestimmtheit vornehmen kann.

Für die These, dass die Erzählung *Osten* vielmehr zur extradiegetischen Handlung, d. h. zur ersten Fiktionalitätsebene, gehört, spricht erstaunlicherweise ebenfalls ein intratextueller Bezug zur *In Gefahr*-Erzählung. In ihr bittet Leo Richter nämlich seine Kollegin Maria Rubinstein, die anstehende PEN-Club-Lesereise nach Zentralasien für ihn zu übernehmen, welche dann zum Gegenstand der Erzählung *Osten* wird. (Vgl. R 43f.) Auf diese Weise entsteht der Eindruck, dass *In Gefahr* und *Osten* auf derselben Fiktionalitätsebene situiert sind. Was die Geschichte *Antwort an die Äbtissin* betrifft, bleibt die Vermutung J. Alexander Bareis', dass es sich bei ihr um eine Erzählung aus der ‚Feder' Leo Richters handele, letztlich sehr spekulativ.[595]

Nachdem die Krimi-Autorin in einem nicht genau spezifizierten mittelasiatischen Land ankommt und an einigen Unternehmungen der Veranstalter teilnimmt, muss sie am zweiten Abend in einem anderen Hotel untergebracht werden, da das Hotel, in dem ihre Mitreisenden nächtigen, infolge eines Kalkulationsfehlers bereits ausgebucht ist. (Vgl. R 104f.) Am nächsten Morgen stellt die Protagonistin mit Erschrecken fest, dass die Reiseleitung vergessen hat, sie an dem separaten

[595] Vgl. J. Alexander Bareis: ‚Beschädigte Prosa' und ‚autobiographischer Narzißmus' – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns *Ruhm*, S. 262f.

Hotel abzuholen und sie nun alleine zurückgeblieben ist. Ihre Versuche, sowohl der Polizei als auch Personen aus der zivilen Bevölkerung ihre Situation zu schildern, scheitern an z. T. sprachlich, z. T. bürokratisch bedingten Gründen: Die Polizisten verweigern beispielsweise ihre Hilfe aufgrund von Maria Rubinsteins abgelaufenem Visum; andere Leute hingegen sprechen keine Sprache, in der die Protagonistin sich verständigen könnte. (Vgl. R 108ff.) Letzten Endes verbleibt sie in dem fremden Land, wo sie von einem Ehepaar als Arbeiterin aufgenommen wird.

Für die Fragestellung dieser Arbeit erweist es sich zum einen als aufschlussreich, dass die Erzählung im Sinne eines Technikskeptizismus vorführt, welche Gefahren ein zu großes Vertrauen in digitale Kommunikationsmedien birgt. Denn Maria Rubinstein glaubt, mithilfe ihres Mobilfunkgeräts ihren Mann über ihre prekäre Situation informieren zu können, was sich jedoch als Trugschluss herausstellt, da ihr Gatte sie wegen einer technischen Störung nicht hören kann. (Vgl. R 113) Die Tatsache, dass sie die akustischen Probleme nicht bemerkt, da sie das wiederholte „Ja?" (ebd.) ihres Mannes jeweils als Reaktion auf ihre Aussage deutet, lässt die Mobilfunkkommunikation in ihren üblichen Abläufen als semantisch entleert und daher als vielfältig, wenn nicht gar willkürlich auslegbar erscheinen. Was die fehlerhafte Technik betrifft, muss jedoch eingeräumt werden, dass nicht sie allein, sondern auch der Mensch selbst versagt, insofern die Protagonistin das Ladegerät für ihr mobiles Telefon vergessen und somit sich selbst die Möglichkeit zu einem weiteren Anruf vereitelt hat.

Zum anderen wird im Laufe der Erzählhandlung noch einmal die geringe Stabilität und starke Relativierbarkeit des individuellen Selbstbildes verdeutlicht: Maria Rubinsteins Identität stellt sich nämlich als unmittelbar abhängig von der kulturellen Umgebung heraus, denn schließlich verkörpert sie in Deutschland eine namhafte Autorin, die einen gewissen Bekanntheitsgrad im öffentlichen Raum erlangt hat, während sie in Zentralasien für die Leute, denen sie begegnet, eine unbekannte Ausländerin darstellt. Auch ihr Name – ein wesentliches Kriterium zur Identifizierung eines Menschen – erfährt eine formale Transformation, da er in dem zentralasiatischen Land in kyrillischer Schrift geschrieben wird und folglich nicht mit der Schreibweise in ihrem Pass übereinstimmt.

Die Divergenz der Zeichen bereitet der Protagonistin insofern einige Schwierigkeiten, als sie in einem kleinen Geschäft ein Buch von sich entdeckt, auf dem jedoch kein Autoren-Foto abgedruckt ist und somit ihr Name die einzige Möglichkeit zur Identifikation ihrer Person darstellt (beispielsweise durch Vorzeigen des Passes und Vergleichs mit dem auf dem Buch aufgedruckten Namen). Allerdings lässt die Diskrepanz der Schrift den Roman als Medium der Identitätsbestimmung und -kommunikation untauglich werden. (Vgl. R 115f.) Was die Darstellung des Mediums Buch betrifft, weisen die heruntergekommene Gemischtwarenhandlung, in der die Krimi-Autorin einen ihrer Romane erspäht, ebenso wie der Ablauf der Lesereise, der sich ähnlich oberflächlich gestaltet wie Leo Richters Vortragsreise in Südamerika, das (print)literarische Medium weniger als ein ‚Wahrheit' oder Weisheit transportierendes Werk eines schöpferischen Genies denn vielmehr als ein beliebiges Produkt der Unterhaltungsindustrie aus.

Der südamerikanische Ratgeber-Autor Miguel Auristos Blancos, dessen Bücher mit esoterischem, populärpsychologischem und (pseudo)religiösem Inhalt bereits in einigen der vorherigen

Erzählungen erwähnt worden sind und der in *Antwort an die Äbtissin* selbst zum Protagonisten avanciert,[596] scheint zunächst das gegenteilige Bild vom schriftstellerischen Schaffensprozess zu zeichnen: „Miguel Auristos Blancos dachte sich diese Dinge nicht aus, sie kamen von selbst und fanden scheinbar ohne sein Zutun den Weg ins Manuskript". (R 122) Hier erweckt der Schriftsteller den Eindruck, beim Schreiben von einer übermächtigen, geradezu göttlichen Instanz inspiriert und gelenkt zu werden. Doch an dem Adverb „scheinbar", welches streng genommen kein Synonym zu ‚anscheinend' darstellt, sondern das Gesagte als unzutreffend zu erkennen gibt, manifestiert sich bereits die Doppelbödigkeit der Beschreibung von Auristos Blancos' Produktionsästhetik.

Und nur wenig später wird seine selbstverherrlichende Inszenierung des eigenen Schöpfertums *ad absurdum* geführt, als sich der Protagonist daran erinnert, wie ihm eines Tages „mit leichtem Schrecken aufgefallen" ist, dass einer seiner Ratgeber „fast zur Gänze ein sehr bekanntes Buch über das japanische Bogenschießen paraphrasierte, das er in seiner Jugend einmal durchgeblättert hatte." (R 125) Der vermeintlich geniale Künstler wird hier somit zu einem fahrlässigen Plagiator degradiert, dessen Inspirationsquellen weniger als transzendent, sondern vielmehr als alltagsweltlich, nahezu als banal zu bezeichnen sind. Des Weiteren deutet sich an, dass Miguel Auristos Blancos sein schriftstellerisches Schaffen auch dazu gebraucht, eigene Erfahrungen zu verarbeiten bzw. für sich selbst eine Rechtfertigung seines Lebensstils zu erhalten.[597]

Doch nicht nur die Darstellung der Werkgenese, sondern auch der in den Büchern vermittelte Inhalt erfährt im Laufe der Erzählung eine grundsätzliche Revision. Den Auslöser für Miguel Auristos Blancos' plötzliche Hinterfragung und Diskreditierung seiner eigenen Thesen liefert ein Brief, den ihm eine Äbtissin geschickt hat, um ihn um eine Stellungnahme zur Theodizee-Frage zu bitten. Sie formuliert ihr Anliegen jedoch nicht in Form einer offenen Frage, die vom Empfänger eine freie Antwort fordert, sondern nimmt die Beantwortung bereits vorweg, indem sie von ihrem

[596] In der ersten Erzählung *Stimmen* sieht Ebling das Buch *Der Weg des Selbst zu seinem Selbst* von Miguel Auristos Blancos, das offensichtlich seiner Frau gehört. (Vgl. R 21) In *In Gefahr* fällt Elisabeth nebenbei auf, dass ein Kiosk am Flughafen einige Bücher des Schriftstellers verkauft. (Vgl. R 26) Ralf Tanner blättert in *Der Ausweg* in Miguel Auristos Blancos Ratgeber *Frieden, komm tief in uns*. (Vgl. R 87) Und in *Osten* findet Maria Rubinstein beim zentralasiatischen Gemischtwarenhändler neben ihrem eigenen Roman auch einige Bücher des Südamerikaners. (Vgl. R 115f.) Ferner wird sich später noch der Protagonist der Erzählung *Ein Beitrag zur Debatte* als Auristos-Blancos-Leser zu erkennen geben und auch ganz konkret auf das Buch *Was uns die Denker sagen* Bezug nehmen. (Vgl. R 139, 155) Und in der letzten Erzählung wird ein Kollege von Elisabeth Auristos Blancos' Ratgeber *L'art d'être soi-même* lesen, bei dem es sich wahrscheinlich um die französische Version desjenigen Buchs handelt, das auf Deutsch den Titel *Der Weg des Selbst zu seinem Selbst* trägt. (Vgl. R 202f.) (Zur näheren Betrachtung der Erwähnungen von Auristos Blancos bzw. seiner Bücher vgl. Joachim Rickes: Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur, S. 109ff.) Lediglich in den Erzählungen *Rosalie geht sterben* und *Wie ich log und starb* ist nicht von dem südamerikanischen Schriftsteller die Rede. J. Alexander Bareis behauptet zwar, dass auch in *Rosalie geht sterben* ein Buch von Auristos Blancos Erwähnung fände, jedoch erbringt er keinen Nachweis für diese These. Vgl. J. Alexander Bareis: ‚Beschädigte Prosa' und ‚autobiographischer Narzißmus' – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns *Ruhm*, S. 260. Wie bereits erwähnt worden ist, wurde die Figur des südamerikanischen Schriftstellers als Anspielung auf Paulo Coelho gedeutet. Vgl. Anm. 576 dieser Arbeit.

[597] Dies zeigt sich vor allem an seinen Reflexionen über die offensichtlich sehr lose Beziehung, die er zu seinen Kindern führt: „[F]ast ein Jahr war vergangen, seitdem er Luis und Laura zum letzten Mal gesehen hatte. Die ganze Zeit über hatte er sich gewundert, warum er sie nicht stärker vermißte, und um es sich selbst zu erklären, hatte er in *Frag den Kosmos, er wird sprechen* ein ganzes Kapitel darüber eingefügt, daß man sich nur nach der Anwesenheit jener Menschen verzehre, deren Seele nicht im Gleichklang mit der eigenen schwinge." (R 127)

Adressaten „einige Worte [...] zu ihrer und der Mitschwestern Erbauung" verlangt. (R 127) Durch diesen Vorgriff impliziert die Schwester, dass sie sich von Auristos Blancos eine positive Reaktion wünscht, laut der Gott – trotz des individuellen Leids der Menschen – in seiner Allmacht und Gerechtigkeit affirmiert wird. Der für den Protagonisten prinzipiell eher unwichtige Brief, der normalerweise „nie den Weg auf seinen Schreibtisch [hätte] finden dürfen" (R 128), reizt ihn möglicherweise gerade aufgrund der rhetorischen Finesse zum Widerspruch. Es liegt nahe, anzunehmen, dass er sich durch die suggestive Frageweise der Äbtissin – damit aber auch gleichzeitig durch sein eigenes schriftstellerisches Gesamtwerk, in welchem er ja die von der Schwester erbetene Meinung vertritt – entmündigt und in seiner Individualität beschnitten sieht, weshalb er eine Antwort verfasst, die die allgemeine Erwartungshaltung seiner Leser vollkommen unterläuft.

Indem der südamerikanische Sachbuchautor einen Brief formuliert, in welchem er zugibt, nicht zu wissen, ob es Gott „nun gibt oder nicht", und ferner postuliert, dass, falls er existiert, „mein elendes Krepieren Ihm so wenig Mitleid abfordern wird wie das meiner Kinder" (R 129), erklärt er sein gesamtes Œuvre zu einer der „wohligen Lügen" (ebd.), mit denen ein harmonisches Welt- und Gottesbild aufrechterhalten wird. Unabhängig von der ungeklärten Frage, ob Auristos Blancos sein Schreiben überhaupt abschickt, muss er vor sich selbst die „Auslöschung seines Lebenswerkes" eingestehen. (R 130) Seine publizierten Anschauungen haben offensichtlich im Laufe der Zeit für ihn an Gültigkeit verloren, ohne dass er dies bemerkt, geschweige denn eine Veränderung seiner schriftstellerischen Tätigkeit erwogen hätte. Die plötzliche Selbsterkenntnis wirkt so belastend auf den Autor, dass sie sogar Suizid-Gedanken in ihm auslöst, deren eventuelle Umsetzung dem Leser jedoch vorenthalten bleibt. (Vgl. R 130f.)

Was sich an Auristos Blancos' persönlicher Lebenskrise als relevant für die Fragestellung dieser Arbeit kristallisiert, ist, dass nach wie vor die substantialistische Dichotomie von ‚real'/‚wahr' und ‚medial'/‚falsch' hinterfragt wird. Zwar spielen sowohl Massenmedien als auch ‚Neue Medien' keine weitere Rolle in der Erzählung, jedoch zeigt sich *ex negativo* an der Darstellung des traditionellen Mediums Buch, welches sich hier gerade nicht als Instrument einer authentischen Selbst- und Weltreflexion präsentiert, dass eine mediengebundene Bestimmung von ‚Realität' sich nur schwerlich einlösen lässt. Auch das Buch entpuppt sich als ein Medium, das für seine Leser aktiv die ‚Wirklichkeit' mitkonstruiert, dabei allerdings – und das, obwohl es sich bei Auristos Blancos' Literatur sogar um Sachbücher handelt – weder ein stabiles Weltbild noch die Darlegung einer unumstößlichen ‚Wahrheit' liefert.

In Bezug auf die Konzeption der Autorenfiguren lässt sich schließlich konstatieren, dass sich in den Erzählungen *Osten* und *Antwort an die Äbtissin* die zuvor schon in *Rosalie geht sterben* betonte Fragilität des schriftstellernden Individuums fortsetzt. Alle drei Geschichten inszenieren einen vom Verschwinden, von Heteronomie und Deindividuation bedrohten Autor, mit welchem nicht nur das schöpferische Originalgenie mit ironischem Wink auf die Kulturindustrie des 21. Jahrhunderts demontiert, sondern auch die Selbstbestimmung des postmodernen Subjekts massiv infrage gestellt wird.

### 2.7 Zwischen ‚Real Life', Internet und Fiktion: *Ein Beitrag zur Debatte*

Die folgende Erzählung *Ein Beitrag zur Debatte* hebt sich durch die Erzählperspektive ebenso wie durch ihren sich syntaktisch wie lexikalisch manifestierenden Stil deutlich von den bisherigen Geschichten ab. Erstmalig wird das Geschehen von einer autodiegetischen Erzählinstanz, dem Angestellten einer Telekommunikationsgesellschaft, an den Leser vermittelt. Ferner erweckt der retrospektive Bericht der eigenen Erlebnisse den Eindruck, einen Eintrag in einem Online-Diskussionsforum darzustellen – eine Textsorte, an die auch die Schreibweise angepasst zu sein scheint. Der Erzähler, der sich mit seinem Benutzernamen *mollwitt* vorstellt, liefert seinen Lesern einen Einblick in sein alltägliches Leben und schildert darüber hinaus, wie er im Rahmen einer Konferenz dem berühmten Schriftsteller Leo Richter begegnet und daraufhin erfolglos versucht, zur Vorlage für eine literarische Figur zu werden. Die Erzählung erweist sich als äußerst aufschlussreich im Hinblick auf die Frage, wie es sich auf die Psyche des Einzelnen auswirkt, wenn versucht wird, die in der lebensweltlichen *Face-to-Face*-Kommunikation als defizitär empfundene Identitätsvermittlung mithilfe von Selbst-Inszenierungen in den ‚Neuen Medien' zu kompensieren.

Der Erzähler beginnt seine Darstellung mit einer geradezu ‚poetologischen' Reflexion, die bereits auf die Spezifik des vorliegenden Textes hinweist: Er entschuldigt sich nämlich bei seinen Lesern für „die Länge von diesem Posting" (R 133), was darauf schließen lässt, dass es sich hier erstens um eine Kurzgattung handeln muss und zweitens um einen im Internet publizierten Text, wie sich an dem Wort „Posting" zeigt. Weitere Erläuterungen deuten an, dass die Geschichte für eine Website bestimmt ist, auf der die Nutzer von ihren zufälligen Begegnungen mit Personen des öffentlichen Interesses berichten, um mit anderen *Usern* ihre Meinungen zu den jeweiligen Prominenten und ihrem Verhalten auszutauschen. (Vgl. ebd.) Ferner lässt sich annehmen, dass diese Homepage dem Typus eines Online-Diskussionsforums entspricht, was vor allem die Bezeichnung als „Forum" (ebd.) ebenso wie der Titel der Erzählung nahelegen, welcher sie als einen ‚Beitrag zur Debatte' klassifiziert.

Die von *mollwitt* selbst als unpassend angesehene Text-Länge und das Fehlen von fremden Einträgen und Antworten stellen jedoch infrage, dass er seine Geschichte als kurzen Kommentar innerhalb einer fortlaufenden Online-Diskussion konzipiert hat. Trotz der Veröffentlichung im Forum scheint er sich vielmehr an der Gattung des *Blogs* zu orientieren, bei welcher die polyvoke Kontroverse keine so große Rolle spielt wie die subjektive Artikulation des *Blog*-Autors.[598] Wenngleich eine hinreichende Definition von *Weblogs* (ein abgekürztes Kompositum von *web* und *logbook*), oder kurz gesagt: *Blogs*, aufgrund der breiten Variationsmöglichkeiten schwierig ist, versteht man unter *Blogs* im Allgemeinen Websites, die zumeist von bestimmten Anbietern betrieben werden und auf denen die Einträge eines oder mehrerer Nutzer(s) nach Aktualität sortiert erschei-

[598] Den ‚Beitrag zur Debatte' trotz seiner Veröffentlichung in einem Diskussionsforum der *Blog*-Gattung zuzurechnen, stellt auch insofern keinen Widerspruch zu *Blog*-Definition dar, als u. a. auch Einträge in einer „Community-Plattform" von Linguisten unter der Textsorte *Blog* subsumiert werden. Peter Schlobinski und Torsten Siever: Editorial zum Projekt ‚Sprachliche und textuelle Aspekte in Weblogs', in: Sprachliche und textuelle Merkmale in Weblogs. Ein internationales Projekt, hrsg. von Peter Schlobinski und Torsten Siever, <http://www.mediensprache.net/networx/networx-46.pdf>, in: Networx 46 (2005), Rev. 13.01.2005, ISSN: 1619-1021, S. 8–29, hier S. 9 (21.11.2012).

nen.[599] (Metonymisch gebraucht kann das Wort *Blog* freilich auch für den einzelnen Eintrag stehen, wenngleich der korrekte Begriff der von *mollwitt* gebrauchte Terminus *Posting* ist.[600]) Der *Blog* dient dem Urheber dazu, „neben d[]er Verlinkung [auch] die Kommentierung aktueller Ereignisse sowie die selektive und subjektive Darstellung eigener Gedanken und Ideen" vornehmen.[601] Insbesondere der letzte Punkt, der sich auch in *mollwitts* Eintrag wiederfindet, gilt als konstitutiv für einen Großteil der im Internet veröffentlichten *Blogs*, weshalb diese Textsorte u. a. mit der Gattung des Tagebuchs assoziiert wird.[602]

Folglich überrascht nicht, dass *Blogs* auch als Medium der Identitätsstiftung instrumentalisiert werden:[603] In *mollwitts* Fall dient die Veröffentlichung seines *Postings* – wie kaum anders zu erwarten – der zweiten Form der Selbstbildung, d. h. der intersubjektiven Identitätsvermittlung, bei der das Individuum seine Selbst-Narration dem kommunikativen Gegenüber präsentiert, um sich von ihm *idealiter* die Affirmation seines Selbstentwurfs einzuholen.[604] Da sowohl in Online-Diskussionsforen als auch auf den üblichen *Weblog*-Seiten für den Rezipienten (oder Diskussionsteilnehmer) i. d. R. die Möglichkeit zur Kommentierung des Gelesenen besteht,[605] ist anzunehmen, dass auch *mollwitt* seinen ‚Beitrag zur Debatte' im Hinblick auf eine möglichst positive Reaktion seiner Leser verfasst.[606]

Was die stilistische Ebene der Erzählung betrifft, lässt sich nicht mit Bestimmtheit ermessen, ob *Ein Beitrag zur Debatte* den typischen Gattungsmerkmalen eines *Blogs* entspricht und somit eine ‚intermediale' oder zumindest intergenerische Annäherung der Erzählliteratur an digitale Textsorten darstellt.[607] Denn schließlich ist der *Blog* genau zwischen konzeptionell mündlich ausgerichteter

---

[599] Zur groben Definition vgl. Jan Schmidt: Weblogs. Eine kommunikationssoziologische Studie, Konstanz 2006, S. 13; zur Rolle der *Blog*-Anbieter-Dienste vgl. ebd., S. 14ff.

[600] Vgl. ebd., S. 14.

[601] Klaus Schönberger: Weblogs: Persönliches Tagebuch, Wissensmanagement-Werkzeug und Publikationsorgan, in: Von *hdl* bis *cul8r*. Sprache und Kommunikation in den Neuen Medien, hrsg. von Peter Schlobinski, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2006, S. 233–248, hier S. 234.

[602] Vgl. ebd., S. 233; Peter Schlobinski und Torsten Siever: Editorial zum Projekt ‚Sprachliche und textuelle Aspekte in Weblogs', S. 9 (21.11.2012). Auch Jan Schmidt ist der Meinung, „dass die überwiegende Mehrheit der Weblogs von Privatpersonen geführt werden, [...] um persönliche Eindrücke, Gedanken und Erlebnisse im Internet zu publizieren". Jan Schmidt: Weblogs, S. 69. Dennoch weist Schmidt auch auf Unterschiede zum traditionellen Tagebuch in Buchform hin. Vgl. ebd., S. 82. Ferner geben auch Claudia Fraas und Achim Barczok zu bedenken, dass das ‚Online-Tagebuch' nicht die einzige Funktion des *Weblogs* sei, sondern u. a. die Teilnahme an öffentlichen Diskursen den primären Zweck zahlreicher *Blogs* darstelle. Vgl. Claudia Fraas und Achim Barczok: Intermedialität – Transmedialität. Weblogs im öffentlichen Diskurs, in: Germanistische Linguistik 186/187 (2006), S. 132–160, bes. S. 138f.

[603] Vgl. Jan Schmidt: Weblogs, S. 75ff.; Klaus Schönberger: Weblogs: Persönliches Tagebuch, Wissensmanagement-Werkzeug und Publikationsorgan, S. 237f.

[604] Zur Definition der zweiten Form der Identitätsstiftung vgl. S. 32 dieser Arbeit.

[605] Vgl. Peter Schlobinski und Torsten Siever: Editorial zum Projekt ‚Sprachliche und textuelle Aspekte in Weblogs', S. 10 (21.11.2012); Klaus Schönberger: Weblogs: Persönliches Tagebuch, Wissensmanagement-Werkzeug und Publikationsorgan, S. 234.

[606] Laut Jan Schmidt geschieht die „Selbstpräsentation und davon abgeleitet die Identitätskonstruktion in Weblogs [...] *immer* mit Bezug auf Leser, an denen sich Autoren orientieren und mit denen sie sich auseinandersetzen." Jan Schmidt: Weblogs, S. 79 (Hervorh. J. P.).

[607] Da sowohl Erzählliteratur als auch digitale Texte prinzipiell zum ‚Medium' der Schriftsprache gehören, ist fraglich, inwiefern hier überhaupt „zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvier[t]" sind, was für Rajewsky als Voraussetzung gilt, um von Intermedialität zu sprechen. Irina O. Rajewsky: Intermedialität, S. 199. Folglich erscheint bei der Verwendung von *Blog*-Elementen in einer literarischen Erzählung der Begriff ‚intergenerisch' als

Online-Kommunikation (wie etwa Chats) und den als konzeptionell schriftlich verstandenen Internet-Textsorten situiert (wie etwa öffentliche Homepages, Online-Zeitungen).[608] Je nach Zweck, Thema, Adressat, Grad der Öffentlichkeit nähert sich der *Blog* einem der „Pole[] nahsprachlich/informell [...] [oder] distanzsprachlich formell".[609] Dementsprechend ist es kaum möglich, die sprachliche Gestaltung von *Blog-Postings* allgemeingültig zu beschreiben.

Nichtsdestotrotz stellen Peter Schlobinski und Torsten Siever fest, dass *Blogs* sich orthographisch (z. B. in Groß- und Kleinschreibung) tendenziell an schriftsprachlichen Normen orientieren, aber dennoch häufig Flüchtigkeits- bzw. Tippfehler enthalten.[610] In *mollwitts* Eintrag lassen sich nur wenige ‚Rechtschreibfehler' konstatieren, von denen ein großer Teil der *blog*-typischen Klitisierung und Buchstaben-Tilgung ohne Apostrophierung geschuldet ist: „drauf", „wärs", „drüber", „reinbrachte", u. a. (R 136f.)[611] Die sonstigen fehlerhaften Schreibweisen – „Viech" (R 136), „Stand-Ort" (R 137), „Wochen-Ende" (R 139), „Internet-Kaffee" (R 141f.), „statt dessen" (R 142), „Vor-Teile" (R 150) – scheinen jedoch weniger aus einer Unachtsamkeit beim Tippen als vielmehr aus der Unwissenheit des fiktionsimmanenten Urhebers zu resultieren. Da im ‚Beitrag zur Debatte' insgesamt nur wenige Rechtschreib- und Interpunktionsfehler auffallen, werden die schriftsprachlichen Regeln und Konventionen *in toto* genauer befolgt, als die *Blogging*-Praxis erwarten lassen würde.

Was die syntaktische Gestaltung anbelangt, reicht bei *Bloggern* laut Schlobinski und Siever die Spannweite von hypotaktisch-elaborierten zu parataktisch-elliptischen Strukturen.[612] Letztere trifft auf *mollwitts* Syntax zu, die dementsprechend wesentlich deutlicher der konzeptionell mündlichen Kommunikation zuzuordnen ist als seine Orthographie. Welche syntaktische Eigenart bei *Bloggern* insgesamt sehr häufig auffällt und sich auch in *Ein Beitrag zur Debatte* nachweisen lässt, ist die Tilgung des Personalpronomens ‚ich'. So schreibt *mollwitt*: „Also: Guckte nach, wählte. War so wütend, daß ich mein Herz beaten hörte." (R 136)[613] Ferner deutet sich an diesem Zitat, vor allem an dem Verb „beaten", bereits das nächste stilistische Charakteristikum des *Postings* an: Der Text ist nämlich in lexikalischer Hinsicht sehr nachdrücklich vom Gebrauch diverser Anglizismen gekennzeichnet. Wörter wie ‚Desk', ‚Screen', ‚Guestbook', ‚Presentation' werden mit hoher Frequenz in dem Text verwendet, der infolgedessen der allgemeinen Auffassung entspricht, dass „Weblogs ein Einfallstor für Anglizismen" seien.[614] In der Untersuchung von Schlobinski und Siever liegt der Anteil der aus dem Englischen entlehnten Wörter zwar lediglich bei ca. einem Prozent, jedoch wird

---

die treffendere Bezeichnung, insofern hier zwei divergente ‚Gattungen' bzw. (sprachwissenschaftlich gesprochen) Textsorten miteinander verbunden werden.

[608] Vgl. Peter Schlobinski und Torsten Siever: Sprachliche und textuelle Aspekte in deutschen Weblogs, in: Sprachliche und textuelle Merkmale in Weblogs. Ein internationales Projekt, hrsg. von Peter Schlobinski und Torsten Siever, <http://www.mediensprache.net/networx/networx-46.pdf>, in: Networx 46 (2005), Rev. 13.01.2005, ISSN: 1619-1021, S. 52–85, bes. S. 83 (21.11.2012).

[609] Ebd., S. 81 (21.11.2012).

[610] Vgl. ebd., S. 72f. (22.11.2012).

[611] Vgl. ebd., S. 77 (22.11.2012).

[612] Vgl. ebd., S. 79ff. (22.11.2012).

[613] Vgl. ebd., S. 77f. (22.11.2012).

[614] Ebd., S. 69. (22.11.2012).

durch diese Zahl, wenngleich sie *prima facie* sehr niedrig wirkt, die generelle Nutzung von Anglizismen bestätigt.[615]

Die Lehnwörter sind in *mollwitts* Beitrag als Kennzeichen eines umgangssprachlichen (also konzeptionell mündlichen) Vokabulars anzusehen, zu dem jedoch auch noch einige andere (nicht entlehnte) Begriffe und Wendungen gehören: „[I]ch war immer noch wirr und kopfzerbraust [...]. [...] [D]er hat doch Müllmist im Hirn und ist häßlich wie Viech". (R 136f.) Den Angaben Schlobinskis und Sievers folgend handelt es sich bei umgangssprachlicher Lexik um ein Merkmal, das mit der grundlegenden Tendenz der *Blog*-Sprache korrespondiert.[616] Weitere sehr häufig vorzufindende Eigenheiten des *Bloggens*, wie etwa das Einfügen von Emoticons, Abkürzungen und Interjektionen, sind in der Erzählung gar nicht bzw. nur in Einzelfällen auffindbar.[617]

Die kurze Analyse der stilistischen Charakteristika der Erzählung ergibt insgesamt, dass *Ein Beitrag zur Debatte* zwar bis zu einem gewissen Grad die *Blog*-Sprache zu imitieren sucht, dabei mitunter sogar übertrieben wirkt (wie z. B. beim Anglizismen-Gebrauch), aber prinzipiell den formalen Normen eines gedruckten literarischen Werkes verhaftet bleibt, wie sich z. B. in der weitgehenden Einhaltung der Rechtschreibregeln und im Verzicht auf Bilder, Smileys, o. Ä. äußert. Im Vergleich zu der Text-Bild-Kombination, die in W. G. Sebalds Roman *Austerlitz* vorliegt, nimmt sich Kehlmanns Bezugnahme auf das ‚Fremdmedium' bzw. die Fremdgattung des digitalen *Blog*-Eintrags eher moderat aus, insofern die Alterität der spezifischen Textsorte zwar angedeutet wird, sich jedoch nur unter Berücksichtigung der printliterarischen Konventionen in die Erzählung einschreibt. Daher erreichen die fremdmedialen Eigenarten weder unmittelbare Präsenz (wie bei einer ‚Medienkombination') noch bewirken sie einen radikalen Bruch mit der üblichen Struktur der Erzähllliteratur (wie etwa die als ‚filmisch' angesehene Schreibweise in Alfred Döblins *Berlin, Alexanderplatz*).[618]

Im Anschluss an die Formanalyse soll nun die Untersuchung der Frage folgen, auf welche Weise der Erzähler und Protagonist von *Ein Beitrag zur Debatte* seine Identität mithilfe der ‚Neuen Medien', genauer gesagt: eines *Blog*-Eintrags generiert. Sherry Turkles Beschreibung des Internets als „Soziallabor für Experimente mit [...] Ich-Konstruktionen"[619] sowie die kulturpessimistischen Vorbehalte gegenüber den ‚Neuen Medien' und ihren Nutzern müssten vermuten lassen, dass der *Blogger* sich eine „fiktive Internet-Identität"[620] konstruiert, die im Gegensatz zu dem im Alltag kommunizierten Selbstbild steht. Andererseits postuliert Jan Schmidt in seiner Monographie über das Phänomen des *Bloggens*, dass ausgerechnet der *Weblog* ein digitales Kommunikationsmittel

[615] Vgl. ebd. (22.11.2012).
[616] Vgl. ebd., S. 78. (22.11.2012).
[617] Vgl. ebd., S. 75ff. (22.11.2012). Die Erzählung *Ein Beitrag zur Debatte* enthält keine Smileys oder Emoticons. Abkürzungen kommen nur in geringer Anzahl vor und betreffen vornehmlich den computerspezifischen Wortschatz, wie etwa IP, UMTS, HSDPA. (Vgl. R 137, 150, 152) Und auch Interjektionen sind außerhalb von der direkten Rede eher selten zu finden. Einige Beispiele sind: „Ja fucking shit" (R 138), „Wow" (R 139), „na ja" (R 151), „Mein Gott" (R 155), „Okay" (R 157).
[618] Zur ‚Medienkombination' vgl. Irina O. Rajewsky: Intermedialität, S. 15f. Zur ‚filmischen Schreibweise' bei Döblin vgl. Ekkehard Kaemmerling: Die filmische Schreibweise. Zur kritischen Reflexion des Begriffs ‚filmische Schreibweise' vgl. S. 109ff. dieser Arbeit.
[619] Sherry Turkle: Leben im Netz, S. 289.
[620] Iuditha Balint: Hyperfiktion, Simulation, S. 19.

darstellt, in welchem eine gewisse „Authentizitäts-Erwartung [...] im Zentrum von Publikationsregeln" stehe.[621] Und tatsächlich wird sich zeigen, dass auch *mollwitt*, was die groben ‚Eckdaten' zu seiner Person anbelangt, keine vollkommen frei erfundenen Informationen verbreitet.

Zwar ist der Leser bei der ersten Lektüre des Romans allein auf *mollwitts* ‚Beitrag zur Debatte' verwiesen, weshalb er schwer ermessen kann, inwiefern das in *Face-to-Face*-Interaktionen präsentierte Selbstbild evtl. von der *geposteten* Selbst-Narration divergiert. Allerdings werden sich einige grundlegende Angaben, wie etwa seine Anstellung in einer Telekommunikationsgesellschaft und die Namen seiner Kollegen, in der folgenden Erzählung *Wie ich log und starb* bestätigen, die aus der Sicht seines Vorgesetzten verfasst ist. (Vgl. R 134f., 187f.) Dementsprechend können die basalen Informationen zur Person des *Bloggers* als von einem Dritten verbürgt angesehen werden und zerstreuen folglich den Verdacht, dass eine prinzipielle Diskrepanz zwischen computervermittelter und lebensweltlicher Identität bestehe. Auch die Auswahl des im Internet gebrauchten Benutzernamens *mollwitt* deutet auf eine tendenzielle Übereinstimmung des in den verschiedenen Kommunikationskanälen transportierten Selbstbildes, denn, wie sich ebenfalls in der folgenden Erzählung zeigen wird, lautet der bürgerliche Name des *Bloggers* Mollwitz, von welchem *mollwitt* freilich nur eine geringfügig geänderte Variante darstellt.

Doch unabhängig von den intratextuellen Verweisen legt auch der Inhalt von *mollwitts* Ausführungen selbst nahe, dass er in seiner digitalen Selbst-Erzählung nicht *per se* von seiner Alltags-Identität abzuweichen sucht. Denn schließlich berichtet er zuweilen auch von seinen sozialen Problemen, beruflichen Misserfolgen und zwischenmenschlichen Konflikten, auf deren Darlegung man wohl verzichten würde, wenn man mit der Selbst-Narration auf die unbedingte Ratifizierung durch den Anderen zielt und sich den außerhalb der digitalen Sphäre gesammelten Erfahrungen nicht verpflichtet fühlt. Hingegen bekennt sich *mollwitt* ganz offen zu den Niederlagen, die ihm im „Real Life" (R 134), wie er es nennt, widerfahren. So erzählt der *Blogger* ohne jedwede Hemmung, dass ihn seine Kollegen nicht mögen, er als Mittdreißiger noch immer bei seiner Mutter wohnt, mit welcher er sich permanent streitet, dass er keine besondere Anziehung auf Frauen ausübt und dass ein im Auftrag seiner Firma unternommener Vortrag in einem performativen Desaster und einer Schmähung durch das Publikum endet. (Vgl. R 134f., 139f., 143, 150f.)

All diese Schwierigkeiten im Umgang mit seinen Mitmenschen lassen vermuten, dass der Protagonist in der alltäglichen Kommunikation keine Anerkennung durch seine jeweiligen Interaktionspartner erfährt. Diese sucht er sich nun mithilfe seines im Internet *geposteten* Selbstreferats einzuholen, bei welchem er sich zwar, wie gesagt, nicht in eine gänzlich andere Person ‚verwandelt' und alle negativen Erlebnisse ausspart, aber dennoch geneigt ist, auch die unangenehmen Geschehnisse in einer Art und Weise darzustellen, die ihn als ‚Helden' der Geschichte erscheinen lässt. So nennt er sich in Bezug auf seine Arbeit einen „Profi" (R 145) und versucht, mit dieser Selbst-Etikettierung einen Eindruck von sich zu vermitteln, den die Menschen in seiner Umwelt wahrscheinlich nicht gewinnen würden. Beispielsweise ist anzunehmen, dass die Konferenzteilnehmer, die seine scheiternde Präsentation mit ansehen (müssen), ihn als einen gewöhnlichen Dilettanten wahrnehmen. Gegenüber den Lesern seines *Blogs* bezeichnet er sich hingegen als einen „gute[n]

[621] Jan Schmidt: Weblogs, S. 77.

Typ, der sich auskennt und trotzdem beim Vortrag elend absäuft." (R 151) Demgemäß strebt er offenkundig danach, eine Erklärung für die misslungene Performanz zu liefern, mit der er seine ‚Expertise' rehabilitieren kann.

Auch in Fragen von Kunst und Kultur inszeniert sich *mollwitt* in seinem digitalen Text als Experte, indem er behauptet, sich in der Philosophie auszukennen, Urteile über Literatur und Filme abgeben zu können und mithilfe seiner *Postings* als Kontrollinstanz für Prominente zu fungieren, „damit die wissen, daß sie gescannt werden und sich nicht aufführen können wie was weiß ich." (R 133, vgl. R 134, 137, 143f., 158) Bei seiner Rolle als ‚Kritiker-Koryphäe' handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um eine Facette seines Selbstbildes, die er im Alltagsleben nicht an sein Gegenüber kommuniziert (ohne dass dadurch eine grundlegende Diskrepanz zwischen lebensweltlicher und computervermittelter Personalität bewirkt wird). Allerdings stellt sich die Frage, warum *mollwitt* nicht auch in gewöhnlichen *Face-to-Face*-Interaktionen die Gelegenheit ergreift, diejenigen Teilidentitäten, welche er von sich selbst entwirft und als gelungen erachtet, gegenüber Anderen zu präsentieren. Die Antwort findet sich in seiner folgenden Aussage über sich selbst: „Sag immer nichts unter Fremden. Kann ich nicht, mag ich nicht, hab ich einfach nicht drauf." (R 142) Der Protagonist ist offensichtlich beim Umgang mit anderen Menschen von einer so großen Unsicherheit befangen, dass er seine Selbstentwürfe *face-to-face* nicht zu exponieren vermag.

Infolgedessen stellen seine Aktivitäten im Internet für ihn ein wichtiges Instrument dar, das ihm Möglichkeiten der Selbst-Artikulation eröffnet, über die er im Alltag nicht verfügt. Und obwohl ihm die Anonymität in den digitalen Verständigungskanälen sehr wichtig ist – was sich vor allem darin äußert, dass er sich unwohl fühlt, als er sich wegen eines technischen Fehlers mit seiner IP-Adresse ausweisen muss (R 137) – sieht er die computervermittelte Identität keinesfalls als einen minderwertigen oder weniger bedeutsamen Teil seiner Existenz an. Vielmehr scheint das „Real Life" negativ behaftet zu sein, da er es mit „Officezwang" und „Geldverdienmist" assoziiert. (R 134) Auch die ernüchternde Erfahrung des missglückten Vortrags bezeichnet er als „Life Reality" (R 151), sodass er das *Hier-und-jetzt* insgesamt als eine belastende und einengende Sphäre der „sozialen Rollen-Zumutungen"[622] empfindet.

Dementsprechend wertet er den Raum der digitalen Vernetzung auf und kürt die Online-Kommunikation zu seinem „Lifesense" (R 134). Erläuternd fügt er an anderer Stelle hinzu: „Wenn einer so viel Internet unterwegs ist wie ich, dann weiß er, daß – wie soll ichs sagen? Also dann weiß er, daß Wirklichkeit nicht alles ist. Daß es Räume gibt, in die man nicht mit dem Körper geht. Nur in Gedanken und trotzdem da." (R 146) Wenngleich *mollwitt* lediglich die lebensweltliche Umgebung mit dem Begriff ‚Wirklichkeit' belegt, betrachtet er die Interaktionsräume der ‚Neuen Medien', in denen man ja „trotzdem da" ist, als eine valide Alternative zur ‚Realität'.

Eine ähnliche Einstellung vertritt der Protagonist auch gegenüber fiktionalen Erzeugnissen. Denn seine zufällige Begegnung mit dem Schriftsteller Leo Richter weckt in ihm den dringlichen Wunsch, in „einer Story vor[zu]kommen", also zur Figur in einer literarischen Fiktion zu mutieren,

[622] Als „soziale[] Rollen-Zumutungen" bezeichnet Sebastian Pranz diejenigen Zuschreibungen, mit denen der Einzelne in *Face-to-Face*-Interaktionen konfrontiert wird und die er während der computervermittelten Selbstdarstellung ablegen kann. Sebastian Pranz: Theatralität digitaler Medien, S. 134.

was für ihn „auch nichts andres [bedeutet,] als in einen Chatroom [zu] gehen." (Ebd.) Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass fiktionalen und sogenannten ‚virtuellen' Welten gemeinsam ist, dass sie eine simulierende Funktion haben und im Modus des ‚Als ob' rezipiert bzw. genutzt werden.[623] Allerdings liegt zwischen Fiktionalität und sogenannter ‚Virtualität' ein grundlegender Unterschied, den *mollwitt* übersieht und der, wie zuvor angedeutet worden ist, in engem Kontext mit der Interaktivität der ‚Neuen Medien' steht.

In Ergänzung zur knappen vorherigen Erläuterung lässt sich die Differenz in Elena Espositos Worten sehr genau konturieren:

> Ideen, Fiktionen und Immaginationen [sic] existieren nirgendwo, sondern wurden in den Köpfen der Subjekte konstruiert. Deshalb können sie nicht in die realen Dinge eingreifen, und deshalb kann es keinen Übergang zwischen dem Realen und dem Imaginären geben: Man kann nicht in die Fiktion hineintreten, sondern kann sie nur von außen beobachten.[624]
> [In der] ganze[n] Frage des Virtuellen [...] [ist der] entscheidende Punkt [...] die vieldiskutierte Frage der Interaktivität, die es dem Empfänger der Kommunikation ermöglicht, auf die Kommunikation selbst einzuwirken und das, was ein anderer Teilnehmer mitgeteilt hat, zu verändern und zu verarbeiten.[625]

Espositos Ausführungen bekräftigen die aufgestellte These, dass der Faktor der Interaktivität den Benutzter der ‚Neuen Medien' die Grenze zwischen dem computervermittelten Erfahrungsraum und seinem Alltagsleben überschreiten lässt, was dem Rezipienten von literarischen, filmischen, theatralen oder sonstigen Fiktionen nicht möglich ist. Auch Andreas Reckwitz zufolge vermag lediglich der mit dem vernetzten Computer Agierende „anders als der Betrachter eines Film[s] oder der Leser eines Romans in diese ästhetischen Welten einzugreifen und sie zu verändern [...], [da er] sich dort auch selbst bewegen kann, er dort selbst ‚vorkommt'".[626] Doch *mollwitt* ist sich der Alterität des Fiktionalen nicht bewusst.

Obwohl er behauptet, zu wissen, dass die fiktiven wie fiktionalen Figuren aus Leo Richters literarischem Werk „erfunden" seien (R 143), glaubt er, dass, wenn er den Schriftsteller zu einer Figur nach seinem Vorbild inspirieren kann, er selbst in die Fiktion eintritt und den anderen literarischen Figuren begegnet. Er sieht seine naiv wirkende Haltung auch dadurch bestätigt, dass Leo Richter dafür bekannt ist, eigene Erfahrungen und Personen aus seinem Umfeld als Vorlage für seine Werke zu gebrauchen, was in *mollwitts* Augen den Beweis für die Durchlässigkeit von Alltagswelt und Fiktion darstellt. (Vgl. R 143f.) Sein Interesse an der eigenen ‚Fiktionalisierung' begründet sich in erster Linie durch die in mehreren Richter'schen Werken als makellose Heldin inszenierte Figur Lara Gaspard, mit der er in einem zukünftigen Roman gerne eine Liebesbeziehung eingehen würde. (Vgl. ebd.) Allerdings nimmt er nicht nur an, dass er selbst Eingang in die Fiktion finden könne, sondern auch, dass umgekehrt das Fiktionale in seiner lebensweltlichen Umgebung erscheine.

---

[623] Vgl. S. 178 dieser Arbeit.
[624] Elena Esposito: Fiktion und Virtualität, in: Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien, hrsg. von Sybille Krämer, Frankfurt/M. 1998, S. 269–296, hier S. 281.
[625] Ebd., S. 286.
[626] Andreas Reckwitz: Das hybride Subjekt, S. 581.

Diese Empfindung drängt sich ihm besonders auf, als er im Rahmen seiner Konferenzreise zufällig Lara Gaspards ‚Schöpfer' trifft: „Im selben Haus wie Leo Richter, Erfinder von Lara Gaspard. Der Typ, der bestimmte, was sie sah und tat. Ihm die Hand zu schütteln, das war fast, als ob man ihre Hand" schüttelte. (R 146) In seiner übermäßigen Aufregung über die Möglichkeit, zur Inspirationsquelle des Schriftstellers zu avancieren, dringt der *Blogger* sogar in dessen Hotelzimmer ein und meint, auch auf diese Weise in Kontakt zu Lara Gaspard zu treten: „Leo Richters Zimmer, dachte ich. Lara Gaspards Zimmer. Wars ja irgendwie auch." (R 155) Was *mollwitt* so sehr an der Idee fasziniert, eine fiktionale Figur zu werden, ist die Tatsache, dass eine erotische Beziehung zu Lara Gaspard, sei sie auch rein fiktional, sein Bedürfnis nach sozialer Anerkennung und emotionaler Zuwendung befriedigen würde. Und da es sich, wie gesagt, gerade bei einer fiktionalen Erzählung um ein nicht-interaktives Produkt handelt, das nachträglich nicht mehr verändert werden kann, würde die affirmierende Darstellung seiner Personalität dauerhaft ihre Gültigkeit bewahren. Währenddessen kann in der offenen Kommunikationssituation der Internet-Foren die positive Reaktion des Anderen permanent revidiert werden, sodass *mollwitt* sich stets von Neuem um sie bemühen muss.

Sein Traum von einem fiktionalen *alter ego* bleibt jedoch unerfüllt, da seine Versuche, dem Schriftsteller seine Biographie zu erzählen und durch einen Einbruch in sein Hotelzimmer auf sich aufmerksam zu machen, schlussendlich scheitern. Resigniert stellt der *Blogger* schließlich fest: „In einer Geschichte, das weiß ich jetzt, werde ich nie sein." (R 158) In der Tatsache, dass die Veröffentlichung seiner Selbst-Erzählung in einem literarischen Werk nicht gelungen ist, liegt auch der Grund für das aktive *Blog*-Schreiben, mit welchem *mollwitt* seine Geschichte selbst zu verfassen sucht. Jedoch ist er letztlich auch mit dieser Form der Selbst-Narration nicht zufrieden, da sie seiner Meinung nach „keine Punchline, keine Höhepunkte, keine Pointe, nichts" hat. (Ebd.) Die am Ende der Erzählung plötzlich aufkeimende Frustration über seine digital kommunizierte Geschichte begründet sich in der Befürchtung, dass sie ihm nicht die Anerkennung seiner Leser einzubringen vermag.

Dementsprechend wird nun auch die Anonymität der Online-Verständigung als Schutz wahrgenommen: „Ich weiß, das klingt peinlich wie Irrsinn. Aber ich erzähls doch, weil ihr kennt mich ja nicht und wißt nicht, wer ich bin." (R 157f.) Im Verlauf der Erzählung hat insofern bis zu einem gewissen Grad ein Erkenntnisprozess stattgefunden, als der Protagonist, nachdem er sich anfänglich auf narzisstische Weise zum Kultur-Experten und -Kritiker stilisiert hat, sich nun die geringe Überzeugungskraft seiner Identitätskonstruktion und -kommunikation eingesteht und infolgedessen davon ausgeht, auf die intersubjektive Bestätigung seines Selbstentwurfs verzichten zu müssen. Somit veranschaulicht der *Blogger* Gabriele Lucius-Hoenes These, dass die Selbst-Narration neben ihrer identitätsstiftenden auch eine autoepistemische Funktion haben kann.[627] Doch ist die abschließende negative Selbst-Einschätzung des Protagonisten als zutreffend anzusehen? Welchen Eindruck erhält der Leser, der bei dieser Erzählung als Adressat der narrativen Identität fungiert, von dem Bild, das *mollwitt* von seiner Person zeichnet?

Obwohl die Geschichte aus der Sicht des Protagonisten geschrieben ist und die Antworten der anderen Diskussionsteilnehmer fehlen, muss sein Erfolg bei dem Versuch, die Empathie, Sympathie

[627] Vgl. Gabriele Lucius-Hoene: Leben mit einem Hirntrauma, S. 35.

und Anerkennung des Lesers zu gewinnen, als gering eingestuft werden. Denn schließlich stellt sich der *Blogger* gegenüber dem Leser nicht nur als inkonsequent dar – z. B. indem er viele Anglizismen gebraucht, sich aber bei der Aufforderung, einen Vortrag auf Englisch zu halten, überfordert zeigt (vgl. R 139) –, sondern zudem als überaus aggressiv: Er gibt nicht nur zu, dass er Amokläufer „schon verstehen" könne (R 154), sondern berichtet auch, wie er sowohl in *Face-to-Face*-Interaktionen als auch in Internet-Diskussionsforen andere Menschen u. a. mit folgenden Worten offensiv beleidigt: „Fuck you, Schwein Kerl Mist Dreck Sau Stirb!" (R 148) „Schweinesau, dumme, stirb." (R 152) Durch dieses sehr aggressive und wenig selbstreflektierte Verhalten wird der Protagonist seine Leser kaum für sich einnehmen können, was ihm offensichtlich im Laufe der Erzählung zunehmend ins Bewusstsein rückt und seine finale Resignation bewirkt.

In *Ein Beitrag zur Debatte* wird anschaulich vor Augen geführt, wie die intersubjektive Identitätsvermittlung mithilfe der ‚Neuen Medien' nicht unbedingt dazu genutzt wird, massiv abweichende Angaben über die eigene Person zu verbreiten, sondern vielmehr dazu, eine andere – nämlich affirmierende – Reaktion des kommunikativen Gegenübers auf die eigene Selbstpräsentation zu erreichen. Doch obwohl (oder gerade weil) die im Internet inszenierte Selbstdarstellung sehr intensiv und mit einem großen Maß an Optimismus und Enthusiasmus betrieben wird, kann sie – wie im Fall von *mollwitt* – dennoch scheitern. Zwar erkennt der *Blogger* am Ende seiner Erzählung, dass seine *gepostete* Selbst-Narration ihm nicht die ersehnte Anerkennung der Interaktionspartner sichern wird. Der Tatsache, dass das Problem der ausbleibenden Bestätigung sich durch sein von misanthropischen Aggressionen geprägtes Sozialverhalten bedingt und nicht durch einen einfachen Wechsel des Kommunikationsmediums behoben werden kann, wird sich der Protagonist jedoch nicht bewusst.

In medialer Hinsicht erweist sich die Geschichte auch insofern als sehr aufschlussreich, als hier die ‚Neuen Medien' in ein Konkurrenzverhältnis zum Traditionsmedium Buch gesetzt werden, welches der Protagonist als Instrument der Identitätsstiftung sogar präferieren würde, da die ‚Geschlossenheit' literarischer bzw. fiktionaler Handlungen die Sicherheit und Dauerhaftigkeit des entworfenen Selbstbildes zu versprechen scheint. Doch die anvisierte Fiktionalisierung und damit einhergehende ‚Verewigung' der eigenen Personalität vereitelt der *Blogger* wiederum durch seine fehlende Sensibilität in zwischenmenschlicher Verständigung, indem er den von ihm verehrten Autor Leo Richter mit seiner narzisstisch gefärbten Aufdringlichkeit verschreckt.

### 2.8 Die multimedial verwaltete Doppelexistenz: *Wie ich log und starb*

Die achte Erzählung *Wie ich log und starb* wurde sehr passend im Romangefüge platziert, insofern sie in enger inhaltlicher Verknüpfung zur vorangegangenen Geschichte *Ein Beitrag zur Debatte* steht. Der von *mollwitt* erwähnte Vorgesetzte firmiert in *Wie ich log und starb* als autodiegetischer Erzähler, der den Leser über das zeitweilig von ihm geführte Doppelleben unterrichtet und dabei auch die große Bedeutung betont, die seinem Mobiltelefon während des diffizilen ‚Managements' seiner inkompatiblen Teilidentitäten zukommt. Zwar kann er mithilfe der telekommunikativen Technik gegenüber seinen beiden Lebenspartnerinnen, die nichts voneinander wissen, seine ge-

dankliche und emotionale Präsenz und gleichzeitige räumlich-körperliche Absenz suggerieren und die einstweilige Trennung seiner beiden Lebenssphären erreichen. Jedoch vermag er nicht, seine zwiegespaltene Existenz dauerhaft aufrechtzuerhalten, sondern muss schlussendlich die weitreichenden und unangenehmen Konsequenzen tragen, die von der riskanten Jonglage mit den beiden Lebensentwürfen hervorgebracht werden.

Wenngleich in der Erzählung – ebenso wie in *Ein Beitrag zur Debatte* – eine autodiegetische Erzählinstanz von ihren Erlebnissen berichtet, fehlen diesem Text im Gegensatz zu *mollwitts Posting* jegliche Hinweise darauf, ob die Geschichte für eine Veröffentlichung (und wenn ja, in welcher Form) konzipiert ist und an welchen Adressaten(kreis) sie sich richtet. Aufgrund des Verzichts auf derartige Spezifizierungen ist auch in Erwägung zu ziehen, die Geschichte als eine Art von Geständnis zu deuten. Da die Ausführungen jedoch jegliche Anzeichen von Reue vermissen lassen und für keinen bestimmten Zuhörer verfasst sind, erwecken sie weniger den Eindruck, eine religiös oder juristisch motivierte Beichte als vielmehr eine private Selbstaussprache darzustellen, die der eigenen Gewissenserleichterung dient.

Für diese Interpretation spricht vor allem die Tatsache, dass der Erzähler und Protagonist während der Unterhaltung seines Doppellebens nie unverhohlen über seine Situation sprechen kann, sondern gezwungen ist, permanent mit zu wahrenden Geheimnissen zu operieren und einen Teil seines Selbst zu verbergen, was sich auf Dauer belastend auf seine psychische Verfassung auswirken muss. Dementsprechend erhöht sich der Reiz einer offenen Selbst-Narration, von der sich der Protagonist möglicherweise einen kathartischen Effekt erhofft. Folglich zielt die narrative Vermittlung der eigenen Identität hier nicht primär auf die Anerkennung des Anderen, sondern vornehmlich auf die Akzeptanz durch die eigene Person.

Nachdem nun erläutert worden ist, welche Bedeutung die textliche Selbst-Erzählung im Prozess der Identitätsstiftung einnimmt, muss freilich der Fokus auch auf die Frage nach der Funktion der ‚Neuen Medien' gerichtet werden. In *Wie ich log und starb* spielt abermals das Mobiltelefon eine zentrale Rolle für die Selbstbildung des Protagonisten. Insbesondere das Verfassen und Versenden von Kurzmitteilungen (*SMS*) wird sehr häufig thematisiert und auch durch die jeweilige Wiedergabe des genauen Nachrichtenwortlauts in Kursivschrift dem Leser sinnfällig vor Augen geführt. Doch der Protagonist bedient sich nicht nur dieser Kommunikationsmethode, sondern tätigt auch Anrufe und verschickt E-Mails. All diese technischen Instrumente der intersubjektiven Verständigung gereichen ihm als Werkzeuge für den Aufbau und die Erhaltung seiner Doppelexistenz, welche im Folgenden ausführlicher dargelegt werden soll.

Ähnlich wie bei Ebling, dem Protagonisten der Erzählung *Stimmen*, wird auch hier das Interesse an einer neuen Teilidentität durch die Unzufriedenheit mit dem *status quo* des eigenen Lebens provoziert. Obwohl der Ich-Erzähler zum Abteilungsleiter in einer Telekommunikationsgesellschaft aufgestiegen ist, entspricht sein beruflicher Werdegang keineswegs seinen Wunschvorstellungen, insofern er sich als Kind durch besondere künstlerische Befähigungen ausgezeichnet hat, die er offensichtlich gerne professionell umgesetzt hätte, was ihm jedoch von der patriarchalen Autorität untersagt worden ist. (Vgl. R 161) Da er folglich kein Künstler, sondern einer unter vielen „Beamte[n], Bürokraten, Federfuchser[n] und Papiertiger[n]" geworden ist (R 168), fühlt er sich, was den beruflichen Teil seines Selbst anbelangt, in seiner Individualität beschnitten. Die Empfindung des

Identitätsmangels kann er auch nicht im Privatleben kompensieren, denn schließlich hat er sich – in auffälliger Übereinstimmung mit Ebling – von seiner Frau und seinen Kindern weitgehend entfremdet, sodass er von seiner Familie keine Affirmation seiner unverwechselbaren Personalität zu erfahren hofft. (Vgl. R 159f.)

Obschon der Protagonist nicht aktiv darum bemüht ist, eine zusätzliche Existenz im Rahmen einer weiteren Paarkonstellation zu begründen, nimmt er die Gelegenheit zur Erschaffung einer solchen Zweit-Identität sofort wahr, als sie sich ihm bei einem abendlichen Geschäftsempfang *in persona* Luzia, einer zugleich sinnlichen und schüchternen Chemikerin, bietet. Er geht ohne zu zögern ein Verhältnis mit ihr ein, welches seine Ehefrau Hannah auch insofern nur sehr schwer bemerken kann, als der Ich-Erzähler durch seine Anstellung gezwungen ist, an Werktagen in einem Apartment in der Nähe von Hannover zu wohnen, während er seine Frau lediglich am Wochenende in ihrem gemeinsamen Haus an einem süddeutschen See besuchen kann. Da Luzia in der Umgebung von seiner niedersächsischen Wohnstatt lebt, ist die räumliche Trennung der Schauplätze seiner beiden Beziehungen prinzipiell gewährleistet.

Was sich für den Protagonisten jedoch als eine größere Herausforderung erweist, ist die Aufteilung der Zeit, die er den jeweiligen Lebensgefährtinnen zur Verfügung stellen kann. Da Luzia sich freilich auch gerne am Wochenende mit ihm treffen möchte, muss er entweder ihr oder seiner Frau immer wieder Gründe nennen, warum er ihr seine Präsenz versagen ‚muss'. Meistens gibt er an, beruflich bedingt beschäftigt oder sogar verreist zu sein. Indem er derartige Aussagen über sein Mobiltelefon kommuniziert, haben die Empfängerinnen seiner Nachrichten keine Möglichkeit zur Überprüfung des Gesagten, da ja schließlich bei der Verständigung über ein Mobilfunkgerät keine Hinweise auf den Aufenthaltsort des jeweiligen Interaktionspartners geliefert werden.

Der Ich-Erzähler kommentiert die für ihn vorteilhafte geographische Anonymität der Telekommunikation folgendermaßen: „Wie merkwürdig, daß die Technik uns in eine Welt ohne feste Orte versetzt hat. Man spricht aus dem Nirgendwo, man kann überall sein, und da sich nichts überprüfen läßt, ist alles, was man sich vorstellt, im Grunde auch wahr." (R 172f.) Was der Protagonist hier feststellt, ist die Möglichkeit, sein Handy als Medium der Wirklichkeitskonstruktion zu gebrauchen. Indem er seine Frauen darüber informiert, wo er sich angeblich gerade aufhält und was er dort macht, erzeugt er in den Augen seiner Interaktionspartnerinnen das Bild einer Wirklichkeit, die für sie als verbindlich gilt. Zwar bezeichnet der Ich-Erzähler seine Art, Anderen gegenüber die Vorstellung von einer Wirklichkeit zu vermitteln, die gar nicht seiner aktuellen Situation entspricht, als „Lüge". (R 175) Doch da er die Gefühle, die er mit seinem Mobiltelefon gegenüber den jeweiligen Frauen äußert, tatsächlich empfindet, sieht er seine eigenwillige(n) Realitätskonstruktion(en) als gerechtfertigt und unproblematisch an: „Ein Lüge? Natürlich, aber hatte ich nicht wirklich all die Zeit an sie gedacht, verzehrte sich denn nicht mein ganzes Wesen nach ihrer Nähe [...]?" (Ebd.) Aufgrund des partiellen Zutreffens seiner Aussagen schwindet jedoch zunehmend seine Kontrolle über das, was er selbst und die beiden Frauen als ‚wahr' ansehen.

Langsam beginnt er nämlich, seinen eigenen Äußerungen selbst Glauben zu schenken. Beispielsweise scheint er nach dem Schreiben der folgenden *SMS* vollkommen die Distanz zu den erdachten Szenarien zu verlieren: „*Wird nichts draus*, schrieb ich. *Muß Mollwitz schicken. Er hat Freunde bei der Geschäftsleitung, er ist zu einflußreich geworden.*" (R 178) Obwohl er die Nach-

richt vornehmlich aus dem Grund versendet, Luzia davon abzuhalten, ihn auf einen Kongress zu begleiten, vergisst er diese Intention und nimmt nun selbst an, dass der dem Leser als *Blogger* bekannte Mollwitz tatsächlich über Kontakte zu den höheren Führungskräften verfüge. Durch seine körperliche Reaktion, dass seine „Hände bebten – vor Aufregung natürlich, aber auch vor Wut auf Mollwitz und seine Intrigen" (ebd.), findet die vermeintlich rein ‚virtuelle' Realität – ähnlich wie zuvor schon bei Ebling –[628] ihre Manifestation in der Physis des Individuums und kann somit nicht mehr als ‚irreal' klassifiziert werden.

Als der Protagonist schließlich sogar im Gespräch mit Mollwitz, den er über die anstehende Konferenzreise informiert, die Meinung vertritt, jener solle „nicht den Überraschten" spielen, da er die Reise „schlau eingefädelt" habe und „es weit bringen" werde (R 179), wird deutlich, dass der Protagonist inzwischen bereits zum ‚Opfer' seiner eigenen konstruktiven Leistungen geworden ist. Wie wenig der implizit unterstellte Karrierismus auf Mollwitz' eigene Wahrnehmung von seiner Position und seinen Chancen zutrifft, ist für den Leser, der sich an die Selbstbeschreibung des *Bloggers* erinnert, ganz offensichtlich. (Gleichzeitig veranlasst die kurze Konversation der beiden Männer, die in *mollwitts Blog* zwar einen ähnlichen Inhalt, aber einen anderen Wortlaut hat (vgl. R 139), zu Zweifeln an der Zuverlässigkeit der jeweiligen Erzählinstanz dieser und der vorherigen Geschichte.) Je mehr der aktuelle Ich-Erzähler den eigenen Aussagen über seine fingierten Tätigkeiten und Aufenthaltsorte folgt, desto schwieriger wird für ihn das ‚Management' der divergenten Botschaften, die er an die beiden Frauen übermittelt. Immer häufiger tritt die Situation ein, dass er nicht mehr mit Gewissheit sagen kann, was er gegenüber welcher seiner Lebensgefährtinnen erwähnt hat, und ist sich schließlich bei einer *SMS*, in der Hannah ihren Besuch ankündigt, nicht mehr sicher, ob er sie tatsächlich erhalten hat oder ob sie lediglich ein Produkt seiner Phantasie darstellt. (Vgl. R 184)

Sein bereits am Anfang der Affäre mit Luzia empfundenes Gefühl, dass „die Wirklichkeit selbst in Verwirrung geraten war" (R 166), wird freilich durch seine realitätskonstruierenden Aktivitäten weiter forciert, sodass letzten Endes unklar bleibt, ob seine wachsende Angst vor der Aufdeckung seines Doppellebens begründet ist oder ob sein Denken und Verhalten inzwischen paranoide Züge angenommen haben.[629] Der Verdacht der Halluzination drängt sich dem Leser auf, als der Ich-Erzähler, seine Enttarnung fürchtend, annimmt, seine Frau habe an der Tür geklingelt, wenngleich Luzia angibt, kein Läuten vernommen zu haben. (Vgl. R 189) Aufgrund der sich häufenden Zweifel an der Zuverlässigkeit des Erzählers vermag der Leser schließlich nicht zu entscheiden, ob die Befürchtungen des Protagonisten zutreffen oder ob er sich durch sein nervöses und irrational gefärbtes Handeln nicht eventuell sogar selbst verrät und damit das Scheitern seiner Doppelexistenz evoziert.

An dieser Stelle sollte allerdings noch genauer ausgeführt werden, inwiefern der zweifache Lebensentwurf aus identitätstheoretischer Sicht als problematisch zu erachten ist. Denn beispielsweise im Vergleich zu Ebling, der am Mobiltelefon die Rolle eines souveränen und begehrenswerten

[628] Vgl. S. 189f. dieser Arbeit.
[629] Vgl. hierzu Joachim Rickes' Aussage: „Diese Frage wird [...] am Ende der Erzählung bewusst offen gehalten." Joachim Rickes: Die Metamorphosen des ‚Teufels' bei Daniel Kehlmann. „Sagen Sie Karl Ludwig zu mir", Würzburg 2010, S. 64

Frauenhelden annimmt, während er sich im Alltag als biederer Familienvater präsentiert, zeichnet sich der Protagonist der Erzählung *Wie ich log und starb* gerade nicht durch ein stark variierendes Rollenverhalten aus. Beiden Frauen gegenüber kommuniziert er die Identität eines liebevollen Lebenspartners und verantwortungsvollen Familienvaters. Und dennoch spaltet er sich in „zwei Menschen[,] [...] zwei Möglichkeiten ein und desselben Lebens" (R 180), was ihm, sobald er sich bei einer der beiden Frauen aufhält, das Gefühl verleiht, „ein zweites Ich zurückgelassen" zu haben. (R 172) Diese Empfindung resultiert aus der komplexen Konstitution der personalen Identität, welche niemals im solipsistischen Selbstbezug entfaltet werden kann, sondern in seiner sozialen Dimension stets durch den Anderen geprägt wird.

In Ergänzung zu George Herbert Meads Vorstellung vom ‚generalisierten Anderen', den der Einzelne bei seiner Selbstbildung stets einkalkulieren muss,[630] ist freilich auch der ‚konkrete' Andere, wie etwa der Lebenspartner oder nahe Verwandte, von zentraler Bedeutung für die Bestimmung des eigenen Selbst. Dementsprechend verliert der Protagonist im Prozess der Identitätsstiftung an Kohärenz, indem er zwei Teilidentitäten aufbaut, die in enger Relation zu zwei verschiedenen Frauen stehen und somit nicht miteinander vereinbar sind. Die fehlende Kohärenz bewirkt ferner, dass mit der Anerkennung oder Akzeptanz des Gegenübers nicht zu rechnen ist. Der Protagonist weiß, dass er mit einer Selbst-Erzählung, in welcher er sein Ich einerseits über seine Beziehung zu Hannah und andererseits über seine Beziehung zu Luzia definiert, keine affirmierende, sondern lediglich eine abweisende Reaktion der beiden Frauen erhalten würde: „Noch kann ich alles gestehen, dachte ich, noch bin ich nicht überführt. Würdest du mir verzeihen? Aber ich wußte, sie würde nicht." (R 189) Somit ist auch vor dem theoretischen Hintergrund der (post)modernen Identitätskonstruktion als plausibel anzusehen, dass der Ich-Erzähler die Enthüllung seiner Teilidentitäten als eine große Bedrohung wahrnimmt.

Und in diesem Kontext konturiert sich auch die genaue Funktion des Mobilfunkgeräts im Selbstbildungsprozess noch einmal sehr deutlich: Anders als etwa bei Ebling oder Mollwitz/*mollwitt* fungiert das ‚Neue Medium' hier nicht als ein Instrument, mit dem die Anerkennung des Gegenübers gesichert werden soll, sondern es wird vielmehr eingesetzt, um zu verhindern, dass der Andere eine bestimmte Teilidentität (an)erkennt. Folgt man einem substantialistischen Realitätsverständnis, muss man wohl der These zustimmen, die Luzia bei ihrer ersten Begegnung mit dem Protagonisten vertritt und die besagt, dass das Mobiltelefon „die Wirklichkeit aus allem" nehme. (R 163) Denn schließlich, so müsste sich die Argumentation fortsetzen, werde das Handy zur Verhüllung und Verheimlichung von ‚realen' Geschehnissen instrumentalisiert. Aus konstruktivistischer Perspektive lässt sich hingegen einwenden, dass das technische Gerät auch zur Stiftung von Realität verwendet wird.

Nichtsdestotrotz kann das Individuum die selbst erschaffene(n) Wirklichkeit(en) nicht produktiv nutzen, sondern erweist sich als vollkommen überfordert mit der Aufrechterhaltung und Weiterführung der eigenen Inszenierungen. Dies manifestiert sich sehr sinnfällig an der Text-Passage, in der der Protagonist bei einem Freibadbesuch von Luzia angerufen und darüber informiert wird, dass sie schwanger ist, während er gleichzeitig die bereits existente Tochter (aus seiner

[630] Vgl. S. 15f. dieser Arbeit.

Ehe mit Hannah) vor dem Ertrinken bewahren muss. (Vgl. R 179ff.) An dieser Situation offenbart sich, wie sehr dem Ich-Erzähler, sobald er sich auf einen Teil seiner Existenz konzentriert, der andere Teil zu entgleiten droht. Ferner kristallisiert sich an der Schwangerschaft die rigorose Unwiderruflichkeit seiner Handlungen: Denn aufgrund der Revidierbarkeit digitaler Daten ist bei dem Protagonisten, der sich zur Steuerung seines Doppellebens hauptsächlich der ‚Neuen Medien' bedient, höchstwahrscheinlich der Eindruck entstanden, dass seine bipolare Identität ein folgenloses Spiel, „eine unglaubhafte Erfindung" (R 171f.) oder sogar „das Produkt eines wirren Traums" sei. (R 175)[631] Doch Luzias Schwangerschaft erinnert ihn daran, dass seine Beziehung zu ihr keineswegs auf einer rein ‚virtuellen', sondern ebenfalls auf einer genuin körperlichen Ebene stattfindet und somit auch unumkehrbare physische Konsequenzen nach sich zieht.

Weitere Folgen seines Verhaltens betreffen sein Berufsleben, in welchem er zunehmend die Kontrolle über die Aktivitäten seiner Mitarbeiter verloren hat. Es stellt sich heraus, dass seine Abteilung eine fehlerhafte Zuweisung von Mobilfunknummern möglicherweise zwar nicht verschuldet, aber mit zu starker Verspätung behoben hat, wodurch bei den Kunden ein unüberschaubares Handynummern-Chaos ausgelöst wurde, deren Ausmaße der Leser bereits durch Eblings und Ralf Tanners Geschichte kennengelernt hat. Doch der Protagonist dieser Erzählung ist kaum in der Lage, die Warnungen seiner Kollegen zu verstehen, zu sehr nimmt ihn das Management seiner inkongruenten Teilidentitäten in Anspruch. (Vgl. R 183f.) Letztlich wird er entlassen und schätzt „die Wahrscheinlichkeit, daß noch eine Firma mich einstellt, [...] [als] nicht groß" ein. (R 161) Ob seine beiden Frauen sich von ihm trennen, geht aus dem Text nicht eindeutig hervor, jedoch lässt der Titel *Wie ich log und starb* vermuten, dass die als ‚Tod' empfundenen Konsequenzen seiner Doppelexistenz nicht allein das Ende seiner Karriere bezeichnen, sondern auch das Ende seiner Beziehungen.

Nach der ausführlichen inhaltlichen Analyse der Erzählung sollte noch auf eine narratologische Besonderheit des Textes hingewiesen werden. Kurz bevor der Protagonist entweder von seiner Frau als Ehebrecher enttarnt wird oder aber sich durch sein paranoides Verhalten selbst verrät, begegnet er einem sonderbaren ‚Taxifahrer', der ihn mit einem wahrscheinlich gestohlenen Auto von der Telekommunikationsgesellschaft nach Hause befördert. In seinem äußeren Erscheinungsbild (fettiges Haar, Hornbrille, rote Mütze), seinem gleichzeitig enigmatischen wie analytischen Sprachgebrauch und in seiner merkwürdigen Art und Weise, anderen Menschen ‚Taxifahrten' anzubieten und zu diesem Zweck Autos zu stehlen, ähnelt der Fremde dem Autofahrer, der in *Rosalie geht sterben* die Titelfigur vom Bahnhof zu einer falschen Adresse bringt. (Vgl. R 69ff.)

Das Erscheinen des ungewöhnlichen Chauffeurs entpuppt sich als problematisch für die Verortung der Erzählung innerhalb des vielschichtigen Fiktions- und Diegesengerüsts des Romans. Denn schließlich wurde die Geschichte *Rosalie geht sterben* als intradiegetisch und binnenfiktional markiert – zwei Charakteristika, die man auch der Erzählung *Wie ich log und starb* zuschreiben muss, sofern man die beiden Autofahrer miteinander identifiziert. Da diese Erzählung durch die

[631] Vgl. Andreas Reckwitz: Das hybride Subjekt, S. 583. Vgl. auch Anm. 519 dieser Arbeit. Der Protagonist ähnelt in seinem Verhalten dem Charakter Ebling, der ebenfalls von der Folgenlosigkeit seines telekommunikativen Verhaltens ausgeht. Vgl. S. 190f. dieser Arbeit.

fehlerhafte Zuweisung von Mobilfunknummern und durch die Figur Mollwitz jedoch auch mit den Geschichten *Stimmen*, *Der Ausweg* und *Ein Beitrag zur Debatte* verknüpft ist, müssten sie alle der intradiegetischen Erzählebene und zweiten Fiktionsstufe zugeordnet werden. Andererseits werden über die Figur Ralf Tanner – und vor allem über die Ohrfeige, die er unter den Augen der Öffentlichkeit von seiner Ex-Freundin erhält – *Der Ausweg* und die zweite Erzählung des Romans (*In Gefahr*) miteinander verbunden. (Vgl. R 40, 79f.) Konsequenterweise müsste dann auch diese Geschichte als Fiktion zweiten Grades kategorisiert werden, was sich jedoch als schwierig erweist, da in *In Gefahr* der Autor der binnenfiktionalen Erzählung(en), Leo Richter, als Figur inszeniert wird.

Wie auch immer man die einzelnen Geschichten den Fiktionalitätsebenen zuordnet, letztlich muss eingeräumt werden, dass eine widerspruchsfreie Klassifizierung ein Interpretations-Desiderat bleibt.[632] Vor allem durch die rätselhafte Chauffeur-Figur wird die Deutung des ohnehin sehr komplexen Erzählgefüges noch zusätzlich erschwert und jegliche Möglichkeit zur ‚eindeutigen' Kategorisierung unterlaufen. Somit fungiert der Autofahrer als ein irritierendes Moment, das jedoch nicht nur den Leser verwirrt, sondern zuvor schon den textimmanenten Autor Leo Richter, der sich nicht erklären kann, wie „der Kerl am Steuer [...] in meine Geschichte kommt." (R 71)[633] Indem Joachim Rickes Bezüge zu ähnlichen Figuren aus anderen Kehlmann'schen Werken herstellt, begreift er sie in ihrer Gesamtheit als eine in verschiedenen Variationen wiederkehrende Teufelsfigur.[634] Ob man dieser These folgt oder nicht, schlussendlich bildet die skurril anmutende Gestalt ein widerständiges (um nicht zu sagen ‚widerspenstiges') Element, das den Handlungsverlauf auf unlogische und unmotivierte Weise beeinflusst, infolgedessen die literarische Illusion stört und somit auf die Fiktionalität und Literarizität des Romans hinweist.

Ähnlich wie der Protagonist der Erzählung *Stimmen* empfindet auch der Ich-Erzähler der Geschichte *Wie ich log und starb* die Sehnsucht nach einem anderen Selbst, das besser als das bisherige Ich den Wunsch nach Anerkennung, Autonomie und Individualität zu erfüllen vermag. In letzterer Erzählung wird das Bedürfnis nach dem *alter ego* zwar nicht von der digitalen Kommunikationstechnik ausgelöst, aber von ihr katalysiert. Die Aufrechterhaltung der Doppelexistenz erscheint dem Protagonisten mittels der telemedialen Technologie so besonders einfach, dass er das Gespür für Risiken und Verantwortung zunehmend verliert. Letztlich muss er jedoch – wie andere Figuren zuvor – einsehen, dass die technischen Medien nicht die Defizite bzw. das Versagen des Menschen kompensieren können und ihn folglich nicht davor bewahren, an der organisatorischen Überforde-

[632] Zwar legt J. Alexander Bareis eine Tabelle mit den genauen Zuordnungen der Erzählungen zu den Fiktionsebenen vor, in der nur ein Fall als unklar markiert wird (die Geschichte *Antwort an die Äbtissin*). Vgl. J. Alexander Bareis: ‚Beschädigte Prosa' und ‚autobiographischer Narzißmus' – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns *Ruhm*, S. 263. Allerdings geht Bareis auf die Bedeutung der Chauffeur-Figur für die fiktionale Struktur nicht ein und übersieht somit ein wesentliches Moment, welches die Gewissheit über die ‚richtige' Verortung der Geschichten im Fiktionsgefüge unterläuft.

[633] Vgl. S. 198 dieser Arbeit.

[634] Vgl. Joachim Rickes: Die Metamorphosen des ‚Teufels' bei Daniel Kehlmann, S. 49ff. Auch J. Alexander Bareis interpretiert den Autofahrer als „eine Art *diabolus ex machina*". J. Alexander Bareis: ‚Beschädigte Prosa' und ‚autobiographischer Narzißmus' – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns *Ruhm*, S. 252, Anm. 14. Doch wie gesagt verzichtet Bareis darauf, die Figur für die virulente Frage nach den Fiktionalitätsebenen fruchtbar zu machen (s. o.).

rung und psychischen Belastung, die er sich selbst auferlegt hat, zu scheitern und damit sein bisheriges Leben komplett aufgeben zu müssen.

### 2.9 Die Fiktionalisierung des eigenen Lebens: *In Gefahr* (II)

Die letzte der neun Geschichten des Romans trägt nicht nur denselben Titel wie die zweite Erzählung, *In Gefahr*, sondern sie inszeniert auch dieselben Figuren: Es steht wiederum die ungewöhnliche Beziehung zwischen Elisabeth und Leo Richter im Zentrum des Geschehens. Da auch die Erzählperspektive identisch ist (heterodiegetischer Erzähler, interne Fokalisierung auf Elisabeth), erweckt die Erzählung zunächst den Anschein, eine einfache Fortsetzung der gleichnamigen Geschichte darzustellen. Im Laufe der Lektüre wird jedoch nicht nur diese Vermutung widerlegt, sondern auch die Frage nach den Fiktionalitätsebenen erneut aufgeworfen. Da die Erzählung noch einmal eine neue Perspektive auf das Erzählgefüge des gesamten Romans eröffnet, ist sie nicht als Exkurs gekennzeichnet, wenngleich sie keine multimedial vollzogene Identitätsstiftung thematisiert. Was sie jedoch problematisiert, ist die zuvor bereits von Mollwitz/*mollwitt* angesprochene Möglichkeit, das eigene Selbst in einer literarischen Fiktion zu sublimieren, sodass die Geschichte sich für die identitätstheoretische Fragestellung dieser Arbeit – vor allem im Hinblick auf eine eventuelle Konkurrenz zwischen dem Buch und den ‚Neuen Medien' als Instrument der Selbstbildung – als relevant erweist.

Die Erzählung handelt von einer Reise nach Afrika, die Elisabeth mit ihren Kollegen im Auftrag von *Médecins sans frontières* unternimmt und auf der sie von Leo auf seinen eigenen Wunsch begleitet wird. Nachdem der Leser den Schriftsteller in der ersten Geschichte mit dem Titel *In Gefahr* als einen lebensfernen Neurotiker kennengelernt hat, kennzeichnet sich das Verhalten des Mannes nun durch souveräne Furchtlosigkeit und nahezu stoische Gelassenheit.[635] Neben dem Leser ist auch Elisabeth von Leos unvermittelter charakterlicher Wandlung überrascht; jedoch stutzt sie auch noch über einige andere merkwürdige Begebenheiten: z. B. über die falsche Bezeichnung der eigenen Einheit durch einen UN-Soldaten, über den in der afrikanischen Wüste störungsfrei funktionierenden Mobilfunk-Empfang sowie über den Namen einer Mitarbeiterin des *Roten Kreuzes*, der ebenso lautet wie der Name einer Dame, die Leo und Elisabeth in der ersten *In Gefahr*-Erzählung kennengelernt haben. (Vgl. R 197ff.) Als zu der Gruppe der Hilfsorganisation schließlich noch eine Frau Namens Lara Gaspard – die wiederkehrende Heldin aus Leo Richters schriftstellerischem Œuvre – hinzustößt, wird Elisabeth bewusst, dass sie zu einer literarischen Figur mutiert ist und sich in einer Richter'schen Geschichte befindet. (Vgl. R 200)

Ähnlich wie in *Rosalie geht sterben* wird auch hier die Erzählebene als eine Fiktion-in-der-Fiktion markiert. Ferner lässt sich die vorliegende erzählerische Besonderheit auch als Metalepse bezeichnen, insofern Leo als Figur in seiner eigenen Geschichte auftritt und von einer weiteren Fi-

[635] So nimmt Leo Richter beispielsweise die Tatsache, dass er, Elisabeth und die anderen Ärzte sich in Lebensgefahr befinden, gelassen hin und macht Scherze über die ernsthafte Situation: „‚Da komme ich nach Afrika', sagte Leo. ‚Da sterbe ich vielleicht in Afrika. Und sehe keine Elefanten.'" (R 199)

gur als Erzähler entlarvt wird. Elisabeth ist es möglich, über den Horizont der erzählten Handlung hinauszublicken und die Bedingungen des Erzählens freizulegen, wodurch sie – wie zuvor Rosalie – die Grenze zwischen Fiktion ersten und zweiten Grades durchbricht und somit eine Metalepse bewirkt. Da die Erzählung jedoch ohne eine klare Markierung der binnenfiktionalen Ebene begann und der Leser folglich zunächst ‚in die Irre geführt' worden ist, muss er sich an dieser Stelle – nach der kompletten Destabilisierung der erzählerischen Zuverlässigkeit – fragen, ob nicht bereits die erste *In Gefahr*-Erzählung eines von Leo Richters Werken darstellt.

Auch die Verortung von Maria Rubinsteins Geschichte (*Osten*) muss möglicherweise revidiert werden, da auf ihr Verschwinden in der zweiten *In Gefahr*-Erzählung Bezug genommen wird. Indem ferner auch ein Buch von Miguel Auristos Blancos erwähnt wird, muss erwogen werden, ob nicht auch er eine binnenfiktionale Figur vorstellt. In diesem Fall müsste allerdings danach gefragt werden, welche Geschichte überhaupt als Fiktion ersten Grades zu erachten ist. Da in fast allen Erzählungen (außer *Rosalie geht sterben* und *Wie ich log und starb*) von Miguel Auristos Blancos' Büchern die Rede ist, müsste man konsequenterweise annehmen, dass all diese Geschichten aus Leo Richters Feder stammen; es sei denn, man geht davon aus, dass es sich bei dem südamerikanischen Ratgeber-Autor um einen ‚wirklichen' Kollegen (oder Konkurrenten?) Richters handelt, nach dessen Vorbild der deutschsprachige Schriftsteller in seinem Werk eine Schriftstellerfigur konzipiert hat, was Miguel Auristos Blancos ermöglichen würde, auf beiden Fiktionsebenen zu erscheinen.[636]

Ist die Differenzierung zwischen den Fiktionsstufen bereits in *Wie ich log und starb* durch das zweite Erscheinen des seltsamen Chauffeurs erschwert worden,[637] so wird der Leser in der letzten Geschichte vollends in seinem Urteils- und Zuordnungsvermögen verunsichert. Obwohl fiktionale Welten – anders als die interaktiven Erfahrungsräume des vernetzten Computers – vom Rezipienten *per definitionem* nicht betreten werden können,[638] erweisen sich Fiktion und Realität inzwischen dennoch als instabile und durchlässige Größen, die permanent hinterfragt werden müssen – was im Übrigen sehr genau dem Tenor aktuell geführter (Wissens-)Diskurse entspricht.[639] Demgemäß erkundigt sich auch Elisabeth bei ‚ihrem Autor' nach dem Status des aktuellen Geschehens: „‚Das alles passiert nicht wirklich', sagte sie. ‚Oder?' / ‚Hängt von der Definition ab.' Er zündete sich eine Zigarette an. ‚Wirklich. Dieses Wort heißt so viel, daß es gar nichts mehr heißt.'" (R 200) Mit Leo Richters Verweis auf die Relativität der Wirklichkeit schreiben sich noch einmal sehr deutlich die Kernthesen des Konstruktivismus in den Roman ein – wenn auch mit leiser Ironie, da sie von einer tendenziell eher lächerlich erscheinenden Figur vertreten werden. Letztlich muss sich auch der Leser angehalten fühlen, die Stabilität der von ihm mental oder sinnlich erfahrenen Wirklichkeit zu erproben und zu reflektieren.

---

[636] Vgl. J. Alexander Bareis: ‚Beschädigte Prosa' und ‚autobiographischer Narzißmus' – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns *Ruhm*, S. 260.
[637] Vgl. S. 223f. dieser Arbeit.
[638] Vgl. S. 216 dieser Arbeit.
[639] Vgl. Heinz Hieblers Aussage zur Wissensauffassung, die vor allem der medienkulturwissenschaftliche Diskurs vorschlägt: „Da jegliches Wissen zu seiner Vermittlung einer medienästhetischen Formung bedarf, werden die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion zunehmend durchlässig." Heinz Hiebler: Medienorientierte Literaturwissenschaft, S. 48.

Doch aller gegenseitigen Durchdringung von Fiktion und Wirklichkeit zum Trotz räumt der textimmanente Schriftsteller auch Unterschiede zwischen den Sphären ein, indem er auf Elisabeths Vorwurf, er lasse sie gegen ihren Willen zu einer Figur in einer Geschichte werden, antwortet: „Wir sind immer in Geschichten. […] Geschichten in Geschichten in Geschichten. Man weiß nie, wo eine endet und eine andere beginnt. In Wahrheit fließen sie alle ineinander. Nur in Büchern sind sie säuberlich getrennt." (R 201) In Anbetracht seines vorherigen Postulats einer relativen Wirklichkeit mutet seine plötzliche Trennung zwischen Fiktion („Büchern") und Realität („Wahrheit") erstaunlich substantialistisch an. Interessanterweise betrifft jedoch der Grund seiner Differenzierung die narrative Identität. Denn seine Behauptung, der Mensch sei „immer in Geschichten" ist als Bestätigung der These aufzufassen, dass der Einzelne seine Identität als Erzählung gestaltet.

Wenngleich der Roman *Ruhm* durch die verschiedenen Querverbindungen zwischen den neun Geschichten selbst demonstriert, dass auch literarische Erzählungen nicht immer „säuberlich getrennt" sind (s. o.), geht der textimmanente Schriftsteller von einer formalen Überlegenheit der literarischen gegenüber der Alltags-Narration aus. Und in dieser Auffassung begründet sich auch seine allseits bekannte Neigung, eigene Erlebnisse in literarische Fiktion zu überführen: Ähnlich wie Mollwitz/*mollwitt* strebt auch Leo Richter danach, seine narrative Identität mittels einer ästhetisch überzeugenden fiktionalen Erzählung zu sublimieren und in ihr ein sowohl autonomes als auch individuelles, kohärentes und sozial anerkanntes *alter ego* zu schaffen. Folglich verwundert es kaum, dass Leo im Gegensatz zur ersten *In Gefahr*-Erzählung die Rolle eines mutigen, dem Tode trotzenden Helden annimmt, die offensichtlich seinem ‚Traum-Ich' entspricht.

Zwar bleibt unklar, ob er tatsächlich eine Figur in seiner eigenen Geschichte repräsentiert, denn, nachdem Elisabeth ihren Unmut über seine Literarisierung von autobiographischen Versatzstücken geäußert hat, stellt sie plötzlich fest, dass Leo gar nicht anwesend ist und ihn auch keiner ihrer Kollegen je gesehen hat. (Vgl. R 203) Doch auch wenn seine zeitweilige Präsenz lediglich als Sinnestäuschung Elisabeths einzuschätzen ist, firmiert dennoch Lara Gaspard – von der Leo Richter sagt, dass sie „immer da [ist], wenn ich da bin" (ebd.) – als Statthalterin seiner Person in der fiktionalen Welt. Wenngleich sie in beruflicher Hinsicht als Kollegin Elisabeths auftritt, entsteht auf erotischer Ebene ein subtiles Konkurrenzverhältnis zwischen den Frauen, die sich laut Aussage eines anwesenden Mannes sehr ähnlich sehen. (Vgl. R 200) Indem Elisabeth selbst im Stillen konstatiert, dass sie Lara als äußerst „anmutig" wahrnimmt (R 202), scheint die Heldin aus dem Richter'schen Œuvre den Sieg davonzutragen und somit als Schöpfung und Repräsentantin des Schriftstellers diesen in der außergewöhnlichen Personalität zu bestätigen, die er für sich selbst entworfen hat.

Die letzte Erzählung des Romans gibt weniger Aufschluss über die Identitätsstiftung der Figur Elisabeth, aus deren Perspektive erzählt wird, sondern vielmehr über die Selbstbildung der (in keiner der neun Geschichten fokalisierten) Autorenfigur Leo Richter. Im Gegensatz zu den vielen Charakteren, die sich für ihre Identitätskonstruktion der ‚Neuen Medien' bedienen, nutzt der Schriftsteller vielmehr das traditionelle Medium des Buchs. Dennoch verfolgt er mit der literarischen Fiktionalisierung der eigenen Person eine ähnliche Absicht wie die anderen Figuren: Er sucht, ein ‚perfektes' *alter ego* zu erschaffen, welches ihm die Anerkennung des Anderen garantiert (was

ihm auch gelingt, wie sich an der Tatsache zeigt, dass Mollwitz/*mollwitt* die Figur Lara Gaspard und infolgedessen auch den Autor Leo Richter sehr verehrt).[640] Somit gereicht dem Schriftsteller die Literatur schlussendlich als Instrument zur Befriedigung narzisstischer Bedürfnisse, wodurch er sich nur geringfügig von Ebling, dem *Blogger* oder etwa dem Abteilungsleiter der Telekommunikationsgesellschaft unterscheidet. Der Leser verbleibt am Ende des Romans mit Skepsis gegenüber der Zuhilfenahme von sowohl technischen als auch traditionellen Medien im Prozess der Identitätsstiftung und gegenüber der sich ihm als ‚Wirklichkeit' offenbarenden Welt, die kritisch zu hinterfragen er sich provoziert sieht.

### 2.10 Die strukturelle Wechselwirkung zwischen Roman und ‚Neuen Medien'

Nachdem ausführlich analysiert worden ist, wie in *Ruhm* das Vertrauen in die ‚Neuen Medien' als Instrument der Identitätsstiftung dargestellt und problematisiert wird, soll abschließend ein kurzer Blick auf die Frage nach der strukturellen Wechselwirkung des Romans mit den ‚Neuen Medien' geworfen werden. Der Aufbau des Romans als eine Abfolge von lose miteinander verbundenen Erzählungen erweckt *prima facie* den Eindruck, sich an dem im Internet entwickelten Genre der Hyperfiktion zu orientieren. Allerdings, so wird sich zeigen, bergen die in der Forschung postulierten Strukturparallelen ähnliche definitorische Probleme wie etwa der Begriff der ‚filmischen Schreibweise'. Ferner ist es schwer zu ermessen, welche formalen Auffälligkeiten sich als genuin hyperfiktional bezeichnen lassen, da die Hyperfiktion über (print)literarische Vorläufermodelle verfügt, die ebenfalls als Vorbild für die Konzeption von *Ruhm* herangezogen werden können. Alternativ kann erwogen werden, ob der Experimentalcharakter der Online-Interaktion sich in der Erprobung der verschiedenen Erzählverfahren widerspiegelt.

Infolge der Vernetzung von Computern, welche dem Einzelnen eine interaktive Mediennutzung erlaubt, ist ein bestimmtes Genre von fiktionaler Literatur entstanden: die Hyperfiktion. Bei der Hyperfiktion handelt es sich um „*die literarische Ausformung eines elektronischen Textes mit Verbindungen, die den multiplen Zugang zu Informationen ermöglichen.*"[641] Konkret bedeutet dies für den Leser, dass er im Internet einen fiktionalen Text rezipieren kann, indem er immer wieder auf Hyperlinks klickt, welche die einzelnen Partien, Abschnitte oder Episoden, in die der Text sich gliedert, miteinander verbinden. Man könnte auch sagen, dass der Leser sich ‚durch den Text klickt', dessen Teile, je nachdem für welchen Link der Rezipient sich an welcher Stelle entscheidet, in ihrer Reihenfolge variabel sind. Die Konzipierung des narrativen Gefüges, das von den Links als Knotenpunkten zusammengehalten wird, kann sich an unterschiedlichen (mehr oder weniger komplexen) Strukturmodellen ausrichten, wie etwa an einem Labyrinth-Modell, einem Netzwerk, an einer Baum-Struktur, u. a.[642]

---

[640] Vgl. S. 216f. dieser Arbeit.

[641] Beat Suter: Hyperfiktion und interaktive Narration im frühen Entwicklungsstadium zu einem Genre, Zürich 2000, S. 28.

[642] Vgl. ebd., S. 55ff.; vgl. Nicole Mahne: Mediale Bedingungen des Erzählens im digitalen Raum. Untersuchung narrativer Darstellungstechniken der Hyperfiktion im Vergleich zum Roman, Frankfurt/M. 2006, S. 93ff.

Beat Suter subsumiert mehrere solcher Strukturprinzipien, deren jeweilige Form an ein wurzelartiges Gebilde erinnert, unter einer gemeinsamen Kategorie, die er Rhizom nennt.[643] Genau dieses Modell sieht Iuditha Balint in dem formalen Aufbau des Romans *Ruhm* realisiert, der ihr zufolge Suters Bestimmung des Rhizoms als „ein verwachsenes Gewirr von Knollen, Knoten und Wurzeln, wovon jeder Punkt mit jedem verbunden sein kann",[644] entspricht.[645] Balint argumentiert, dass die verschiedenen Querverbindungen zwischen den Erzählungen (wie u. a. die wiederholt erwähnten Bücher von Miguel Auristos Blancos) die Funktion von Hyperlinks übernehmen, indem sie die einzelnen Geschichten auf unregelmäßige und unkalkulierbare Weise miteinander verknüpfen und somit eine „Öffnung des Textes nach allen Seiten"[646], in anderen Worten: eine Rhizom-Struktur, bewirken.

Dabei komme dem Leser, so Balint weiter, „exakt die Rolle zu, die Suter dem Rezipienten des Internet-Romans zuschreibt. Diese Rolle besteht darin, Pfade zunächst zu erschließen und dann zu schließen, also die Öffnungen des Textes zu dechiffrieren."[647] Insgesamt lassen sich aus Balints Ausführungen drei Merkmale filtrieren, die sie als typisch hyperfiktional erachtet und in Kehlmanns printliterarischem Text umgesetzt sieht: die Anordnung der miteinander ‚verlinkten' Erzählungen nach einem bestimmten Strukturprinzip (hier Rhizom), die damit einhergehende Unabgeschlossenheit der Narration sowie die vom Leser geforderte Aktivität während der Lektüre. Bei genauerer Betrachtung stellt es sich jedoch als schwierig heraus, die Hypothese aufrechtzuerhalten, dass all diese erzählerischen Eigenschaften den Roman in die strukturelle Nähe der Hyperfiktion rücken.

Zunächst muss die Frage aufgeworfen werden, ob die Rhizom-Kategorie auf die Gliederung des Romans in neun zusammenhängende Geschichten überhaupt zutrifft. Die Tatsache, dass Querverweise zwischen den Erzählungen bestehen, ist unübersehbar. Doch lassen sie den Text tatsächlich als ein wurzelförmiges Gewirr von kaum zu überblickenden Verästelungen erscheinen? Bei den Strukturprinzipien, die Beat Suter unter der Kategorie des Rhizoms zusammenfasst (Labyrinth, Labyrinth Tour, Rhizom, Multiples Rhizom), handelt es sich um sehr komplex aufgebaute Erzählgefüge, in denen der Leser schnell die Übersicht verlieren kann.[648] In Bezug auf das Modell des Labyrinths und des Rhizoms (das unpraktischerweise denselben Namen trägt wie die Überkategorie) räumt Suter sogar ein, dass „narrative Kohärenz [...] nicht gewährleistet" sei.[649] Im Roman *Ruhm* laufen zwar einige Erzählungen parallel zueinander ab, werden mitunter als binnenfiktional markiert und sind z. T. auch nicht immer ganz eindeutig einer bestimmten Fiktionsebene zuzuschreiben. Dennoch lässt sich dem Roman keine erzählerische Kohärenz abstreiten, da diese von den an-

[643] Vgl. Beat Suter: Hyperfiktion und interaktive Narration im frühen Entwicklungsstadium zu einem Genre, S. 60ff.
[644] Ebd., S. 60.
[645] Balint zitiert diese Aussage von Suter an folgender Stelle: Iuditha Balint: Hyperfiktion, Simulation, S. 29.
[646] Ebd., S. 30.
[647] Ebd. Beat Suters Beschreibung der Rolle des Lesers, auf die sich Balint hier wahrscheinlich bezieht, hat sie zuvor bereits zitiert (vgl. ebd.). Suter schreibt: „Die Leserin findet sich oft in einer labyrinthischen Struktur wieder, in der ihr vieles verborgen bleibt. Ein Lage, in der sie agieren muss und nur mit schrittweiser Exploration weiterkommen kann". Beat Suter: Hyperfiktion und interaktive Narration im frühen Entwicklungsstadium zu einem Genre, S. 22.
[648] Vgl. ebd., S. 60ff. Übersichtlichkeit ließe sich wohl am ehesten der Labyrinth Tour attestieren. (Vgl. ebd., S. 61) Jedoch ist auszuschließen, dass Balint in *Ruhm* die Labyrinth Tour verwirklicht sieht, da in diesem Modell nicht, wie Balint von *Ruhm* behauptet, alle Kontenpunkte miteinander verbunden sind (s. o.).
[649] Beat Suter: Hyperfiktion und interaktive Narration im frühen Entwicklungsstadium zu einem Genre, S. 60, 62.

geblich als ‚Links' firmierenden Kehr-Motiven nicht unterlaufen, sondern gerade hergestellt wird. Ferner sollte in den neun Kurzgeschichten die Übersicht des Lesers wohl, wenn überhaupt, nur geringfügig gefährdet sein, sodass letztlich kaum der Eindruck eines unentwirrbaren Wurzelgebildes entsteht.

Freilich kann dem Roman keine geschlossene Form attestiert werden, da die einzelnen Episoden weder strikt voneinander getrennt sind noch von einem übergeordneten Erzähl-Setting zusammengehalten werden, welches für die klassischen Novellenkränze typisch ist, wie etwa für Giovanni Boccaccios *Decamerone* oder E. T. A. Hoffmanns *Die Serapionsbrüder*. Stattdessen bewirkt die lose Verklammerung der neun Geschichten, wie Balint zu Recht betont, eine gewisse „Öffnung des Textes".[650] Diese ‚Öffnung' wird zudem durch den extratextuellen Bezug zu Kehlmanns Erzählung *Leo Richters Porträt*[651] verstärkt, in welcher die aus *Ruhm* bekannte Schriftstellerfigur wiederkehrt.

Allerdings stellt narrative Unabgeschlossenheit kein Alleinstellungsmerkmal hyperfiktionaler Literatur dar. Die in *Ruhm* von Leo Richter aufgestellte These, dass Geschichten in Büchern stets „säuberlich getrennt" seien (R 201), muss als ironische Selbstreflexion des Textes gelesen werden, da sie in einem performativen Widerspruch zum Aufbau des Romans steht und ferner auch von einem textimmanenten Autor geäußert wird, der in seinem eigenen Werk mit metaleptischen Illusionsbrüchen arbeitet (z. B. in der Erzählung *Rosalie geht sterben*). Dennoch scheint Balint von der formalen Geschlossenheit von Erzählliteratur auszugehen, indem sie davon spricht, dass „Linearität [...] für printliterarische Werke charakteristisch" sei,[652] und dementsprechend die Episodenhaftigkeit des Romans als Kennzeichen von Hyperfiktion erachtet.

Dem muss allerdings entgegengehalten werden, dass, wie Nicole Mahne anmerkt, „[a]vantgardistische Bewegungen [...] lange vor dem Phänomen digitaler Hyperfiktion mit den Grenzen des Buches" experimentierten.[653] Dementsprechend kann man auch ebenso J. Alexander Bareis folgen, der annimmt, dass Kehlmann sich im Aufbau des Romans an literarischen Vorbildern orientiert habe, wie etwa an Werken von Leo Perutz oder J. D. Salinger.[654] Bareis weist sogar darauf hin, dass seine Vermutung Kehlmanns eigenen Aussagen entspricht, die man in Interviews findet.[655] Des Weiteren gibt der Autor an, dass ihm das Genre des Episodenfilms als Inspiration für

[650] Iuditha Balint: Hyperfiktion, Simulation, S. 30.
[651] Vgl. Daniel Kehlmann: *Leo Richters Porträt.* Sowie ein Porträt des Autors von Adam Soboczynski, Reinbek bei Hamburg 2009.
[652] Iuditha Balint: Hyperfiktion, Simulation, S. 29.
[653] Nicole Mahne: Mediale Bedingungen des Erzählens im digitalen Raum, S. 87.
[654] Vgl. J. Alexander Bareis: ‚Beschädigte Prosa' und ‚autobiographischer Narzißmus' – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns *Ruhm*, S. 246f., 254f. Bareis spricht vor allem von Leo Perutz' *Nachts unter der steinernen Brücke* und J. D. Salingers *Nine Stories*. Die Vermutung, dass diese Werke als Vorbilder für Kehlmanns Roman dienten, sieht Bareis auch durch Kehlmanns Aussagen in Interviews bestätigt. Vgl. ebd., S. 255, Anm. 19.
[655] Vgl. ebd. Als Beispiele von Interviews, in denen Kehlmann die Ähnlichkeiten seines Werkes zu Perutz' *Nachts unter der steinernen Brücke* und seine Beeinflussung durch Salingers *Nine Stories* hervorhebt, nennt Bareis die folgenden Gespräche: Ulrich Weinzierl: Daniel Kehlmann ist ein Gefangener der Technik. Interview, in: Welt Online, 13.01.2009, ‹http://www.welt.de/kultur/article2999057/Daniel-Kehlmann-ist-ein-Gefangener-der-Technik.html› (19.12.2012); Armgard Seegers: Daniel Kehlmann: „Ich kann keine Zaubertricks". Kehlmann über seinen neuen Roman *Ruhm*, über Erfolg und die Wirklichkeit, in: Hamburger Abendblatt, 24.01.2009, ‹http://www.abendblatt.de/kultur-live/article594685/Daniel-Kehlmann-Ich-kann-keine-Zaubertricks.html› (19.12.2012).

die Romanstruktur diente.[656] Allerdings würde es an dieser Stelle zu weit führen, eine differenzierte Antwort auf die Frage zu geben, ob dementsprechend anzunehmen ist, dass in *Ruhm* filmische Prinzipien umgesetzt werden, oder ob nicht der Episodenfilm seinerseits wiederum auf literarischen Vorgängermodellen (wie etwa dem Novellenzyklus) aufbaut und somit die Gliederung in Episoden als kein genuin filmisches Mittel anzuerkennen ist. Es sollte hier vielmehr aufgezeigt werden, dass die Episodenhaftigkeit keinen unbedingten Hinweis auf eine strukturelle Affinität zur Hyperfiktion darstellt.

Und ferner muss auch die Bezeichnung der intratextuellen Bezüge als Hyperlinks hinterfragt werden (mit welchen etwa das wiederkehrende Motiv der Miguel-Auristos-Blancos-Bücher oder die in verschiedenen Erzählungen erscheinenden Figuren gemeint sind). In gewisser Weise steigern die Querverweise zwischen den Geschichten die kognitive Aktivität des Lesers, da sie ihn animieren, Parallelen zwischen den Erzählungen zu ziehen und semantische Verbindungen herzustellen. Dennoch ist es ihm – nicht zuletzt, da die materielle Beschaffenheit des (print)literarischen Werkes sich deutlich von Online-Literatur unterscheidet – nicht möglich, derlei verknüpfende Elemente ‚anzuklicken' und sich somit an eine andere Textstelle, in der das entsprechende Motiv erwähnt wird, weiterleiten zu lassen. Demgemäß kann die Anwendung des Begriffs ‚Link' auf die diversen Querverbindungen lediglich in metaphorischer Bedeutung erfolgen – ganz ähnlich wie der Begriff der ‚filmischen Schreibweise', welcher sich ebenfalls aufgrund der divergenten Materialität von Literatur und Film als problematisch herausstellt.[657]

Die intermediale oder vielmehr intergenerische Strukturaffinität des Romans zur hyperfiktionalen Literatur erweist sich letztlich als nur bedingt evident. Wenngleich die Handlung nicht als eine fortlaufende, chronologisch wie kausal geordnete und in sich abgeschlossene Geschichte verläuft, ist doch die Assoziation mit dem hyperfiktionalen Genre nur eine von vielen Möglichkeiten, den ungewöhnlichen (aber nicht außergewöhnlichen) Aufbau des narrativen Gefüges zu deuten. Ferner entspricht, wie bereits während der Analyse von *Ein Beitrag zur Debatte* erwähnt worden ist, die optische Erscheinungsform des Textes – genauer gesagt: der Schrift – weitgehend den printliterarischen Konventionen, insofern *Ruhm* keine ikonischen Zeichen oder Bilder enthält, wie man sie in digitalen Textsorten und Erzählgenres wesentlich häufiger findet.[658] Vergleicht man *Ruhm* ferner mit Romanen, auf die vor allem die anglistische Intermedialitätsforschung aktuell ihr Augenmerk richtet – beispielsweise ‚E-Mail-Romane' oder Erzähltexte, die fingierten *Wikipedia*-Einträgen, E-Mails, Chats oder Online-Diskussionen enthalten, welche dann mitunter auch typo-

[656] Vgl. folgende Interviews: Felicitas von Lovenberg: In wie vielen Welten schreiben Sie, Herr Kehlmann? Im Gespräch: Daniel Kehlmann, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.12.2008, ‹http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/im-gespraech-daniel-kehlmann-in-wie-vielen-welten-schreiben-sie-herr-kehlmann-1754335.html› (19.12.2012); Armgard Seegers: Daniel Kehlmann: „Ich kann keine Zaubertricks" (19.12.2012).

[657] Vgl. Kapitel IV.2.1, bes. Anm. 338 dieser Arbeit.

[658] Laut Hyun-Joo Yoo nehmen die hyperfiktionalen Werke, die mit (Ton- und) Bildmedien arbeiten, deutlich zu. Somit konstatiert Yoo einen tendenziellen Richtungswechsel, der von ausschließlich textuellen Hyperfiktionen weg- und zu multimedial arrangierter Hyperliteratur hinführt. Vgl. Hyun-Joo Yoo: Text, Hypertext, Hypermedia, S. 135f. Dementsprechend kann das Integrieren von Bildmedien schon als nahezu ‚typisch' für Hyperfiktionen angesehen werden, wodurch die strukturelle Nähe von Kehlmanns Roman, der sich allein auf schriftsprachliche Darstellung beschränkt, zur hyperfiktionalen Literatur weiterhin infrage zu stellen ist.

grafisch adaptiert sind –,[659] kann kaum davon die Rede sein, dass *Ruhm* auf eine radikale Art und Weise fremdmediale/fremdgenerische Formen erprobe und somit die traditionellen literarischen Gestaltungsmodi subvertiere. Vielmehr bewegt sich die semiotische Struktur des Werkes im Rahmen dessen, was üblicherweise von Printliteratur erwartet wird.

Welches Charakteristikum der ‚Neuen Medien' man jedoch in der formalen Dimension des Romans umgesetzt sehen kann, ist die Neigung zum Experimentieren, welche sich in der Konzeption des Werkes ebenso wie in der Kombination verschiedener Erzählverfahren widerspiegelt und die laut Andreas Reckwitz die Interaktion mit dem vernetzten Computer kennzeichnet: „Als in und mit den virtuellen Welten spielendes trainiert sich das Subjekt in einer Haltung experimentellen Handelns[, da die] [...] Konsequenzen in der virtuellen Welt letztlich immer revidierbar scheinen".[660] In der Untersuchung des Romans hat sich gezeigt, dass der Möglichkeit zum Experimentieren eine zentrale Funktion im Handlungsgeschehen zukommt, insofern sie von den verschiedenen Figuren mit viel Enthusiasmus (wenn auch mit unterschiedlich großem Erfolg) genutzt wird.

Insgesamt erweckt der Roman den Eindruck, dass, ähnlich wie die Protagonisten der einzelnen Geschichten spielerisch bestimmte Teilidentitäten erproben, sie selbst wiederum vom übergeordneten Erzähler[661] dazu gebraucht werden, im Medium der Literatur ein sozialpsychologisches ‚Experiment' durchzuführen. Diese Impression speist sich vor allem daraus, dass der Leser wenige Informationen über die Figuren erhält, welche sie als einzigartige und individuelle Personen erscheinen lassen würden. Stattdessen wird auf detaillierte und differenzierte Beschreibungen der Vergangenheit der Figuren oder ihres sozialen Umfelds weitgehend verzichtet. Die zwischenmenschlichen Kontakte, von denen etwas genauer gesprochen wird, sind zumeist auf eine Beziehung begrenzt – bzw. auf zwei, wie im Falle des Abteilungsleiters.[662] Auf diese Weise nehmen die diversen Protagonisten die Gestalt von typisierten Figuren an, deren Lebensumstände durch Faktoren, die außerhalb

[659] Vgl. Sabrina Kusche: Der E-Mail-Roman und seine Spielarten. Eine typologische Annäherung, in: Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart. Theoretischer Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen, hrsg. von Ansgar Nünning und Jan Rupp, Trier 2011, S. 153–167; Wolfgang Hallet: Die Medialisierung von Genres am Beispiel des Blogs und des multimodalen Romans. Als Romane, die formal wie oben beschrieben gestaltet sind, werden im ersten Aufsatz z. B. Nick Hornbys *Juliet, Naked* (2009) und in zweiten Aufsatz Matt Beaumonts *e* (2000), David Lodges *Thinks...* (2001) und Cecilia Aherns *Where Rainbows End* (2004) genannt. Des Weiteren befindet sich in dem Sammelband, in dem die beiden Aufsätze erschienen sind, noch eine genauere Auseinandersetzung zur Intermedialität in Hornbys *Juliet, Naked*. Vgl. Anna Weigel: Internet und Roman. Medialisierung des Erzählens in Nick Hornbys *Juliet, Naked*, in: Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart. Theoretischer Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen, hrsg. von Ansgar Nünning und Jan Rupp, Trier 2011, S. 233–251.

[660] Andreas Reckwitz: Das hybride Subjekt, S. 583. Vgl. Anm. 519 dieser Arbeit.

[661] J. Alexander Bareis gibt zu bedenken, dass aufgrund der divergenten Erzähler-Stimmen in den einzelnen Geschichten (u. a. auktorialer Erzähler, Ich-Erzähler) der Roman *Ruhm* „einer als einheitlich markierten Erzählinstanz" entbehrt. J. Alexander Bareis: ‚Beschädigte Prosa' und ‚autobiographischer Narzißmus' – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns *Ruhm*, S. 262. Dennoch ist von einer übergeordneten Erzählinstanz auszugehen, welche die Erzählungen miteinander kombiniert hat und somit als erzählerische Autorität über das Gesamtwerk fungiert.

[662] Freilich werden auch andere Personen, die die jeweiligen Protagonisten kennen, erwähnt, jedoch ohne dass nähere Informationen zu deren Verhältnis geliefert werden. Auch die ‚primären' Beziehungen bleiben insgesamt sehr schemenhaft und werden z. T. nur sehr kurz erwähnt. Diese ‚wichtigsten' Beziehungen der jeweiligen Figuren sind die folgenden: Ebling: Ehefrau, Elisabeth/Leo: Partner/in, Rosalie: Nichte, Ralf Tanner: flüchtige Bekanntschaft, Maria Rubinstein: Ehemann, Miguel Auristos Blancos: Kinder, *mollwitt*/Mollwitz: Mutter, Abteilungsleiter: Ehefrau und Partnerin.

ihres Einflussgebiets liegen (wie durch das Versagen der Technik), geändert werden. Verfolgt man den Gedanken des literarischen Experiments weiter, so kann man auch sagen, die Erzählinstanz setze ihre Figuren einer neuen Situation aus und beobachte folgend deren Reaktion, die Aufschluss über allgemeinmenschliches Verhalten gebe.

Zwar stellt *Ruhm* keinen Experimentalroman im Zola'schen Sinne dar, welchen man auch sehr treffend mit dem Begriff der Milieustudie bezeichnen könnte; jedoch erfüllt Kehlmanns Text aufgrund der reduktionistischen Figurengestaltung ein wesentliches Kriterium, welches Carl Pietzcker dazu veranlasst, Arthur Schnitzlers Erzählung *Sterben* als eine Experimentalnovelle zu interpretieren: „Die [...] Versuchsfiguren sind weitgehend aus übergreifenden sozialen Zusammenhängen gelöst".[663] Und auch Hee-Ju Kim weist in Bezug auf selbige Novelle darauf hin, dass die zu Typen reduzierten Figuren dazu dienen sollen, „psychologische[] Gesetzmäßigkeiten"[664] zu demonstrieren und zu plausibilisieren. Wenngleich *Ruhm* vor diesem Hintergrund sehr überzeugend als Experimentalnovellen-Gefüge gedeutet werden kann,[665] muss berücksichtigt werden, dass der Terminus des ‚Experiments' im Kontext von fiktionaler Literatur freilich rein metaphorisch zu verstehen ist, da die Bedingungen eines naturwissenschaftlichen Versuchs nicht in der schriftstellerischen Tätigkeit imitiert werden können.

Nichtsdestoweniger kann im übertragenen Sinne beim Leser der Eindruck des Experimentellen entstehen, der mit den inhaltlich thematisierten Nutzungsmodi von ‚Neuen Medien' konvergiert. Ferner wird diese Impression auch auf formaler Ebene durch das Erproben verschiedener Erzählverfahren gestärkt. Es lässt sich kaum leugnen, dass die Kombination von Erzählungen mit homo-, hetero-, auto-, intra- und extradiegetischer sowie metaleptisch verschwimmender Erzählinstanz wie das spielerische Ausprobieren unterschiedlicher narrativer Techniken wirkt. Und somit scheint sich auch in diesem Aspekt der Experimentalcharakter von digitaler Kommunikation und Interaktion widerzuspiegeln.

Schlussendlich lassen sich die eventuellen formalästhetischen Referenzen des Romans auf die ‚Neuen Medien' als sehr vage und abstrakt klassifizieren. Wenngleich auf der Inhaltsebene die Arten der Identitätsstiftung inszeniert werden, welche als typisch postmoderne Selbstbildungsstrategien zu identifizieren sind, erweist sich beispielsweise W. G. Sebalds *Austerlitz* als ein Text, der zwar ein wesentlich konservativeres Identitätsmodell zum Gegenstand hat, der aber, was etwaige intermediale Gestaltungskomponenten anbelangt, vor allem aufgrund der optischen Präsenz von Bildern viel deutlicher von avantgardistischen Ambitionen gekennzeichnet ist. Letztlich stellen die inhaltlich

[663] Carl Pietzcker: *Sterben.* Eine ‚nouvelle expérimentale', in: Interpretationen. Arhtur Schnitzler. Dramen und Erzählungen, hrsg. von Hee-Ju Kim und Günter Saße, Stuttgart 2007, S. 31–45, hier S. 31f.

[664] Hee-Ju Kim: Nachwort zu Arthur Schnitzler: *Sterben.* Novelle, hrsg. von Hee-Ju Kim, Stuttgart 2006, S. 117–139, hier S. 123 ; zur Typisierung der Figuren vgl. ebd., S. 121ff.

[665] Auch Hartmut Vollmer deutet an, dass *Ruhm* als Experiment gesehen werden könne, indem er auf ein Interview mit Kehlmann verweist, in welchem der Autor seine vorherigen Werke als ‚Experimente' bezeichnet. Laut Vollmer treffe diese Beschreibung ebenso auf *Ruhm* zu. Vgl. Hartmut Vollmer: Erzählerische Grenz-Gänge, S. 484f.; zu Kehlmanns Aussagen in dem von Vollmer angeführten Interview vgl. Felicitas von Lovenberg: „Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker". Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 9. Februar 2006, in: Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt.* Materialien, Dokumente, Interpretationen, hrsg. von Gunther Nickel, Reinbek bei Hamburg 2008, S. 26–35, bes. S. 32.

sehr nachdrücklich fokussierten ‚Neuen Medien' weniger den Parameter dar, an welchem sich die strukturelle Konzeption von *Ruhm* orientiert. Vielmehr lässt sich eine Parallele zwischen dem generellen Selbst-Empfinden des postmodernen Subjekts (unabhängig von seiner medialen Manifestation) zum Aufbau des Romans ziehen: Der Verzicht auf einen (chrono)logisch fortlaufenden Handlungsstrang und einen übergreifenden Protagonisten weckt die Assoziation zu dem sich in Teilidentitäten und narrative Versatzstücke zergliedernden Individuum, welches die diversen Figuren trotz – oder gerade wegen – ihrer typisierten Erscheinungsform vorstellen.

# VI. Schlussbetrachtung und Ausblick

„Je est un autre.“[666] – Dieses bereits eingangs angeführte Zitat von Arthur Rimbaud hat sich in Bezug auf die in den drei Romanen dargestellten Identitätskonflikte letztlich als zutreffend erwiesen. Das Andere in der eigenen Person, das zu Gefühlen der Fremdheit und mitunter auch zur emotionalen wie lebenspraktischen Überforderung führen kann, stellt die jeweiligen Protagonisten der Romane *Austerlitz* von W. G. Sebald, *Das nackte Auge* von Yōko Tawada und *Ruhm* von Daniel Kehlmann auf unterschiedliche Weise vor diffizile Herausforderungen. In diesem abschließenden Fazit soll kurz resümiert werden, wie der medial gestützte Selbstbildungsprozess in den drei Primärwerken gestaltet ist, woraufhin die Ergebnisse aus den einzelnen Textanalysen auch miteinander in Beziehung gesetzt werden sollen, um schließlich einen Ausblick auf weiterführende Fragestellungen zu eröffnen.

Wenn man sich rückblickend vor Augen führt, welche Faktoren in den anfänglichen theoretischen Überlegungen (neben dem eigenen Wohlbefinden) als Kriterien einer gelungenen Identitätsstiftung veranschlagt worden sind, kommt man auf die Formel einer ausgewogenen Kombination von Anerkennung, Autonomie (verstanden als Unabhängigkeit von den Erwartungen Anderer), Authentizität (im Sinne einer Übereinstimmung zwischen imaginativ entworfener und nach außen kommunizierter Identität), Kohärenz und der Möglichkeit, das eigene Selbst-Empfinden narrativ festzuhalten.[667] An dieser Stelle soll in kurz zusammengefasster Form die Identitätsproblematik der jeweiligen Figuren im Hinblick auf die genannten Aspekte betrachtet werden, um noch einmal deutlich die Spezifika der einzelnen Selbstbildungsprozesse zu profilieren.

Wenngleich der Protagonist Austerlitz aus Sebalds gleichnamigem Roman sehr nachhaltig die intersubjektive Vermittlung seiner Identität vorantreibt, indem er dem Ich-Erzähler die eigene Lebensgeschichte sehr ausführlich darlegt, zielt er jedoch nicht primär auf die Anerkennung des Anderen. Stattdessen sucht er vielmehr, sich selbst im Gespräch seiner individuellen Vergangenheit zu vergewissern, da er aufgrund seiner Entdeckung, dass er jahrzehntelang Erinnerungen ins Unbewusste verdrängt hat, seinem eigenen Gedächtnis nur schwer vertrauen kann. Folglich dient ihm sein kommunikatives Gegenüber weniger als Bestätigungsinstanz zur Befriedigung narzisstischer Bedürfnisse, sondern als eine Art ‚Zeuge‘ der (in Austerlitz’ Augen) ‚wahren‘ Geschichte, die er durch das Vergessen bedroht sieht.

Während seiner nachträglichen Identitätsrekonstruktion ist Austerlitz ferner zu sehr mit grundlegenden, existentiellen Fragen (wie z. B. der Frage, ob seine Mutter in Terezín starb oder in ein Vernichtungslager deportiert wurde und ob sein Vater das Glück hatte, den Holocaust zu überleben) beschäftigt, als dass ihm die Autonomie und Authentizität seiner Selbstdarstellung gegenüber dem Ich-Erzähler Sorgen bereiten würden. Diese Faktoren erweisen sich somit als unproblematisch, während hingegen die Kohärenz und die Überführung des Erlebten in eine narrative Struktur den Protagonisten vor einige Schwierigkeiten stellen. Die Stiftung von Kohärenz wird bereits durch die Tatsache erschwert, dass die wahrscheinlich lebensrettende Maßnahme der Kin-

[666] Arthur Rimbaud: Œuvres complètes, S. 250.
[667] Vgl. S. 29f. dieser Arbeit.

derverschickung eine so deutliche Zäsur in seine Lebenslinie eingraviert, dass er die Episoden seiner Entwicklung nicht zu einem kohärenten Ganzen zusammenzufügen weiß.

Zwar lässt sich einwenden, dass Austerlitz dem Ich-Erzähler insgesamt eine zusammenhängende sprachliche Erzählung präsentiert und er damit sowohl Kohärenz schafft als auch eine narrative Darstellung seiner Lebensgeschichte erreicht. Allerdings ist sich der Protagonist seiner identitätsstiftenden Leistung nicht bewusst, da sein Vertrauen in das Medium der Sprache zu gering ist, als dass die verbale Selbst-Erzählung ihm diejenige emotionale Sicherheit und psychische Stabilität bieten könnte, die er in seiner Auseinandersetzung mit sich selbst sucht. Die Hoffnungen, die er hingegen dem Medium Fotografie entgegenbringt, werden letztlich enttäuscht, da weder die Motive der Abbildungen noch ihre Strukturierung, die Austerlitz in seiner ‚Foto-Patience' vornimmt, seinen Lebens- und Leidensweg linear nachzuzeichnen vermögen. Somit verwundert es nicht, dass sich bei dem Protagonisten keine Zufriedenheit mit der eigenen Personalität einstellt und er stattdessen immer wieder von psychischer Unruhe, Panikattacken und Nervenkrisen heimgesucht wird.

Die genannten Faktoren, die zum Gelingen der Identitätsstiftung beitragen (können), bleiben für die namenlose Protagonistin aus Yōko Tawadas Roman *Das nackte Auge* insgesamt gleichermaßen unerreichbar: Bereits durch ihre ideologische Erziehung im Kindes- und Jugendalter hat die Vietnamesin gelernt, sich den Erwartungen, die Andere an sie richten, anzupassen, sodass sie sowohl an Autonomie als auch an Authentizität (im oben definierten Sinne) verliert und von ihrer Umwelt lediglich für die von ihr widerwillig nach außen präsentierten Rollen Anerkennung findet. Eine genuine emotionale Zuwendung, die nicht an bestimmte Gegenleistungen vonseiten der Protagonistin gebunden ist, bleibt hingegen aus. Dementsprechend zieht sie sich zunehmend in ihre Innenwelt zurück, imaginiert sich in die von ihr regelmäßig rezipierten Kinofilme hinein und führt in ihrer Phantasie einen Dialog mit der Schauspielerin Catherine Deneuve.

Zwar transformiert sie auf zwei Ebenen ihre Geschichte in eine narrative Form, insofern sie einerseits innerhalb ihrer Gedankenwelt Deneuve von ihren Erlebnissen erzählt und sich andererseits imaginativ in die vorgefertigte Narration der jeweiligen Filmhandlung hineinversetzt. Allerdings bergen diese beiden Arten der Selbst-Erzählung einige Schwierigkeiten: Zum einen lässt die Protagonistin an ihrer sprachlichen Selbst-Aussprache keine vertraute Person außerhalb ihrer Phantasie teilhaben, wodurch jegliche Form von intersubjektiver Anerkennung innerhalb ihrer Lebenswelt *per se* verhindert wird. Zum anderen kann in der aus diversen Filmen zusammengesetzten Selbst-Erzählung kaum Kohärenz hergestellt werden, da die Protagonistin sich immer wieder von Neuem mit Figuren aus ganz unterschiedlichen Filmen identifiziert und somit keiner linearen Entwicklungsstruktur folgt. Indem sie insgesamt in allen wesentlichen Aspekten, die eine gelingende Selbstbildung befördern, mit großen Problemen kämpft, erlangt auch diese Romanfigur kein Wohlbefinden mit der eigenen Identität und verfällt schlussendlich in regressive Phantasien, die in Anbetracht der plötzlichen Verwirrung der Erzählperspektiven eine Diffusion ihres Selbst-Bewusstseins annehmen lassen.

Auf die verschiedenen Figuren aus Daniel Kehlmanns Roman *Ruhm* soll an dieser Stelle nicht im Einzelnen eingegangen werden. Allerdings zeichnet sich als Gesamtmuster bei den näher analy-

sierten Protagonisten[668] ab, dass sie auf spielerische und gleichzeitig riskante Weise im eigenen Selbst die Dimension des Anderen, Unvertrauten, Fremden zu entdecken suchen, indem sie entweder nach der identitätsstiftenden Anerkennung anderer, (zuvor) unbekannter Menschen oder aber nach der Anerkennung für eine andere Rolle verlangen (welche von ihrer Umwelt üblicherweise gerade nicht wahrgenommen oder gar bestätigend zurückreflektiert wird). Mitunter wird auch eine Kombination aus beidem angestrebt.

In vielen Fällen besteht der spezifische Reiz der Selbst-Experimente darin, sowohl ein höheres Maß an Autonomie gegenüber externen Rollenanforderungen als auch an Authentizität (verstanden als Abgleich von innerlich entworfenem und von außen zugeschriebenem Selbstbild) zu bewirken, was jedoch größtenteils fehlschlägt: Zunehmend verstricken sich die Figuren in artifizielle Rollen, passen sich zu erwartenden Mustern an oder provozieren distanzierende Reaktionen ihrer Mitmenschen. Auch die Nutzung von z. T. älteren, vornehmlich aber ‚Neuen' Medien, von denen sie sich größere Freiheit in der Selbstentfaltung erhoffen, entpuppen sich nur bedingt als zuverlässiges Hilfsmittel für die Realisierung der eigenen Identitätsprojekte.

Des Weiteren erfahren einige der Figuren, dass sie, je mehr sie mit unterschiedlichen Teilidentitäten spielen, desto weniger in der Lage sind, sich selbst als ein kohärentes Ganzes zu empfinden, was mitunter zu Gefühlen der Verwirrung und Überforderung führt. An den Figuren *mollwitt*/Mollwitz und dem Familienvater, der ein Doppelleben führt, (ebenso wie an Miguel Auristos Blancos, dessen Geschichte jedoch lediglich in einem kurzen Exkurs behandelt worden ist) zeigt sich, dass das Bedürfnis nach einer zusammenhängenden (sprachlichen) Selbst-Narration prinzipiell besteht. Allerdings stellt sich die ausführliche Selbstaussprache in allen Fällen als Symptom von mangelnder oder nicht zufriedenstellender Identitätskommunikation in Alltagsinteraktionen heraus. Dieses grundlegende Defizit wird somit in einem einzelnen (Erzähl-)Akt überkompensiert. Überhaupt scheint bei vielen Figuren der Versuch, sich selbst als sozial anerkannte und integrierte Persönlichkeit zu inszenieren, dazu zu dienen, die gravierende emotionale Isolation der eigenen Person zu verdrängen oder zu camouflieren.

Insgesamt wird die medial gestützte Identitätsstiftung in allen drei Romanen problematisiert, indem in den Texten vor allem die Gefahr ihres Scheiterns und weniger die Möglichkeit des Gelingens vor Augen geführt wird. Sollte aus dem pessimistisch anmutenden Tenor der Werke geschlossen werden, dass eine gelingende Subjektbildung für das mit Medien operierende (post)moderne Individuum nicht möglich ist? Um diese Frage zu beantworten, muss zunächst differenziert werden, welche Vorstellungen von Subjektivität in den jeweiligen Romanen überhaupt transportiert werden und worin die genaue Problematik dieses Subjekt-Typus besteht.

Im Falle von Austerlitz ist bereits darauf hingewiesen worden, dass die Figur ein modernes Subjekt repräsentiert.[669] Diese Annahme speist sich vor allem daraus, dass Sebalds Protagonisten

[668] Hiermit sind die Protagonisten der Erzählungen gemeint, die nicht in einem Exkurs behandelt worden sind. Es sollte jedoch beachtet werden, dass sich bei einer zusammenfassenden Darstellung, die sich auf mehrere Figuren bezieht, manche Thesen freilich besser auf die eine, manche besser auf die andere Figur anwenden lassen und somit nicht alle der folgenden Annahme für alle Figuren gleichermaßen an Richtigkeit besitzen. Die Detailabstimmung soll an dieser Stelle jedoch zu Gunsten der grundlegenden Tendenzen des Romans in den Hintergrund treten.

[669] Vgl. S. 92 dieser Arbeit.

primär die Eigenständigkeit belastet, die im Rahmen seiner Selbstbildung von ihm gefordert wird. Da der Einzelne in der Moderne von starren Sozialstrukturen und fest vorgegebener religiöser Sinnstiftung befreit wird, steht er erstmalig vor der schwerwiegenden Aufgabe, seine Identität selbst auszubilden.[670] Ein Faktor, der die modernen Individuen allen voran in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts jedoch deutlich in ihrer Möglichkeit des selbstständigen Agierens beeinträchtigt, ist die kollektive Traumatisierung der Menschen, die sowohl aus den einschneidenden Kriegserfahrungen als auch den Menschenrechtsverbrechen während der NS-Zeit resultiert. Wie sehr auch Menschen, die ‚nur' in indirekter Weise von politischer Gewaltherrschaft betroffen sind, paralysiert werden und folglich auch in Bezug auf die eigene Selbstbildung mit Handlungsohnmacht kämpfen, führt der Roman *Austerlitz* anschaulich vor Augen.

Für Austerlitz ist im Rahmen seiner Identitätsstiftung eine eigenständige Konstruktionsleistung insbesondere für die Vermittlung zwischen dem Lebensabschnitt seiner frühen Kindheit und dem darauffolgenden Zeitraum von Nöten. Als verunsichertes modernes Subjekt glaubt er sich jedoch (fälschlicherweise) nicht in der Lage, seine narrative Identität selbst herzustellen und dafür die beiden divergenten Etappen in seine persönliche Geschichte zu integrieren. Stattdessen neigt er dazu, die eigene Person zu objektivieren und somit die Verantwortung für sein Selbst abzutreten. Dies ermöglicht er sich beispielsweise dadurch, dass er sich am idealistischen Konzept einer unumstößlichen ‚Wahrheit' orientiert, aufgrund derer er seine Identität als irreversibel festgelegt ansieht und somit den ersten Teil seines Lebens als ‚wahr' aufwertet und die anschließenden Erfahrungen als ‚falsche[s] Leben" (A 306) disqualifiziert. Und auch dieses substantialistische Verständnis von ‚Wahrheit' unterscheidet Austerlitz deutlich vom postmodernen Subjekt, welches sich zunehmend der Vorstellung einer (medial) konstruierbaren, relativen Wirklichkeit anschließt.

Durch seine Haltung zeigt Sebalds Protagonist folglich eine Geistesverwandtschaft mit dem (frühen) modernen Subjekt, welches auf den plötzlichen gesellschaftlichen Umbruch zunächst mit einer starken Orientierung an der äußeren ‚Realität' reagiert (wie sich z. B. am künstlerischen Programm des Bürgerlichen Realismus oder des Naturalismus erkennen lässt). Die Ausrichtung an externen Gegebenheiten, am physischen Erscheinungsbild der Welt und faktischen Vorgaben spiegelt sich im Text *Austerlitz* in den genauen Ausführungen zur räumlichen Umgebung sowie in den präzisen Bezugnahmen auf historische Ereignisse. Nichtsdestoweniger entbehrt dieser Detailreichtum, der den Anschein des Realistischen erweckt, nicht auch einer gewissen ironischen Konnotation, da einige Angaben entweder untereinander widersprüchlich sind oder nicht mit der ‚äußeren Wirklichkeit' des Lesers übereinstimmen. Demgemäß wird die Neigung des modernen Individuums, sich auf die vermeintlich objektive ‚Realität' zu verlassen, zwar sehr ausführlich veranschaulicht, zugleich aber auch unterlaufen.

Eine ähnlich subtile Problematisierung ist der Darstellung des fotografischen Mediums und dessen Nutzung durch den Menschen inhärent: Zunächst wirkt es durchaus konsequent, dass Austerlitz als modernes Subjekt für seine Selbstbildung ein Medium auswählt, welches (aufgrund des Zeitpunkts seiner Erfindung) nicht nur als prototypisches Medium der Moderne, sondern auch als Medium der ‚Realität' gilt. Ebenso konsequent scheint es, eine Auswahl an Fotografien in den

[670] Vgl. S. 12 dieser Arbeit.

Text einzumontieren, damit auch der Leser an der allgemein postulierten Evidenz bildlicher Anschauung teilhaben kann. Doch im Laufe des Romans stellt sich immer wieder heraus, wie wenig die Fotografie die ihr zugeschriebene Eigenschaft der objektiven Wirklichkeitswiedergabe einzulösen vermag. Dementsprechend ist es Austerlitz nicht möglich, sich von der ‚Bürde' der selbstständigen Identitätsstiftung, die das moderne Subjekt im Besonderen belastet, zu befreien, indem er seine Lebensgeschichte der Fotografie zu überantworten versucht.

Während die Figur Austerlitz somit diverse Merkmale des modernen Subjekttypus aufweist, finden sich in Yōko Tawadas *Das nackte Auge* Hinweise, die die Protagonistin der modernen, andere der postmodernen Subjektivität zuordnen lassen. Insbesondere zu Beginn des Erzähltextes fühlt sich die vietnamesische Schülerin sehr deutlich von der ‚externen Wirklichkeit', etwa vom politischen System, ökonomischen Strukturen und kulturellen Dispositionen, bestimmt. Später entwirft sie jedoch in ihrem Inneren, fernab von äußeren Zwängen, eine imaginative Identität und nimmt – nach konstruktivistischer Manier – keine prinzipielle Abwertung der Phantasiewelt gegenüber der Lebenswelt vor. Dementsprechend sind zu Beginn des Romans deutlichere Bezüge zur historisch-politischen Situation und räumlichen Umgebung der Protagonistin zu finden als im späteren Verlauf des Romans, in welchem weitgehend losgelöst von äußeren Gegebenheiten und kollektiv wahrnehmbaren Ereignissen erzählt wird.

Im Spannungsverhältnis zwischen radikalem Wirklichkeitsbezug und konstruktiver Schöpfung steht auch die spezielle Art und Weise, wie die Protagonistin die Kinofilme rezipiert: Sie changiert zwischen dem Glauben an die ‚Realität' des Gesehenen und der Wahrnehmung des Films als einer artifiziellen Konstruktion. Diese Dichotomie lässt sich ferner auch auf ihr Selbst-Verständnis übertragen, insofern sie einerseits der ideologischen Prägung, die sie als Heranwachsende in ihrer lebensweltlichen Umgebung erfahren hat, verhaftet bleibt, und sich andererseits in fiktionale Rollenbilder hineinimaginiert und sich dabei als Produkt eines künstlichen Konstruktionsprozesses versteht. Während sie durch das unbedingte Festhalten an ihren realweltlichen Wurzeln Ähnlichkeit zum modernen Subjekt aufweist, lässt ihre Empfindung, ein heterogenes Konstrukt darzustellen, sie eher als postmodernes Individuum erscheinen. Ergo trägt sie Züge beider Subjekt-Typen in sich und gibt sich somit als Schwellen-Subjekt zu erkennen. Vor diesem Hintergrund erscheint ferner die Wahl des Mediums Film als Instrument der Selbstbildung stimmig, denn schließlich steht der Film (laut diskursiven Zuschreibungen) genau im Widerspruch zwischen Wiedergabe physikalischer ‚Wirklichkeit' und kreativer Gestaltung von fiktionalen (Traum-)Welten.

Die Figuren aus Daniel Kehlmanns Roman *Ruhm* haben sich größtenteils von der Idee einer stabilen äußeren ‚Realität' verabschiedet und neigen dazu, ihr Selbst und die Welt, als von ihren eigenen Konstruktionsleistungen abhängig aufzufassen.[671] Dementsprechend lassen sich in *Ruhm* auch nur wenige Zeit- und Ortsangaben oder Bezüge zu politisch-historischen Ereignissen und Gegebenheiten finden. Die Schauplätze der Handlung bleiben trotz einiger Indizien zumeist vage, sodass insgesamt ein Eindruck des Parabolischen, Beispielhaften, Überindividuellen entsteht. Dies

[671] Eine Ausnahme stellt hier freilich die Schriftstellerinnen-Figur Maria Rubinstein dar, deren persönliche Entwicklung von den kontingenten äußeren Umständen irreversibel determiniert wird. Allerdings beziehen sich die folgenden Ausführungen auch primär auf diejenigen Figuren, deren Geschichten nicht in einem Exkurs analysiert worden sind.

lässt sich auch als weiteres Indiz zur Fundierung der These heranziehen, dass der Text als Experiment mit typisierten Figuren, die sich nach bestimmten Mustern verhalten, gelesen werden kann.

Was den Subjekt-Typus der Protagonisten anbelangt, so lassen sie sich sehr klar als postmoderne Individuen kategorisieren, die anders als moderne Subjekte bereits Routine darin entwickelt haben, ihr Selbst eigenständig zu konstruieren, und mehrheitlich weniger danach streben, langfristige Festlegungen einzugehen, als vielmehr danach, mit unterschiedlichen, teilweise widersprüchlichen Teilidentitäten zu experimentieren.[672] Da die Figuren ferner ein konstruktivistisches Weltbild entwickelt haben, wird die Grenze zwischen ‚Realität' auf der einen und Fiktion, Phantasie und so genannter ‚Virtualität' auf der anderen Seite zunehmend durchlässig und damit obsolet. Letztlich erweist es sich für Kehlmanns Figuren nicht als problematisch, kreative Entwürfe der eigenen Personalität zu konzipieren, sondern sie zu verwalten, aufeinander abzustimmen und adäquat an Andere zu vermitteln. Ein weiterer Aspekt, der die Figuren als postmoderne Individuen kennzeichnet, ist die Tatsache, dass im Roman sehr plastisch aufgezeigt wird, wie schwer innerhalb der Identitätsentwicklung Kohärenz hergestellt werden kann, wenn eine entweder selbst initiierte oder von außen erwartete Aufgliederung des Subjekts in verschiedene Teilidentitäten stattfindet.

Auch in *Ruhm* stellt sich darüber hinaus die Medienwahl (im Kontext der Selbstbildung) als plausibel heraus, insofern die vorwiegend verwendeten ‚Neuen Medien' im theoretischen Diskurs ebenso unter Maßgaben des Konstruktivismus verhandelt werden, wie die Figuren ihre Individualität definieren. Die verhängnisvollen Situationen, in die sich die Protagonisten dabei manövrieren, resultieren vornehmlich daraus, dass sie die eigens aufgestellten konstruktivistischen Thesen inkonsequent anwenden, den Überblick über ihre Konstruktionen verlieren, bei der medialen Identitätskonstruktion dieselben Fehler begehen wie in der lebensweltlichen Selbstbildung oder nicht kontrollieren können, wie ihre selbst konstruierte Identität vom Gegenüber wahrgenommen wird. Der natürliche Wunsch nach sozialer Anerkennung, der bei einigen Figuren narzisstische Dimensionen annimmt, scheint sich kaum zu erfüllen, da der spielerische Umgang mit dem Selbst, der automatisch in einen spielerischen Umgang mit dem Anderen mündet, das Eingehen von festen Bindungen erschwert, wenn nicht gar verunmöglicht.

Bei einer vergleichenden Betrachtung der drei analysierten Romane ist eine deutliche Linie zu erkennen, die vom modernen Subjekt (*Austerlitz*) über ein Subjekt im Zwischenstadium (*Das nackte Auge*) zum postmodernen Subjekt (*Ruhm*) führt. In genauer Entsprechung lässt sich ferner die medientechnische Entwicklung von der Fotografie über den Film zu den ‚Neuen Medien' nachvollziehen. Was sich trotz der Unterschiede der Subjekt-Typen als gemeinsames Kernproblem der untersuchten Figuren abzeichnet, ist die Schwierigkeit, die für das eigene Wohlbefinden notwendige Kohärenz der Identitätsstiftung zu erreichen. Während Austerlitz glaubt, der durch die äußeren Umstände hervorgebrachten Zäsur in seiner Lebenslinie machtlos gegenüberzustehen, trägt bei

[672] Sunhild Galter spricht in diesem Zusammenhang sogar von postpostmoderner Subjektivität: „Daniel Kehlmann greift damit ein klassisches, für den postpostmodernen Menschen wieder hochaktuelles Thema auf: Identitätsverlust bzw. die Suche nach einer passenden Identität. Ging es in früheren Epochen eher um die Suche *der* einen, eigenen Identität, geht es in Kehlmanns Buch darum, dass die konsumgeprägten Gestalten meinen, sich eine jeweils passendere Identität zulegen zu können". Sunhild Galter: Vernetzte Welten in Daniel Kehlmanns *Ruhm* – Schicksal oder Chance?, in: Germanistische Beiträge 29 (2011), S. 86–97, hier S. 96.

Yōko Tawadas Protagonistin vor allem die Diskrepanz zwischen innerlich entworfenem und nach außen kommuniziertem Selbstbild zu Gefühlen der Diskontinuität bei; Kehlmanns Figuren unterschätzen hingegen die gravierenden Auswirkungen auf das Selbstempfinden, die von dem kohärenzgefährdenden Experiment mit divergenten Rollen und Teilidentitäten hervorgerufen werden.

Letztlich wird während der Lektüre der Romane deutlich, dass die verlorene Einheitlichkeit des Ichs den Menschen seit Einbruch der Moderne fortlaufend (wenn auch auf unterschiedliche Weise) beschäftigt. Ob das z. T. stark ausgeprägte, z. T. latente Bedürfnis nach Kohärenz aus der – in irgendeiner Form noch immer präsenten – anachronistischen Vorstellung resultiert, die personale Identität des Menschen sei irreversibel festgelegt, bleibt nach wie vor fraglich. Dennoch zeigt sich, dass der Wunsch nach Kontinuität mitunter in Konflikt zu den Lebensbedingungen des (post)modernen Individuums oder auch zu dessen unbedingtem Streben nach sozialer Anerkennung steht, um deren willen es die Kohärenz teilweise leichtfertig aufs Spiel setzt.

Dementsprechend ist den Romanen insgesamt eine gewisse Skepsis gegenüber dem Gelingen eines kohärenten Selbstbildungsprozesses inhärent. Dennoch lässt sich aus ihnen kein purer Pessimismus herauslesen, da die Figuren nicht als komplett determinierte Wesen präsentiert werden, sondern auch aufgezeigt wird, dass sie gebotene Chancen zur harmonischen Identitätsstiftung mitunter nicht wahrnehmen und somit die Schwierigkeiten ihrer Selbstentwicklung bis zu einem gewissen Grad mitverantworten. (Man denke dabei etwa an Austerlitz' ausgeprägte Sprachskepsis, mit der er sich die Herstellung von Kohärenz erschwert, oder an die sich steigernde Passivität von Tawadas Protagonistin ebenso wie an die risikofreudige Leichtfertigkeit, mit der Kehlmanns Figuren mit ihrem Selbst verfahren.)

Auf eine ähnliche Weise – skeptisch, aber nicht grundlegend pessimistisch – ist die Darstellung der Medien gestaltet: Zwar vermögen die medialen Hilfsmittel nicht, die Identitätsprojekte der Figuren zum Erfolg zu führen, jedoch liegen die bei der Mediennutzung entstandenen Probleme vornehmlich in den Erwartungen begründet, die die Figuren an das jeweils verwendete Medium richten. Die Protagonisten folgen dabei den Maßgaben des medientheoretischen Diskurses, indem Austerlitz sich beispielsweise von der Fotografie eine objektive Wirklichkeitswiedergabe erhofft, Tawadas Protagonistin glaubt, durch die Identifikation mit Filmfiguren in eine andere Welt eintreten zu können, und Kehlmanns Figuren ihr Selbst und die ‚Wirklichkeit' mit digitalen Medien kreativ zu konstruieren versuchen.

Ferner projizieren die verschiedenen untersuchten Protagonisten zusätzlich zu den diskursiv zugeschriebenen ‚Eigenschaften' noch subjektive Sehnsüchte auf die Medien: Austerlitz wünscht sich von der Fotografie das zuverlässige Speichern von persönlichen Erinnerungen; die Protagonistin des Romans *Das nackte Auge* sehnt sich nach emotionaler Zuwendung, die von der zur Mutter stilisierten Instanz des Kinos zu erhalten hofft, während die Figuren aus *Ruhm* meinen, mithilfe bestimmter Medien (vor allem ‚Neuer Medien') ließe sich kurzerhand eine bessere Version des eigenen Lebens herstellen, die ihnen problemlos die Anerkennung des Anderen einbringt. Letzten Endes muss man den diversen Protagonisten eine gewisse Naivität in Bezug auf ihre Einstellung zu den jeweiligen Medien anlasten, insofern sie zunächst die *communis opinio* des medientheoretischen Diskurses unkritisch übernehmen und darüber hinaus die mediale Technik geradezu personifizie-

ren, indem sie menschliche Fähigkeiten von ihr erwarten, die sie selbst nicht zu erreichen imstande sind.

Die drei analysierten Romane legen folglich eine differenzierte Sicht auf die medial gestützte Identitätsstiftung des (post)modernen Subjekts nahe, insofern sie Selbige nicht vollkommen perhorreszieren, sondern bestimmte Gefahren aufzeigen und zu einer kritischen Reflexion des individuellen menschlichen Verhaltens anregen. Ferner stellen die Texte auch die durch den Mediendiskurs geprägten Charakterisierungen von medialen Instrumenten infrage und provozieren den Leser dazu, die ihm bekannten Topoi zu überdenken. Leichte kulturpessimistische Tendenzen lassen sich wohl am ehesten in Kehlmanns Roman feststellen, welcher immer wieder die Aufmerksamkeit auf das (technische) Versagen der Medien lenkt und zudem große Distanz zwischen dem Leser und den typisierten und mitunter der Lächerlichkeit preisgegebenen Figuren aufbaut.[673] Somit ist *Ruhm* mehr als die anderen beiden Texte von einem satirischen Grundtenor geprägt, der sich jedoch insgesamt in einem Rahmen bewegt, welcher keine dogmatische Beeinflussung des Lesers evoziert, sondern vielmehr dessen Problembewusstsein im Umgang mit dem eigenen Selbst und den im Alltag verwendeten Medien schärft.

Was die intermediale Gestaltung der Romane angeht, sollte in dieser abschließenden Zusammenschau der drei Texte noch diejenige Frage aufgeworfen werden, der auch die Anglistin Christin Galster in ihrer Monographie nachgegangen ist: die Frage, ob die im jeweiligen Roman vertretene Identitätsvorstellung und die spezifische Werkästhetik sich entsprechen oder im Widerspruch zueinander stehen. Nachdem Galster anfänglich die Arbeitshypothese aufstellt, dass eine Korrespondenzbeziehung zwischen der in britischen Romanen dargestellten hybriden Identität und der hybriden Erzählweise der jeweiligen Texte bestehe,[674] räumt sie nach ausführlicher Analyse der ausgewählten Beispiele ein, dass in Einzelfällen auch Abweichungen möglich seien.[675] Im Falle der in dieser Arbeit untersuchten Werke ergibt sich eine differenzierte Antwort auf die Frage nach dem Form-Inhalt-Verhältnis.

Zum einen lassen sich Konvergenzen zwischen Darstellungsweise und dem präsentierten Selbst-Verständnis der Figuren ausmachen: Austerlitz' Vorstellung, seine personale Identität werde vornehmlich durch die ‚äußere Wirklichkeit' bestimmt, wird auf formalästhetischer Ebene dadurch entsprochen, dass das physische Erscheinungsbild der Welt durch die abgedruckten Fotografien Eingang in den Roman findet. Währenddessen vollzieht Tawadas Protagonistin ihre Selbstbildung vornehmlich in ihrer Phantasie, sodass hier bei der Bezugnahme zum Filmmedium auf bildliche Referenzen verzichtet und stattdessen eine sprachliche Wiedergabe der Filmhandlungen geliefert wird, welche die visuelle Präsenz der Filme in die Vorstellungswelt des Lesers verlagert. In Kehlmanns Roman lassen weniger die intermedialen Bezüge (die insgesamt nicht so deutlich ausgeprägt sind) eine Parallele zur Identitätsauffassung der Figuren erkennen als vielmehr die Erprobung ver-

[673] Sunhild Galter attestiert *Ruhm* hingegen einen sehr nachhaltigen Pessimismus. Vgl. ebd., S. 95.
[674] Vgl. Christin Galster: Hybrides Erzählen und hybride Identität im britischen Roman der Gegenwart, S. 18. Vgl. auch S. 8 dieser Arbeit.
[675] Bei einem ihrer Textbeispiele stellt Galster fest, dass „hybrides Erzählen nicht immer und nicht automatisch mit einer Dekonstruktion essentialistischer Identitäten und Wahrheitsansprüche einher geht [sic]." Christin Galster: Hybrides Erzählen und hybride Identität im britischen Roman der Gegenwart, S. 359.

schiedener Erzählperspektiven und -techniken: In ähnlicher Weise, wie die Figuren mit ihrem Ich experimentieren, spielt auch die übergeordnete Erzählinstanz mit diversen narrativen Modi.

Zum anderen zeichnet sich daran, dass in *Ruhm* die intermediale Gestaltung gerade nicht so deutlich forciert wird, derjenige Aspekt ab, in welchem die Ästhetik der Texte von den inhaltlich vermittelten Subjekt-Auffassungen divergiert: in der Modernität bzw. Tendenz zum Avantgardismus. In Anbetracht der Tatsache, dass Kehlmanns Roman dem Leser ein Identitätskonzept vorstellt, welches klar der Postmoderne zuzuordnen ist, nimmt sich das formale Arrangement des Werkes vergleichsweise konservativ aus (insofern auf subversive Brüche mit der Erwartung des Lesers an die Ästhetik weitgehend verzichtet wird). Und da Tawadas Roman sich trotz der starken Affinität zum Film vornehmlich sprachlicher Mittel bedient (abgesehen von den kurzzeitigen typografischen Abweichungen im 12. Kapitel), bewegt sich auch das äußere Erscheinungsbild dieses Werkes *grosso modo* im Rahmen konventionell literarischer Medialität, obwohl der Text genau den Umbruch zur postmodernen Subjektivität fokussiert.

Im Vergleich der drei untersuchten Romane zeigt sich die größte Neigung zum intermedialen Avantgardismus in Sebalds *Austerlitz*, da bereits durch die Montage der Fotos in den Text die optische Präsenz des Werkes deutlich als vom Fremdmedium affiziert erscheint. Gleichzeitig bildet jedoch eine konservativ anmutende Form der Selbstsuche den Gegenstand des Romans. Folglich ist letzten Endes allen drei Texten eine gewisse Diskrepanz zwischen der Modernität der jeweils thematisierten Identitätsvorstellung und der Modernität der literarischen Form inhärent. Nichtsdestoweniger sollte an dieser Stelle nicht übersehen werden, dass auch Sebalds Fototext in ästhetischer Hinsicht von keiner radikalen Neuartigkeit zeugt.[676] Somit lässt sich insgesamt festhalten, dass die drei analysierten Romane trotz der thematischen Bezugnahmen auf andere Medien eher als genuin literarische Werke denn als Produkte eines an den Mediengrenzen experimentierenden Avantgardismus zu verstehen sind.

Schlussendlich bleibt noch die Frage nach der mimetischen Funktion der Romane zu beantworten, insofern abschließend zu skizzieren gilt, welche Rückschlüsse sich ausgehend von der Romanlektüre auf die gesellschaftlichen Zustände ihrer Entstehungszeit ziehen lassen. Beispielsweise ist erklärungsbedürftig, welchen epistemischen Gewinn – in Bezug auf das zeitgenössische Subjekt und seine Einbettung in die Sozialstrukturen – der Roman *Austerlitz* liefert, der doch geradezu anachronistisch anmutet, indem er dem Leser den Lebensweg eines modernen Subjekts vorstellt. Hier lässt sich einwenden, dass die einschneidenden Erlebnisse, die dem modernen Menschen – nicht

[676] Auch wenn *Austerlitz* freilich nicht dem üblichen Schema des illustrierten Romans (als einer der geläufigsten Arten von Text-Bild-Kombination) entspricht, muss dennoch eingeräumt werden, dass diverse Formen von bebilderter Literatur bereits auf eine lange Geschichte zurückblicken. Wolfgang Hallet, der Medien- und Genrekombinationen innerhalb eines Romans als ‚Multimodalität' bezeichnet und mit der genuin literarischen ‚Monomodalität' kontrastiert, äußert sich über *Austerlitz* folgendermaßen: „Insofern weist ein multimodaler Roman, der, wie z. B. W. G. Sebalds *Austerlitz*, im Wesentlichen Photos und nur vergleichsweise wenige andere Symbolisierungsformen, etwa kartographische Darstellungen, enthält, eine größere Nähe zur Monomodalität des schriftbasierten konventionellen Romans und damit zu traditionellen Lese- und Dekodierungsgewohnheiten auf als [Mark Z. Danielewskis] *House of Leaves* mit seiner ungeheuer großen Zahl nicht integrierter, weil auf der Textoberfläche kaum verknüpfter semiotischer Modi und generischer Formen." Wolfgang Hallet: Die Medialisierung von Genres am Beispiel des Blogs und des multimodalen Romans, S. 104.

nur durch die Industrialisierung, sondern auch durch das Trauma zweier Weltkriege und der Schreckensherrschaft der Nationalsozialisten – widerfahren sind, bis heute noch nicht vollständig verarbeitet werden konnten, weshalb sie auch heutige Leser und Schriftsteller noch nachhaltig beschäftigen.

Ein Roman wie *Austerlitz* ist jedoch nicht nur ein Indiz dafür, dass der Beginn der Modernisierung und die ihn begleitenden historischen Ereignisse zu einem Teil des kulturellen Gedächtnisses der aktuellen (westlichen) Gesellschaft geworden sind, sondern auch dass sie noch immer eine virulente Wirkung auf den Einzelnen zeitigen. Dies liegt nicht zuletzt darin begründet, dass bestimmte Prozesse in der Moderne angestoßen worden sind, die auch heute noch andauern und sich fortsetzen, etwa die Technisierung, die Erwerbstätigkeit, die z. T. durch Flucht, z. T. durch Arbeitsmigration bedingte Diaspora und Mobilität. In Anbetracht all dieser gravierenden Veränderungen, mit denen der Einzelne nach wie vor befasst ist, stellt sich die Frage, ob und wie er es vermag, die weiteren Herausforderungen zu bewältigen, die noch in der jüngsten Vergangenheit hinzugekommen sind, wie z. B. die Globalisierung, die zunehmende internationale Tragweite von lokalen politischen oder religiösen Konflikten, die mediale Vernetzung der Welt durch das Internet und natürlich die voranschreitende funktionale Aufgliederung des Individuums in diverse Teilidentitäten. Somit gibt die Lektüre von *Austerlitz* dem Subjekt des 21. Jahrhunderts indirekte Impulse zur Selbst-Reflexion.

Ein Aspekt, an welchem sich die Verbundenheit des heutigen Individuums mit seinem modernen Vorgänger deutlich kristallisiert, ist die Verwendung des Mediums Fotografie – vor allem im Zusammenhang des Selbstbildungsprozesses: Wenngleich die Digitalfotografie und die weite Verbreitung von Bildbearbeitungsprogrammen das (auch zuvor bereits fragwürdige) Postulat der fotografischen Realitätswiedergabe geradezu konterkarieren, instrumentalisiert der Einzelne das Medium noch immer als ‚Beweis' seiner (in einem Foto vermittelten) Identität. Online-Fotoalben, wie man sie in sozialen Netzwerken, wie etwa bei *Facebook*, anlegen kann, bezeugen diese Denkweise, die derjenigen Austerlitz' gar nicht so unähnlich ist, auch wenn Letzterer freilich auf eine ganz andere Weise mit seinen Fotos umgeht. Somit ist die kritische Hinterfragung des Authentizitäts-Topos der Fotografie, zu der die Lektüre des Romans *Austerlitz* anregt, auch für den heutigen Leser von Relevanz.

Yōko Tawadas Roman *Das nackte Auge* fokussiert eine Thematik, die in der Vergangenheit ebenso wie in der Gegenwart immer wieder verhandelt worden ist und der somit eine epochenübergreifende Bedeutung zukommt: die Schwärmer-Thematik. Das Motiv des von der Welt entfremdeten Schwärmers, der sich in seine Phantasie zurückzieht und auf Dauer den Anforderungen des Alltagslebens nicht mehr nachkommen kann, erfährt zwar insbesondere in der Romantik zahlreiche künstlerische Ausformungen. Die Beschäftigung mit der Schwärmer-Figur ist jedoch keineswegs auf diese Epoche beschränkt, sondern wird schon im ausgehenden Mittelalter zum zentralen Thema von Cervantes' *Don Quijote* und findet letztlich auch Eingang in einen Roman der zeitgenössischen Autorin Tawada.

Die Problematik des Schwärmers erfährt in *Das nackte Auge* vor dem Hintergrund intensiver Film-Rezeption eine (post)moderne Revision. Dabei wirft der Text einerseits die Frage auf, inwiefern möglicherweise gerade die Massenmedien ihre Konsumenten zum Schwärmertum – das aktuell vor allem im Star-Kult eine signifikante Ausprägung findet – provozieren. (Die Deneuve-

Verehrung, der sich Tawadas Protagonistin verschreibt, ruft beispielsweise Assoziationen zu der sehr häufig von Jugendlichen betriebenen Idolisierung von Prominenten hervor.) Andererseits betont der Roman auch die Rolle, die das soziale Umfeld für ein zum Schwärmen und Tagträumen neigendes Subjekt spielt. So zeigt sich in *Das nackte Auge* sehr anschaulich, inwiefern das Fehlen von intersubjektiver Kommunikation und emotionaler Zuwendung die Verinnerlichung und Vereinzelung des Individuums befördert. Und in diesem Aspekt eröffnet sich wieder ein Kernproblem der zeitgenössischen (westlichen) Zivilisation, insofern sich die Frage stellt, ob gerade die voranschreitende Tendenz zur Individualisierung und zum Utilitarismus, die die (post)moderne Gesellschaft kennzeichnet, mit einer sich langsam reduzierenden Kompetenz im Sozialverhalten und Ausbilden kollektiver Zugehörigkeitsgefühle einhergeht.

Genau diese Thematik bildet auch den zentralen Gegenstand von Kehlmanns *Roman in neun Geschichten*, der immer wieder den Widerspruch vor Augen führt, dass zwar ein grundlegendes Bedürfnis nach sozialer Interaktion und intersubjektiver Anerkennung besteht, aber gleichzeitig auch eine mangelnde Bereitschaft, auf den Anderen einzugehen, ihn in seiner individuellen Personalität wahrzunehmen und ihm die für sich selbst ersehnte Bestätigung zu zollen, zu erkennen ist. Demgemäß stellt sich die Frage, ob die derzeit so ausgiebig genutzten Kommunikationsdienste und *Social Media* von dem Wunsch nach gesellschaftlicher Zugehörigkeit zeugen oder vielmehr ein alarmierendes Symptom dafür darstellen, dass diese bei vielen Individuen inzwischen weitgehend fehlt.

Schlussendlich lässt sich an diese Untersuchung, die sich exemplarisch auf drei ausgewählte deutschsprachige Erzähltexte aus dem ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts bezieht, in anderen Disziplinen sehr gut anknüpfen. So könnten beispielsweise empirische Studien aus den Fächern Psychologie, Soziologie oder Pädagogik, anstatt sich auf ein Medium als Instrument der Identitätsstiftung zu fokussieren, vergleichend untersuchen, inwiefern fotografisch, filmisch und digital-medial gestützte Selbstbildungsprozesse sich *in praxi* vollziehen und ob ähnliche Gemeinsamkeiten und Unterschiede wie die in dieser Arbeit herauskristallisierten festzustellen sind. Innerhalb der Literatur- und Medienwissenschaften würde sich der Blick auf anderssprachige Texte lohnen, um zu eruieren, ob die problematisierende Sicht auf die gesellschaftlichen Zustände und auf die Paradigmen der Mediendiskurse, die die ausgewählten Werke evozieren, auch von Romanen anderer Sprachräume nahegelegt wird oder ob sich mitunter eher ein positives Echo auf die dargelegten Modi der Mediennutzung konstatieren lässt. Ferner bleibt offen, ob die Frage nach dem ästhetischen Avantgardismus möglicherweise bei einem Blick über die deutschen Sprachgrenzen hinaus eine andere Beantwortung finden wird.

Vor diesem Hintergrund kann man die weiterführenden Fragen aufwerfen, welche Potentiale den Medien Sprache und Literatur im Kontext der Selbstbildung zugewiesen werden, wie es zu interpretieren ist, dass gerade literarische Produkte den Rahmen liefern, in dem die Wirkung (audio)visueller und digitaler Medien multiperspektivisch verhandelt wird, und wie die gesellschaftliche Bedeutung der Literatur aussieht, die die Romane entweder innerhalb der textimmanenten Fiktion mimetisch gestalten oder in der außersprachlichen Welt einfordern. Indem die hier angestellten Überlegungen ausloteten, inwiefern medial gestützte Identitätsbildungen im Modus der Fiktion am Anfang des 21. Jahrhunderts inszeniert werden, konnte aufgezeigt werden, dass die „*Da-*

*seinsweise der menschlichen Kollektiva auch* [von der] *Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung*" strukturiert wird und damit in Abhängigkeit von geschichtlichen Entwicklungsprozessen steht.[677] Literatur bietet, wie anhand der zumeist prekären Identitätsentwürfe der Protagonisten deutlich geworden ist, nicht nur Problemlösungsangebote, sondern deutet im kritischen Spiegel, den sie der postmodernen Gesellschaft vorhält, vielmehr auch auf die Fragilität und Historizität des medial konfigurierten Selbst-Verständnisses hin.

[677] Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, S. 478.

# VII. Anhang

## 1. Literaturverzeichnis

### Primärwerke


Flaubert, Gustave: *Madame Bovary. Mœurs de province*, in Ders.: Œuvres complètes, Band 1, Paris 1971.

Frisch, Max: *Stiller.* Roman, in Ders.: Gesammelte Werke in zeitlicher Folge. 1931–1985, hrsg. von Hans Mayer, Band 3: 1949–1956. Graf Öderland [u. a.], Frankfurt/M. 1998, S. 359–780.

Hoffmann, E. T. A.: *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht*, in Ders.: *Fantasiestücke in Callot's Manier.* Werke 1814, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt/M. 2006, S. 325–359.

Hoffmann, E. T. A.: *Der Sandmann*, in Ders.: *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla.* Werke 1816–1820, hrsg. von Hartmut Steinecke, Frankfurt/M. 2009, S. 11–49.

Hofmannsthal, Hugo von: *Ein Brief*, in Ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen, hrsg. von Bernd Schoeller, Frankfurt/M. 1979, S. 461–472.

Hofmannsthal, Hugo von: *Terzinen I: Über Vergänglichkeit*, in Ders.: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Gedichte. Dramen I. 1891–1898, hrsg. von Bernd Schoeller, Frankfurt/M. 1979, S. 21.

Kehlmann, Daniel: *Die Vermessung der Welt.* Roman, Reinbek bei Hamburg 2005.

Kehlmann, Daniel: *Leo Richters Porträt.* Sowie ein Porträt des Autors von Adam Soboczynski, Reinbek bei Hamburg 2009.

Kehlmann, Daniel: *Ruhm.* Ein Roman in neun Geschichten, Reinbek bei Hamburg 2009.

Offenbach, Jacques: *Les Contes d'Hoffmann – Hoffmanns Erzählungen*. Fantastische Oper in fünf Akten. Textbuch Französisch – Deutsch, hrsg. von Josef Heinzelmann, Stuttgart 2005.

Proust, Marcel: *Du côté de chez Swann*, in Ders.: *À la recherche du temps perdu*, hrsg. von Jean-Yves Tadié, Band 1, Paris 1987, S. 1–420.

Schnitzler, Arthur: Aphorismen und Betrachtungen, hrsg. von Robert O. Weiss, Frankfurt/M. 1967.

Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else*, in Ders.: Ausgewählte Werke in acht Bänden. *Spiel im Morgengrauen*. Erzählungen 1923–1931, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, nach den ersten Buchausgaben durchgesehene Ausg., Frankfurt/M. 1999, S. 7–73.

Sebald, W. G.: *Austerlitz.* Roman, Frankfurt/M. 2003.

Sebald, W. G.: *Austerlitz*, Frankfurt/M. $^{4}$2008.

Sebald, W. G.: *All'estero*, in Ders.: *Schwindel. Gefühle.,* Frankfurt/M. $^{7}$2009, S. 37–153.

Sebald, W. G.: *Die Ausgewanderten.* Vier lange Erzählungen, Frankfurt/M. $^{13}$2009.

Sebald, W. G.: *Schwindel. Gefühle.*, Frankfurt/M. $^{7}$2009.

Sebald, W. G.: *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Frankfurt/M. $^{11}$2011.

Stadler, Arnold: *Salvatore*, Frankfurt/M. 2008.

Tawada, Yōko: *Das nackte Auge.* Erzählung, Tübingen 2004.

Tawada, Yōko: *Das nackte Auge.* Roman, überarb. Neuaufl., Tübingen 2010.

Tawada, Yōko: *Talisman*, Tübingen $^{7}$2011.


### Sekundärliteratur und theoretische Schriften


Text + Kritik 191/192 (2011).

authentisch, in: Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache, 4., neu bearb. Aufl., Mannheim 2007, S. 59.

Abels, Heinz: Identität. Über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf Individualität und die Tatsache, dass Identität in Zeiten der Individualisierung von der Hand in den Mund lebt, Wiesbaden 2006.

Adams, Jeff: The Pedagogy of the Image Text. Nakazawa, Sebald and Spiegelman Recount Social Traumas, in: Discourse – Studies in the Cultural Politics of Education 29 (2008), H. 1, S. 35–49.

Adelson, Leslie A.: Kosmopolitisch und parallel? Unterwegs auf „verrosteten Schienen" mit Yōko Tawada im postnationalen Roman *Das nackte Auge* (2004), in: Kosmopolitische ‚Germanophonie'. Postnationale Perspektiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, hrsg. von Christine Meyer, Würzburg 2012, S. 273–292.

Albersmeier, Franz-Josef: Der Einfluß des Films auf die Literatur, in: Universitas 33 (1978), H. 9, S. 951–955.

Albersmeier, Franz-Josef / Roloff, Volker (Hrsg.): Literaturverfilmungen, Frankfurt/M. 1989.

Altmeyer, Martin: Im Spiegel der neueren Sprachphilosophie: Psychoanalyse und Intersubjektivität. Eine Art Rezension, in: Psychotherapie und Sozialwissenschaft. Zeitschrift für qualitative Forschung 2 (2000), H. 4, S. 317–326.

Altmeyer, Martin: Narzißmus und Objekt. Ein intersubjektives Verständnis der Selbstbezogenheit, Göttingen 2000.

Altmeyer, Martin: Im Spiegel des Anderen. Anwendungen einer relationalen Psychoanalyse, Gießen 2003.

Altmeyer, Martin / Thomä, Helmut: Einführung: Psychoanalyse und Intersubjektivität, in: Die vernetzte Seele. Die intersubjektive Wende in der Psychoanalyse, hrsg. von Martin Altmeyer und Helmut Thomä, Stuttgart 2006, S. 7–31.

Anders, Günther: Die Antiquiertheit des Menschen, Band 2: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution, München 1987 (Nachdr. der 4., unveränd. Aufl. der Orginalausg., München 1980).

Anderson, Mark M.: Der vermessende Erzähler. Mathematische Geheimnisse bei Daniel Kehlmann, in: Text + Kritik 177 (2008), S. 58–67.

Anderson, Mark M.: Documents, Photography, Postmemory. Alexander Kluge, W. G. Sebald, and the German Family, in: Poetics Today 29 (2008), H. 1, S. 129–153.

Antor, Heinz: Erzählung, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, hrsg. von Ansgar Nünning, 4., aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart 2008, S. 179.

Arnheim, Rudolf: Film als Kunst, Berlin 1932.

Atze, Marcel: Casanova vor der schwarzen Wand. Ein Beispiel intertextueller Repräsentanz des Holocaust in W. G. Sebalds *Austerlitz*, in: Sebald. Lektüren., hrsg. von Marcel Atze und Franz Loquai, Eggingen 2005, S. 228–243.

Atze, Marcel: W. G. Sebald und H. G. Adler. Eine Begegnung in Texten, in: W. G. Sebald. Mémoire – transferts – images / Erinnerung – Übertragungen – Bilder, hrsg. von Ruth Vogel-Klein, Strasbourg 2005, S. 87–97.

Augé, Marc: Nicht-Orte, München 2010.

Baetens, Jan / Bleyen, Mieke: Photo Narrative, Sequential Photography, Photonovels, in: Intermediality and Storytelling, hrsg. von Marina Grishakova und Marie-Laure Ryan, Berlin, New York 2010, S. 165–182.

Bahr, Hermann: Das unrettbare Ich, in Ders.: Kritische Schriften in Einzelausgaben, hrsg. von Claus Pias, Band 9: Dialog vom Tragischen [u. a.], hrsg. von Gottfried Schnödl, Weimar 2010, S. 36–47 (in: Dialog vom Tragischen, S. 1–71).

Balázs, Béla: Der Geist des Films, Frankfurt/M. 2001.

Bales, Richard: « L'édifice immense du souvenir ». Mémoire et écriture chez Proust et Sebald, in: W. G. Sebald. Mémoire – transferts – images / Erinnerung – Übertragungen – Bilder, hrsg. von Ruth Vogel-Klein, Strasbourg 2005, S. 129–137.

Bales, Richard: Homeland and Displacement. The Status of the Text in Proust and Sebald, in: W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing, hrsg. von Gerhard Fischer, Amsterdam, New York 2009, S. 461–474.

Balint, Iuditha: Hyperfiktion, Simulation. Medien(technologien) und die Architektonik des Erzählens in Daniel Kehlmanns *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*, in: Jahrbuch der ungarischen Germanistik (2010), S. 15–31.

Banús, Enrique: Identität der Person, Identität Europas. W. G. Sebalds *Austerlitz*, in: Bestandsaufnahme der Germanistik in Spanien. Kulturtransfer und methodologische Erneuerung, hrsg. von Cristina Jarillot Rodal, Bern, Berlin, Bruxelles et al. 2010, S. 393–403.

Bareis, J. Alexander: ‚Beschädigte Prosa' und ‚autobiographischer Narzißmus' – metafiktionales und metaleptisches Erzählen in Daniel Kehlmanns *Ruhm*, in: Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, hrsg. von J. Alexander Bareis und Frank Thomas Grub, Berlin 2010, S. 243–268.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt/M. 1989.

Barthes, Roland: Die Fotografie als Botschaft, in Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt/M. 1990, S. 11–27.

Barthes, Roland: Die Rhetorik des Bildes, in Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt/M. 1990, S. 28–46.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors, in: Texte zur Theorie der Autorschaft, hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matías Martínez et al., Stuttgart 2000, S. 185–193.

Barthes, Roland: Der Wirklichkeitseffekt, in Ders.: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV, Frankfurt/M. 2006, S. 164–172.

Barzilai, Maya: On Exposure. Photography and Uncanny Memory in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz*, in: W. G. Sebald. History – Memory – Trauma, hrsg. von Scott Denham und Mark McCulloh, Berlin 2006, S. 205–218.

Baudelaire, Charles: Die Fotografie und das moderne Publikum, in: Theorie der Fotografie I. 1839–1912, hrsg. von Wolfgang Kemp, München 1980, S. 110–113.

Baudrillard, Jean: Die Präzession der Simulakra, in Ders.: Agonie des Realen, Berlin 1978, S. 7–69.

Baudrillard, Jean: Requiem für die Medien, in Ders.: Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen, Berlin 1978, S. 83–118.

Baudrillard, Jean: Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität..., in: Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, hrsg. von Hans Belting und Dietmar Kamper, München 2000, S. 263–271.

Bauer, Karin: The Dystopian Entwinement of Histories and Identities in W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: W. G. Sebald. History – Memory – Trauma, hrsg. von Scott Denham und Mark McCulloh, Berlin 2006, S. 233–250.

Bauman, Zygmunt: Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen, Hamburg 1997.

Bay, Hansjörg: Wo das Schreiben anfängt. Yōko Tawadas Poetik der Migration, in: Literatur und Migration, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2006 (Sonderband Text + Kritik), S. 109–119.

Bay, Hansjörg: ‚Eyes wide shut'. Mediale Übersetzungen in Yōko Tawadas *Das nackte Auge*, in: Études germaniques 65 (2010), H. 3, S. 553–568.

Bay, Hansjörg: „Eine Katze im Meer suchen". Yōko Tawadas Poetik des Wassers, in: Yōko Tawada. Fremde Wasser. Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge, hrsg. von Ortrud Gutjahr, Tübingen 2012, S. 237–268.

Bazin, André: Ontologie des photographischen Bildes, in Ders.: Was ist Film?, hrsg. von Robert Fischer, Berlin 2004, S. 33–42.

Bazin, André: Theater und Film, in Ders.: Was ist Film?, hrsg. von Robert Fischer, Berlin 2004, S. 162–216.

Becker, Barbara: Selbst-Inszenierung im Netz, in: Performativitiät und Medialität, hrsg. von Sybille Krämer, München 2004, S. 413–429.

Beebe, Beatrice / Lachmann, Frank: Die relationale Wende in der Psychoanalyse. Ein dyadischer Systemansatz aus Sicht der Säuglingsforschung, in: Die vernetzte Seele. Die intersubjektive Wende in der Psychoanalyse, hrsg. von Martin Altmeyer und Helmut Thomä, Stuttgart 2006, S. 122–159.

Behrendt, Kathy: Scraping Down the Past. Memory and Amnesia in W. G. Sebald's Anti-Narrative, in: Philosophy and Literature 34 (2010), S. 394–408.

Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in Ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band I.2: Abhandlungen, Frankfurt/M. 1991, S. 471–508.

Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie, in Ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band II.1: Aufsätze. Essays. Vorträge, Frankfurt/M. 1991, S. 368–385.

Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte, in Ders.: Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Band I.2: Abhandlungen, Frankfurt/M. 1991, S. 691–704.

Bennett, W. Lance / Feldman, Martha S.: Reconstructing Reality in the Courtroom. Justice and Judgment in American Culture, New Brunswick, New Jersey 1981.

Berger, Peter L. / Luckmann, Thomas: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, Frankfurt/M. $^{6}$1980.

Beyersdorf, Erik: W. G. Sebald's *Austerlitz* as a Form of Literary Commemoration, in: Colloquy – Text Theory Critique 19 (2010), S. 91–105.

Binczek, Natalie: Ein Wurzelwerk der Zeit. Photographische Medienreflexion der Literatur in W. G. Sebalds *Austerlitz*, in: Durchquerungen. Für Ralf Schnell zum 65. Geburtstag, hrsg. von Iris Hermann und Anne Maximiliane Jäger-Gogoll, Heidelberg 2008, S. 13–30.

Bird, Stephanie: "Er gab mir, was äußerst ungewöhnlich war, zum Abschied die Hand". Touch and Tact in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz*, in: Journal of European Studies 41 (2011), H. 3/4.

Blackler, Deane: Sebald's Strange Cinematic Prose: *stasis* and *kinesis*, in: W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing, hrsg. von Gerhard Fischer, Amsterdam, New York 2009, S. 369–387.

Bluhm, Lothar: Herkunft, Identität, Realität. Erinnerungsarbeit in der zeitgenössischen deutschen Literatur, in: Grenzen der Identität und der Fiktionalität, hrsg. von Ulrich Breuer und Betarice Sandberg, München 2006, S. 69–80.

Blunck, Lars: Fotografische Wirklichkeiten, in: Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung, Fiktion, Narration, hrsg. von Lars Blunck, Bielefeld 2010, S. 9–36.

Boehncke, Heiner: Clair obscur. W. G. Sebalds Bilder, in: Text + Kritik 158 (2003), S. 43–62.

Boever, Arne De: States of Exception in the Contemporary Novel. Martel, Eugenides, Coetzee, Sebald, New York, London 2012.

Bohleber, Werner: Zur Bedetung der neueren Säuglingsforschung für die psychoanalytische Theorie der Identität, in: Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung, hrsg. von Heiner Keupp und Renate Höfer, Frankfurt/M. 1997, S. 93–119.

Bohley, Johanna: Zur Poetik blinder Flecken in W. G. Sebalds *Austerlitz* im Kontext der Nachkriegszeit, in: Geschichte und Gedächtnis in der Literatur vom 18. bis 21. Jahrhundert, hrsg. von Janusz Golec und Irmela von der Lühe, Frankfurt/M. 2011, S. 161–176.

Bohnenkamp, Anne (Hrsg.): Literaturverfilmungen, Stuttgart 2005.

Bolz, Norbert: Design des Immateriellen, in: Sehsucht. Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung, red. von Uta Brandes, hrsg. von Kunst-Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Göttingen 1995, S. 155–161.

Bolz, Norbert: Wirklichkeit ohne Gewähr. Essay, in: Der Spiegel (2000), H. 26, S. 130–131.

Bongers, Wolfgang: Intermediale Archive. Gedächtniskonzepte bei Chris Marker und W. G. Sebald, in: „Esta locura por los sueños". Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte. Festschrift für Volker Roloff, hrsg. von Uta Felten, Michael Lommel, Isabel Maurer Queipo et al., Heidelberg 2005, S. 445–462.

Bonn, Klaus: W. G. Sebalds laufende Bilder. Der Film und die Worte, in: Arcadia – International Journal for Literary Studies 42 (2007), H. 1, S. 166–184.

Boog, Julia: Innenblicke. Phantasmagorien in Yōko Tawadas *Das nackte Auge*, in: Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert, hrsg. von Lars Schmeink und Hans-Harald Müller, Berlin, Boston 2012, S. 339–354.

Botez, Catalina: Post-Holocaust Reconstructed Identities in Anne Michaels' *Fugitive Pieces* and W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: Representation, Expression and Identity. Interdisciplinary Insights on Multiculturalism, Conflict and Belonging, hrsg. von Tina Rahimy, Oxford 2009, S. 266–275.

Brandt, Bettina: Schnitt durchs Auge. Surrealistische Bilder bei Yōko Tawada, Emine Sevgi Özdamar und Herta Müller, in: Literatur und Migration, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2006 (Sonderband Text + Kritik), S. 74–83.

Brandt, Bettina: The Postcommunist Eye. An Interview with Yōko Tawada, in: World Literature Today 80 (2006), H. 1, S. 43–45.

Brandt, Bettina: Scattered Leaves. Artist Books and Migration. A Conversation with Yōko Tawada, in: Comparative Literature Studies 45 (2008), H. 1, S. 12–22.

Branigan, Edward: Narrative Comprehension and Film, London, New York 1992.

Bråten, Stein: Dialogic Mind: The Infant and the Adult in Protoconversation, in: Nature, Cognition and System I. Current Systems-Scientific Research on Natural and Cognitive Systems, hrsg. von Marc E. Carvallo, Dordrecht 1988, S. 187–205.

Brockmeier, Jens: Austerlitz' Memory, in: Partial Answers – Journal of Literature and the History of Ideas 6 (2008), H. 2, S. 347–367.

Buck, Günther: Über die Schwierigkeit der Identität, singulär zu bleiben. (Bemerkungen zu H. Lübbes Begriff der Identität), in: Identität, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, S. 665–674.

Bulgakowa, Oskana: Film/filmisch, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Band 2, hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt et al., Stuttgart 2010, S. 429–462.

Campbell, Russel: Marked Women. Prostitutes and Prostitution in the Cinema, Madison, WI, London 2006.

Carré, Martine: Le roman d'énigme et ses liens avec le roman de la mémoire dans *Austerlitz* de W. G. Sebald, in: Études germaniques 64 (2009), H. 3, S. 587–602.

Chatman, Seymour: Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, Ithaca 1990.

Clingman, Stephen: The Grammar of Identity. Transnational Fiction and the Nature of the Boundary, Oxford, New York 2009.

Cowan, James L.: Sebald's *Austerlitz* and the Great Library: A Documentary Study, in: W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing, hrsg. von Gerhard Fischer, Amsterdam, New York 2009, S. 193–212.

Cowan, James L.: W. G. Sebald's *Austerlitz* and the Great Library. History, Fiction, Memory. Part I, in: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 102 (2010), H. 1, S. 51–81.

Crownshaw, Richard: Reconsidering Postmemory. Photography, the Archive, and Post-Holocaust Memory in W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: Mosaic – A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature 37 (2004), H. 4, S. 215–236.

Crownshaw, Richard: The Limits of Transference. Theories of Memory and Photography in W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory, hrsg. von Astrid Erll und Ann Rigney, Berlin 2009, S. 67–90.

Dayioğlu-Yücel, Yasemin: Magischer Realismus bei Tawada?, in: Yōko Tawada. Fremde Wasser. Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge, hrsg. von Ortrud Gutjahr, Tübingen 2012, S. 437–450.

Denneler, Iris: Dichtkunst – Bildkunst. Zu einem Aspekt der ästhetischen Verfahrensweise W. G. Sebalds am Beispiel der *Ausgewanderten*, der *Ringe des Saturn* und *Austerlitz*, in: Literatur für Leser 27 (2004), H. 4, S. 227–246.

Detering, Heinrich: Die Spuren des Zauberers. Über Daniel Kehlmann und Thomas Mann, in: Thomas Mann Jahrbuch 23 (2010), S. 119–126.

Dijk, Kari van: Sphären-Bilden im Globalisierungsschaum. Betrachtungen zu Yōko Tawadas Erzählung *Das nackte Auge* und Peter Sloterdijks *Sphären*-Trilogie, in: Nur Narr? Nur Dichter? Über die Beziehungen von Literatur und Philosophie, hrsg. von Roland Duhamel und Guillaume van Gemert, Würzburg 2008, S. 343–373.

Doetry, Martin / Hage, Volker: „Ich fürchte das Melodramatische". Spiegel-Gespräch mit W. G. Sebald, in: Der Spiegel 11/2001 (13.02.2001), S. 228–234.

Döring, Nicola: Sozialpsychologie des Internet. Die Bedeutung des Internet für Kommunikationsprozesse, Identitäten, soziale Beziehungen und Gruppen, Göttingen 1999.

Dornes, Martin: Der virtuelle Andere. Aspekte vorsprachlicher Intersubjektivität, in: Forum der Psychoanalyse 18 (2002), H. 4, S. 303–331.

Drexler, Peter: Erinnerung und Photographie. Zu W. G. Sebalds *Austerlitz*, in: Ikono/Philo/Logie. Wechselspiele von Texten und Bildern, hrsg. von Renate Brosch, Berlin 2004, S. 279–302.

Dubow, Jessica / Steadman-Jones, Richard: Mapping Babel. Langauage and Exile in W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: New German Critique – An Interdisciplinary Journal of German Studies 115 (2012), S. 3–26.

Duttlinger, Carolin: Traumatic Photographs. Remembrance and the Technical Media in W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: W. G. Sebald. A Critical Companion, hrsg. von Jonathan James Long und Anne Whitehead, Edinburgh 2004, S. 155–171.

Eakin, Paul John: How Our Lives Become Stories. Making Selves, Ithaca, London 1999.

Eggers, Christoph: „Das Dunkel durchdringen, das uns umgibt". Die Fotografie im Werk von W. G. Sebald, Frankfurt/M. 2011.

Eicher, Thomas: Was heißt (hier) Intermedialität?, in: Intermedialität. Vom Bild zum Text, hrsg. von Thomas Eicher und Ulf Bleckmann, Bielefeld 1994, S. 11–28.

Eickelpasch, Rolf / Rademacher, Claudia: Identität, Bielefeld 2004.

Eisendle, Helmut: Medien und Wirklichkeit, in: Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft, hrsg. von Gebhard Rusch und Siegfried J. Schmidt, Frankfurt/M. 1999, S. 185–188.

Eisenstein, Sergej M.: Montage, in Ders.: Jenseits des Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, hrsg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs, Frankfurt/M. 2006, S. 158–201.

Eisenstein, Sergej M.: Montage der Attraktionen, in Ders.: Jenseits des Einstellung. Schriften zur Filmtheorie, hrsg. von Felix Lenz und Helmut H. Diederichs, Frankfurt/M. 2006, S. 9–14.

Elsaghe, Yahya: Das Kreuzworträtsel der Penelope. Zu W. G. Sebalds *Austerlitz*, in: Gegenwartsliteratur – Ein germanistisches Jahrbuch 6 (2007), S. 164–184.

Engel, Ingrid: Werther und die Wertheriaden. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte, St. Ingbert 1986.

Enzensberger, Hans Magnus: Baukasten zu einer Theorie der Medien, in: Kursbuch 20 (1970), S. 159–186.

Erikson, Erik H.: Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze, Frankfurt/M. $^{4}$1977.

Ermann, Michael: Über mediale Identifizierung, in: Forum der Psychoanalyse 19 (2003), H. 2–3, S. 181–191.

Eshel, Amir: Against the Power of Time. The Poetics of Suspension in W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: New German Critique – An Interdisciplinary Journal of German Studies 88 (2003), S. 71–96.

Esposito, Elena: Fiktion und Virtualität, in: Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien, hrsg. von Sybille Krämer, Frankfurt/M. 1998, S. 269–296.

Esselborn, Karl: „Übersetzungen aus der Sprache, die es nicht gibt". Interkulturalität, Globalisierung und Postmoderne in den Texten Yōko Tawadas, in: Arcadia – International Journal for Literary Studies 42 (2007), H. 2, S. 240–262.

Fachinger, Petra: Postcolonial/Postcommunist Picaresque and the Logic of 'trans' in Yōko Tawada's *Das nackte Auge*, in: Yōko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück *Sancho Pansa* von Yōko Tawada, hrsg. von Christine Ivanovic, Tübingen 2010, S. 297–308.

Feehily, Claire: "The surest engagement with memory lies in its perpetual irresolution". The Work of W. G. Sebald as Counter-Monument, in: W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing, hrsg. von Gerhard Fischer, Amsterdam, New York 2009, S. 177–192.

Feldmeier, Horst: Das Thema des Holocaust in den Werken W. G. Sebalds, in: Literatur und Holocaust, hrsg. von Gerd Bayer und Rudolf Freiburg, Würzburg 2009, S. 59–76.

Festring-Hashem Zadeh, Kristina: Verfilmte Fremde – Verfremdete Filme. Interkulturalität und Intermedialität in Yōko Tawadas *Das nackte Auge*, in: Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010. Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit, Band 12,, hrsg. von Franciszek Grucza, Frankfurt/M., Bern, Brüssel et al. 2012, S. 237–241.

Fischer, Gerhard: W. G. Sebald, in: Praktizierte Intermedialität. Deutsch-französische Porträts von Schiller bis Goscinny/Uderzo, hrsg. von Fernand Hörner, Harald Neumeyer und Bernd Stiegler, Bielefeld 2010, S. 265–289.

Fleischanderl, Karin: Vom Verbot zum Verkauf. Aufsätze zur Literatur, Wien 2010.

Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie, Göttingen 1983.

Flusser, Vilém: Bilderstatus, in Ders.: Schriften, hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser, Band 1: Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien, 2., durchgesehene Aufl., Mannheim 1995, S. 133–146.

Flusser, Vilém: Darstellungen, in Ders.: Schriften, hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser, Band 1: Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien, 2., durchgesehene Aufl., Mannheim 1995, S. 167–179.

Flusser, Vilém: Die kodifizierte Welt, in Ders.: Schriften, hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser, Band 1: Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien, 2., durchgesehene Aufl., Mannheim 1995, S. 63–70.

Flusser, Vilém: Filmerzeugung und Filmverbrauch, in Ders.: Schriften, hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser, Band 1: Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien, 2., durchgesehene Aufl., Mannheim 1995, S. 153–166.

Flusser, Vilém: Lob der Oberflächlichkeit. Oder: Das Abstraktionsspiel, in Ders.: Schriften, hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser, Band 1: Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien, 2., durchgesehene Aufl., Mannheim 1995, S. 9–59.

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften, Frankfurt/M. 1974.

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt/M. 1994.

Foucault, Michel: Was ist ein Autor?, in Ders.: Schriften zur Literatur, hrsg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M. 2003, S. 234–270.

Fox Talbot, Henry: Der Stift der Natur, in: Theorie der Fotografie I. 1839–1912, hrsg. von Wolfgang Kemp, München 1980, S. 60–63.

Fraas, Claudia / Barczok, Achim: Intermedialität – Transmedialität. Weblogs im öffentlichen Diskurs, in: Germanistische Linguistik 186/187 (2006), S. 132–160.

Freud, Sigmund: Das Ich und das Es, in Ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, hrsg. von Anna Freud, E. Bibring, W. Hoffer et al., Band 13: Jenseits des Lustprinzips [u. a.], London, New York 1940, S. 235–289.

Frey, Matthias: Theorizing Cinema in Sebald and Sebald with Cinema, in: Searching for Sebald. Photography after W. G. Sebald, hrsg. von Lise Patt, Los Angeles 2007, S. 226–241.

Fuchs, Anne: ‚Phantomspuren'. Zu W. G. Sebalds Poetik der Erinnerung in *Austerlitz*, in: German Life and Letters 56 (2003), H. 3, S. 281–298.

Fuchs, Anne: „Die Schmerzensspuren der Geschichte". Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa, Köln 2004.

Fuchs, Anne: Zur Ästhetik der Vernetzung in W. G. Sebalds *Austerlitz*, in: Netzwerke. Eine Kulturtechnik der Moderne, hrsg. von Jürgen Barkhoff, Hartmut Böhme und Jeanne Riou, Köln 2004, S. 261–278.

Fuchs, Anne / Long, Jonathan James (Hrsg.): W. G. Sebald and the Writing of History, Würzburg 2007.

Galster, Christin: Hybrides Erzählen und hybride Identität im britischen Roman der Gegenwart, Frankfurt/M. 2002.

Galter, Sunhild: Vernetzte Welten in Daniel Kehlmanns *Ruhm* – Schicksal oder Chance?, in: Germanistische Beiträge 29 (2011), S. 86–97.

Garloff, Katja: The Task of the Narrator. Moments of Symbolic Investiture in W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: W. G. Sebald. History – Memory – Trauma, hrsg. von Scott Denham und Mark McCulloh, Berlin 2006, S. 157–169.

Gasser, Markus: Das Königreich im Meer. Daniel Kehlmanns Geheimnis, Göttingen 2010.

Gaudreault, André / Jost, François: Le récit cinématographique, Paris ²2000.

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt/M. 1993.

Genette, Gérard: Die Erzählung, München ²1998.

Genz, Julia: Medien als Kulturvermittler? Mediale Gewalt und Transkulturalität in Yōko Tawadas *Das nackte Auge* und *Schwager in Bordeaux*, in: Yōko Tawada. Fremde Wasser. Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge, hrsg. von Ortrud Gutjahr, Tübingen 2012, S. 186–202.

Gergen, Kenneth J.: Erzählung, moralische Identität und historisches Bewußtsein. Eine sozialkonstruktionistische Darstellung, in: Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte, hrsg. von Jürgen Straub, Frankfurt/M. 1998, S. 170–202.

Geschke, Sandra Maria: Da tut sich was! Überlegungen zur Semiotik narrativer Fotografien, in: Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung, Fiktion, Narration, hrsg. von Lars Blunck, Bielefeld 2010, S. 173–189.

Glasersfeld, Ernst von: Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme, Frankfurt/M. 1996.

Glotz, Peter: ‚Medien-Wenden?'. Über die geistesgeschichtliche Bedeutung kommunikationstechnischer Umbrüche für Kultur und Gesellschaft, in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 50 (1998), H. 4, S. 289–297.

Gnam, Andrea: Fotografie und Film in W. G. Sebalds Erzählung *Ambros Adelwarth* und seinem Roman *Austerlitz*, in: Verschiebebahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W. G. Sebalds, hrsg. von Sigurd Martin und Ingo Wintermeyer, Würzburg 2007, S. 27–47.

Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, München ⁷1998.

Greiner, Norbert: Kinematographische Strukturen im Roman, in: Antrittsvorlesungen am Fachbereich II, Sprach- und Literaturwissenschaften Universität Trier, Trier 1985, S. 12–21.

Großmann, Brit: Der Einfluß des Radikalen Konstruktivismus auf die Kommunikationswissenschaft, in: Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft, hrsg. von Gebhard Rusch und Siegfried J. Schmidt, Frankfurt/M. 1999, S. 14–51.

Gumbrecht, Hans Ulrich: Zur Pragmatik der Frage nach persönlicher Identität, in: Identität, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, S. 674–681.

Habermas, Jürgen: Individuierung durch Vergesellschaftung, in: Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften, hrsg. von Ulrich Beck und Elisabeth Beck-Gernsheim, Frankfurt/M. 1994, S. 437–446.

Hallet, Wolfgang: Die Medialisierung von Genres am Beispiel des Blogs und des multimodalen Romans. Von der Schrift-Kunst zum multimodalen Design, in: Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart. Theoretischer Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen, hrsg. von Ansgar Nünning und Jan Rupp, Trier 2011, S. 85–116.

Hamerton, Philip: Die Beziehungen zwischen Fotografie und Malerei, in: Theorie der Fotografie I. 1839–1912, hrsg. von Wolfgang Kemp, München 1980, S. 143–151.

Hansen-Löve, Aage A.: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne, in: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, hrsg. von Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel, Wien 1983, S. 291–360.

Harms, Rudolf: Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen, Leipzig 1926.

Heidegger, Martin: Heraklit, in Ders.: Gesamtausgabe, Band 55, hrsg. von Manfred S. Frings, Frankfurt/M. 1979.

Heidelberger-Leonard, Irene: Jean Amérys Werk. Urtext zu W. G. Sebalds *Austerlitz*?, in: W. G. Sebald. Mémoire – transferts – images / Erinnerung – Übertragungen – Bilder, hrsg. von Ruth Vogel-Klein, Strasbourg 2005, S. 117–128.

Heller, Heinz-Bernd: Historizität als Problem der Analyse intermedialer Beziehungen. Die ‚Technifizierung der literarischen Produktion' und ‚filmische Literatur', in: Vier deutsche Literaturen? Literatur seit 1945 – nur die alten Modelle? Medium Film – das Ende der Literatur?, hrsg. von Karl Pestalozzi, Alexander von Bormann und Thomas Koebner, Tübingen 1986, S. 277–285.

Henrich, Dieter: ‚Identität' – Begriffe, Probleme, Grenzen, in: Identität, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, S. 133–186.

Herman, David: Toward a Transmedial Narratology, in: Narrative across Media. The Languages of Storytelling, hrsg. von Marie-Laure Ryan, Lincoln, London 2004, S. 47–75.

Hess-Lüttich, Ernest W. B.: Intertextualität und Medienvergleich, in: Text Transfers. Probleme intermedialer Übersetzung, hrsg. von Ernest W. B. Hess-Lüttich, Münster 1987, S. 9–20.

Hiebler, Heinz: Medienorientierte Literaturwissenschaft. Literaturgeschichte als Medienkulturgeschichte und Medialisierungsstrategien des Erzählens, in: Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart. Theoretischer Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen, hrsg. von Ansgar Nünning und Jan Rupp, Trier 2011, S. 45–84.

Hillenbach, Anne-Kathrin: Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses, Bielefeld 2012.

Hirsch, Marianne: Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory, Cambridge, MA, London 1997.

Hirsch, Marianne: The Generation of Postmemory, in: Poetics Today 29 (2008), H. 1, S. 103–128.

Hitzler, Ronald / Honer, Anne: Bastelexistenz. Über subjektive Konsequenzen der Individualisierung, in: Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften, hrsg. von Ulrich Beck und Elisabeth Beck-Gernsheim, Frankfurt/M. 1994, S. 307–315.

Hoffmann, Torsten / Rose, Uwe: „Quasi jenseits der Zeit". Zur Poetik der Fotografie bei W. G. Sebald, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 125 (2006), S. 580–608.

Holdenried, Michaela: Zeugen – Spuren – Erinnerung. Zum intertextuellen Resonanzraum von Grenzerfahrungen in der Literatur jüdischer Überlebender. Jean Améry und W. G. Sebald, in: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung, hrsg. von Christoph Parry und Edgar Platen, München 2007, S. 74–86.

Holland, Norman N.: Unity – Identity – Text – Self, in: Publications of the Modern Language Association 90 (1975), H. 5, S. 813–822.

Hölzl, Ingrid: Inszeniertes Selbst? Der Fall Samuel Fosso, in: Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung, Fiktion, Narration, hrsg. von Lars Blunck, Bielefeld 2010, S. 117–127.

Honneth, Axel: Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte, erw. Ausgabe, Frankfurt/M. 2003.

Horstkotte, Silke: Fantastic Gaps. Photography Inserted into Narrative in W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: Science, Technology and the German Cultural Imagination, hrsg. von Christian Emden und David Midgley, Bern 2005, S. 269–286.

Horstkotte, Silke: Fotografie, Gedächtnis, Postmemory. Bildzitate in der deutschen Erinnerungsliteratur, in: Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text, hrsg. von Silke Horstkotte und Karin Leonhard, Köln, Weimar, Wien 2006, S. 177–195.

Hoyer, Timo: Filmarbeit – Traumarbeit. Andrej Tarkowskij und sein Film *Der Spiegel* (*Serkalo*), in: Projektion und Wirklichkeit. Die unbewusste Botschaft des Films, hrsg. von Ralf Zwiebel und Annegret Mahler-Bungers, Göttingen 2007.

Huber, Florian: Durch Lesen sich selbst verstehen. Zum Verhältnis von Literatur und Identitätsbildung, Bielefeld 2008.

Hume, David: A Treatise of Human Nature. Being an Attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects, hrsg. von Ernest C. Mossner, Harmondsworth 1969.

Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen, Tübingen 1996.

Hutchinson, Ben: W. G. Sebald. Die dialektische Imagination, Berlin 2009.

Itkin, Alan: "Eine Art Eingang zur Unterwelt". 'Katabasis' in *Austerlitz*, in: The Undiscover'd Country. W. G. Sebald and the Poetics of Travel, hrsg. von Markus Zisselsberger, Rochester, NY, Woodbridge 2010, S. 161–185.

Ivanovic, Christine (Hrsg.): Yōko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück *Sancho Pansa* von Yōko Tawada, Tübingen 2010.

Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik, in: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, Band II.1, hrsg. von Jens Ihwe, Frankfurt/M. 1971, S. 142–178.

Jost, François: L'œil-caméra. Entre film et roman, Lyon 1987.

Jude, Nina / Hartig, Johannes / Rauch, Wolfgang: Erfassung von Persönlichkeitsmerkmalen im Internet und deren Bedeutung bei computervermittelter Kommunikation, in: Internet und Persönlichkeit. Differentiell-psychologische und diagnostische Aspekte der Internetnutzung, hrsg. von Karl-Heinz Renner, Astrid Schütz und Franz Machilek, Göttingen, Bern et al. 2005, S. 119–133.

Kaemmerling, Ekkehard: Die filmische Schreibweise. Am Beispiel Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz*, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik 5 (1973), H. 1, S. 45–61.

Karpenstein-Eßbach, Christa: Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien, Paderborn 2004.

Kasaty, Olga Olivia (Hrsg.): Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur, München 2007.

Kawashima, Kentaro: Autobiographie und Photographie nach 1900. Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald, Bielefeld 2011.

Kehlmann, Daniel: Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen, Göttingen $^{4}$2011.

Kehlmann, Daniel / Kleinschmidt, Sebastian: Requiem für einen Hund. Ein Gespräch, Berlin 2008.

Kempinski, Avi: "Quel Roman!": Sebald, Barthes, and the Pursuit of the Mother-Image, in: Searching for Sebald. Photography after W. G. Sebald, hrsg. von Lise Patt, Los Angeles 2007, S. 456–471.

Kersting, Ruth: Fremdes Schreiben. Yōko Tawada, Trier 2006.

Keupp, Heiner: Diskursarena Identität: Lernprozesse in der Identitätsforschung, in: Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung, hrsg. von Heiner Keupp und Renate Höfer, Frankfurt/M. 1997, S. 11–39.

Keupp, Heiner / Ahbe, Thomas / Gmür, Wolfgang / Höfer, Renate / Mitzscherlich, Beate / Kraus, Wolfgang / Straus, Florian: Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne, Reinbek bei Hamburg 1999.

Kim, Hee-Ju: Nachwort zu Arthur Schnitzler: *Sterben.* Novelle, hrsg. von Hee-Ju Kim, Stuttgart 2006, S. 117–139.

King, Nicola: Structures of Autobiographical Narrative. Lisa Appignanesi, Dan Jacobson, W. G. Sebald, in: Comparative Critical Studies 1 (2004), H. 3, S. 265–277.

Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme. 1800. 1900, 4., vollständig überarb. Aufl., München 2003.

Klausnitzer, Ralf: Literatur und Wissen. Zugänge – Modelle – Analysen, Berlin 2008.

Klebes, Martin: No Exile. Crossing the Border with Sebald and Améry, in: W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing, hrsg. von Gerhard Fischer, Amsterdam, New York 2009, S. 73–90.

Klebes, Martin: If You Come to a Spa. Displacing the Cure in *Schwindel. Gefühle.* and *Austerlitz*, in: The Undiscover'd Country. W. G. Sebald and the Poetics of Travel, hrsg. von Markus Zisselsberger, Rochester, NY, Woodbridge 2010, S. 123–141.

Kneale, J. Douglas: The Translation of the Feelings. Ekphrasis in the Work of W. G. Sebald, in: Rewriting Texts, Remaking Images. Interdisciplinary Perspectives, hrsg. von Leslie Boldt, Corrado Federici und Ernesto Virgulti, New York 2010, S. 187–198.

Knopf, Jan: Wirklichkeitsbezug, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, hrsg. von Ansgar Nünning, 4., aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart 2008, S. 768–769.

Köhler, Thomas: Vom realen zum virtuellen Selbst. Die Veränderung von personaler und sozialer Identität im Internet, in: Internet und Persönlichkeit. Differentiell-psychologische und diagnostische Aspekte der Internetnutzung, hrsg. von Karl-Heinz Renner, Astrid Schütz und Franz Machilek, Göttingen, Bern et al. 2005, S. 252–266.

Kohn, Rob: Giving Voice to Uncertainty. Memory, Multilingual and Unreliable Narration in W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 3 (2012), H. 2, S. 33–48.

Koiran, Linda: Schreiben in einer Fremdsprache. Yōko Tawada und Galsan Tschinag. Studien zu den deutschsprachigen Werken von Autoren asiatischer Herkunft. Écrire en langue étrangère. Yōko Tawada und Galsan Tschinag. Études des œuvres allemandes des auteurs d'origine asiatique, München 2009.

Koppen, Erwin: Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung, Stuttgart 1987.

Kouvaros, George: Images that Remember Us: Photography and Memory in *Austerlitz*, in: W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing, hrsg. von Gerhard Fischer, Amsterdam, New York 2009, S. 389–412.

Kovács, Edit: Halbdunkel. Zum Beschriften und Lesen von Fotografien in W. G. Sebalds Roman *Austerlitz*, in: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 14 (2005), S. 87–96.

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, hrsg. von Karsten Witte, Frankfurt/M. 1985.

Kracauer, Siegfried: Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit, in Ders.: Werke, hrsg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke, Band 8, hrsg. von Ingrid Belke, Frankfurt/M. 2005.

Krämer, Sybille: Vom Mythos ‚Künstliche Intelligenz' zum Mythos ‚Künstliche Kommunikation' oder: Ist eine nicht-anthropomorphe Beschreibung von Internet-Interaktionen möglich?, in: Mythos Internet, hrsg. von Stefan Münker und Alexander Roesler, Frankfurt/M. 1997, S. 83–107.

Krämer, Sybille: Was haben die Medien, der Computer und die Realität miteinander zu tun? Zur Einleitung in diesen Band, in: Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien, hrsg. von Sybille Krämer, Frankfurt/M. 1998, S. 9–26.

Krappmann, Lothar: Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen, Stuttgart [10]2005.

Kraus, Wolfgang: Das erzählte Selbst. Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne, Herbolzheim 1996.

Kraus, Wolfgang / Mitzscherlich, Beate: Abschied vom Großprojekt. Normative Grundlagen der empirischen Identitätsforschung in der Tradition von James E. Marcia und die Notwendigkeit ihrer Reformulierung, in: Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung, hrsg. von Heiner Keupp und Renate Höfer, Frankfurt/M. 1997, S. 149–173.

Kremer, Detlef: Photographie und Text. Thomas Bernhards *Auslöschung* und W. G. Sebalds *Austerlitz*, in: Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968, hrsg. von Wolf Gerhard Schmidt und Thorsten Valk, Berlin 2009, S. 379–399.

Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman, in: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, Band 3, hrsg. von Jens Ihwe, Frankfurt/M. 1972, S. 345–375.

Krüger, Brigitte: Erzählen im Gestus des Beglaubigens. Beobachtungen zu einer Erzählstrategie in W. G. Sebalds Roman *Austerlitz*, in: Interlitteraria 9 (2004), S. 182–205.

Kusche, Sabrina: Der E-Mail-Roman und seine Spielarten. Eine typologische Annäherung, in: Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart. Theoretischer Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen, hrsg. von Ansgar Nünning und Jan Rupp, Trier 2011, S. 153–167.

Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Erster Band, in Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hrsg. von Wilfried Barner, Band 6: Werke 1767–1769, hrsg. von Klaus Bohnen, Frankfurt/M. 1985, S. 183–442.

Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Zweiter Band, in Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hrsg. von Wilfried Barner, Band 6: Werke 1767–1769, hrsg. von Klaus Bohnen, Frankfurt/M. 1985, S. 445–694.

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon, in Ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, hrsg. von Wilfried Barner, Band 5,2: Werke 1766–1769, Frankfurt/M. 1990, S. 11–321.

Ljungberg, Christina: Photographs in Narrative, in: Outside-In – Inside-Out. Iconicity in Language and Literature 4, hrsg. von Constantino Maeder, Olga Fischer und William J. Herlofsky, Amsterdam, Philadelphia, PA 2005, S. 133–149.

Ljungberg, Christina: Dynamic Instances of Interaction. The Performative Function of Iconicity in Literary Texts, in: Sign Systems Studies 38 (2010), H. 1–4, S. 270–297.

Locke, John: An Essay Concerning Human Understanding, hrsg. von Peter H. Nidditch, Oxford 1975.

Long, Jonathan James: W. G. Sebald. Image, Archive, Modernity, Edinburgh 2007.

Loquai, Franz: Vom Beinhaus der Geschichte ins wiedergefundene Paradies. Zu Werk und Poetik W. G. Sebalds, in: Sebald. Lektüren., hrsg. von Marcel Atze und Franz Loquai, Eggingen 2005, S. 244–256.

Lothe, Jakob: Narrative, Memory, and Visual Image. W. G. Sebald's *Luftkrieg und Literatur* and *Austerlitz*, in: After Testimony. The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future, hrsg. von Jakob Lothe, Susan Rubin Suleiman und James Phelan, Columbus, OH 2012, S. 221–246.

Lovenberg, Felicitas von: In wie vielen Welten schreiben Sie, Herr Kehlmann? Im Gespräch: Daniel Kehlmann, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.12.2008, ‹http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/im-gespraech-daniel-kehlmann-in-wie-vielen-welten-schreiben-sie-herr-kehlmann-1754335.html›.

Lovenberg, Felicitas von: „Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker". Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 9. Februar 2006, in: Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt.* Materialien, Dokumente, Interpretationen, hrsg. von Gunther Nickel, Reinbek bei Hamburg 2008, S. 26–35.

Lübbe, Hermann: Zur Identitätspräsentationsfunktion der Historie, in: Identität, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, S. 277–292.

Lucius-Hoene, Gabriele: Leben mit einem Hirntrauma. Autobiographische Erzählungen von Kriegshirnverletzten und ihren Ehefrauen, Bern, Göttingen, Toronto, Seattle 1997.

Lucius-Hoene, Gabriele / Deppermann, Arnulf: Rekonstruktion narrativer Identität. Ein Arbeitsbuch zur Analyse narrativer Interviews, Wiesbaden ²2004.

Luckmann, Thomas: Persönliche Identität, soziale Rolle und Rollendistanz, in: Identität, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, S. 293–313.

Luhmann, Niklas: Die Realität der Massenmedien, 2., erw. Aufl., Opladen 1996.

Lutz, Alfred: Holocaust Remembrance in W. G. Sebald's Work. Melancholy Storytelling about an Uncanny 'Heimat', in: Papers on Language & Literature 48 (2012), H. 2, S. 137–171.

Mach, Ernst: Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen, Darmstadt 1991 (Nachdr. der 9. Aufl., Jena 1922).

Mack, Michael: Between Elias Canetti and Jacques Derrida. Satire and the Role of Fortifications in the Work of W. G. Sebald, in: W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing, hrsg. von Gerhard Fischer, Amsterdam, New York 2009, S. 233–256.

Mahne, Nicole: Mediale Bedingungen des Erzählens im digitalen Raum. Untersuchung narrativer Darstellungstechniken der Hyperfiktion im Vergleich zum Roman, Frankfurt/M. 2006.

Mahne, Nicole: Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung, Göttingen 2007.

Malkmus, Bernhard: "All of them Signs and Characters from the Type-Case of Forgotten Things". Intermedia Configurations of History in W. G. Sebald, in: Memory Traces. 1989 and the Question of German Cultural Identity, hrsg. von Silke Arnold-de Simine, Bern 2005, S. 211–244.

Marquard, Odo: Identität – Autobiographie – Verantwortung (ein Annäherungsversuch), in: Identität, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, S. 690–699.

Martínez, Matías / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, München ⁸2009.

Marx, Friedhelm: Erlesene Helden. Don Sylvio, Werther, Wilhelm Meister und die Literatur, Heidelberg 1995.

Masschelein, Anneleen: Negative Hände. Die Darstellung der Negativität in Bretons *Nadja* und Sebalds *Austerlitz*, in: Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und *memoria* in der deutschsprachigen Literatur nach 1989, hrsg. von Arne de Winde und Anke Gilleir, Amsterdam 2008, S. 319–350.

McCulloh, Mark Richard: Understanding W. G. Sebald, Columbia, SC 2003.

McKenna, Katelyn Y. A. / Buffardi, Laura / Seidman, Gwendolyn: Selbstdarstellung gegenüber Freunden und Fremden im Netz, in: Internet und Persönlichkeit. Differentiell-psychologische und diagnostische Aspekte der Internetnutzung, hrsg. von Karl-Heinz Renner, Astrid Schütz und Franz Machilek, Göttingen, Bern et al. 2005, S. 175–188.

McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. ‚Understanding Media', Düsseldorf, Wien 1968.

McLuhan, Marshall: Understanding Media. The extensions of man, London, New York 2008.

Mead, George Herbert: Geist, Identität und Gesellschaft. Aus der Sicht des Sozialbehaviorismus, Frankfurt/M. 1968.

Medin, Daniel: The Woman Who Disappeared. Traces of Kafka in Yōko Tawada's *Das nackte Auge*, in: Études germaniques 65 (2010), H. 3, S. 627–636.

Meixner, Horst: Filmische Literatur und literarisierter Film. Ein Mannheimer Projekt zur Medienästhetik, in: Literaturwissenschaft, Medienwissenschaft, hrsg. von Helmut Kreuzer, Heidelberg 1977, S. 32–43.

Metz, Christian: Zum Realitätseindruck im Kino, in Ders.: Semiologie des Films, München 1972, S. 20–35.

Metz, Christian: Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino, Münster 2000.

Meyer, Anne-Rose: Zungenspiele und Gaumengenuss. Zeichen, Sprechen, Essen in Werken Yōko Tawadas, in: Yōko Tawada. Fremde Wasser. Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge, hrsg. von Ortrud Gutjahr, Tübingen 2012, S. 379–393.

Mitchell, W. J. T.: Bildtheorie, hrsg. von Gustav Frank, Frankfurt/M. 2008.

Moholy-Nagy, László: Malerei. Fotografie. Film. Mit einer Anmerkung des Herausgebers und einem Nachwort von Otto Stelzer, hrsg. von Hans M. Wingler, Mainz ²1978 (Faksimile-Nachdr. der Ausg. von 1927, Passau).

Molloy, Diane: Blurring the Boundaries. History, Memory and Imagination in the Works of W. G. Sebald, in: Colloquy – Text Theory Critique 15 (2008), S. 163–176.

Mosbach, Bettina: Superimposition as a Narrative Strategy in *Austerlitz*, in: Searching for Sebald. Photography after W. G. Sebald, hrsg. von Lise Patt, Los Angeles 2007, S. 390–411.

Mosbach, Bettina: Figurationen der Katastrophe. Ästhetische Verfahren in W. G. Sebalds *Die Ringe des Saturn* und *Austerlitz*, Bielefeld 2008.

Müller, Eggo: ‚Filmische Schreibweise'. Probleme eines medienwissenschaftlichen Topos', in: 1. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium / Münster '88, hrsg. von Karl-Dietmar Möller-Naß, Hasko Schneider und Hans Jürgen Wulff, Münster 1995, S. 82–89.

Mundt, Michaela: Transformationsanalyse. Methodologische Probleme der Literaturverfilmung, Tübingen 1994.

Münker, Stefan: Was heißt eigentlich: ‚Virtuelle Realität'? Ein philosophischer Kommentar zum neuesten Versuch der Verdopplung der Welt, in: Mythos Internet, hrsg. von Stefan Münker und Alexander Roesler, Frankfurt/M. 1997, S. 108–127.

Münsterberg, Hugo: Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino, hrsg. von Jörg Schweinitz, Wien 1996.

Naumann, Barbara: Bilderdämmerung. Bildkritik im Roman, Basel 2012.

Nayhauss, Hans-Christoph Graf von: Adler und Sebald, Lichtenstein und Grass. Vom Umgang mit Dokumentationen bei der literarischen Produktion, in: W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing, hrsg. von Gerhard Fischer, Amsterdam, New York 2009, S. 447–457.

Neumann, Birgit: Literatur, Erinnerung, Identität, in: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven, hrsg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning, Berlin 2005, S. 149–178.

Neumann, Michael: Eine Literaturgeschichte der Photographie, Dresden 2006.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm: Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt, in Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Band 6: Der Fall Wagner [u. a.], Neuausg., München, Berlin, New York 1999, S. 55–162.

Nünning, Ansgar: Narrativität, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, hrsg. von Ansgar Nünning, 4., aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart 2008, S. 528–529.

Nünning, Ansgar / Nünning, Vera: Produktive Grenzüberschreitungen. Transgenerische, intermediale und interdisziplinäre Ansätze in der Erzähltheorie, in: Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, hrsg. von Vera Nünning und Ansgar Nünning, Trier 2002, S. 1–22.

Nünning, Ansgar / Rupp, Jan: Hybridisierung und Medialisierung als Katalysatoren der Gattungsentwicklung. Theoretischer Bezugsrahmen, Analysekategorien und Funktionshypothesen zur Medialisierung des Erzählens im zeitgenössischen Roman, in: Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart. Theoretischer Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen, hrsg. von Ansgar Nünning und Jan Rupp, Trier 2011, S. 3–43.

Nünning, Ansgar / Rupp, Jan (Hrsg.): Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart. Theoretischer Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen, Trier 2011.

Öhlschläger, Claudia: Unschärfe. Schwindel. Gefühle. W. G. Sebalds intermediale und intertextuelle Gedächtniskunst, in: W. G. Sebald. Mémoire – transferts – images / Erinnerung – Übertragungen – Bilder, hrsg. von Ruth Vogel-Klein, Strasbourg 2005, S. 11–23.

Öhlschläger, Claudia: Beschädigtes Leben. Erzählte Risse. W. G. Sebalds poetische Ordnung des Unglücks, Freiburg/Br., Berlin, Wien 2006.

Öhlschläger, Claudia: Kristallisation als kulturelle Transformation. Stendhal, W. G. Sebald und das Problem der Wirklichkeitstreue, in: Verschiebebahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W. G. Sebalds, hrsg. von Sigurd Martin und Ingo Wintermeyer, Würzburg 2007, S. 105–118.

Olejniczak Lobsien, Verena: Herkunft ohne Ankunft. Der Chronotopos der Heimatlosigkeit bei W. G. Sebald, in: Herkünfte: historisch – ästhetisch – kulturell. Beiträge zu einer Tagung aus Anlaß des 60. Geburtstags von Bernhard Greiner, hrsg. von Barbara Thums, Volker Mergenthaler, Nicola Kaminski et al., Heidelberg 2004, S. 223–248.

Osborne, Dora: Blind Spots. Viewing Trauma in W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: Seminar – A Journal of Germanic Studies 43 (2007), H. 4, S. 517–533.

Paech, Joachim: ‚Filmisches Schreiben' im Poetischen Realismus, in: Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst, hrsg. von Harro Segeberg, München 1996, S. 237–260.

Paech, Joachim: Literatur und Film, 2., überarb. Aufl., Stuttgart, Weimar 1997.

Pane, Samuel: Trauma Obscura. Photographic Media in W. G. Sebald's *Austerlitz*, in: Mosaic – A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature 38 (2005), H. 1, S. 37–54.

Parry, Christoph: Zur literarischen Konstruktion europäischer Identitäten in einem intertextuellen Raum, in: TRANS – Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften 17 (2010), ‹http://www.inst.at/trans/17Nr/1-1/1-1_parry17.htm›.

Parry, Christoph: Die zwei Leben des Herrn Austerlitz. Biographisches Schreiben als nichtlineare Historiographie bei W. G. Sebald, in: Grenzen, Grenzüberschreitungen, Grenzauflösungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur, hrsg. von Edgar Platen und Martin Todtenhaupt, München 2004, S. 113–130.

Parry, Christoph: Constructing European Identity in Fiction. Three Strategies, in: Literature for Europe?, hrsg. von Theo D'haen und Iannis Goerlandt, Amsterdam, New York 2009, S. 279–297.

Pearson, Ann: "Remembrance ... is nothing other than a quotation". The Intertextual Fictions of W. G. Sebald, in: Comparative Literature Studies 60 (2008), H. 3, S. 261–278.

Pietzcker, Carl: *Sterben*. Eine ‚nouvelle expérimentale', in: Interpretationen. Arhtur Schnitzler. Dramen und Erzählungen, hrsg. von Hee-Ju Kim und Günter Saße, Stuttgart 2007, S. 31–45.

Pirandello, Luigi: On tourne. Notes d'un opérateur, Plan de la Tour 1980.

Polkinghorne, Donald E.: Narrative Psychologie und Geschichtsbewußtsein. Beziehungen und Perspektiven, in: Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte, hrsg. von Jürgen Straub, Frankfurt/M. 1998, S. 12–45.

Poppe, Sandra: Visualität in Literatur und Film. Eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihrer Verfilmungen, Göttingen 2007.

Prager, Brad: The Good German as Narrator. On W. G. Sebald and the Risks of Holocaust Writing, in: New German Critique – An Interdisciplinary Journal of German Studies 96 (2005), S. 75–102.

Prager, Brad: On the Liberation of Petpetrator Photographs in Holocaust Narratives, in: Visualizing the Holocaust. Documents, Aesthetics, Memory, hrsg. von David Bathrick, Brad Prager und Michael D. Richardson, Rochester, NY, Woodbridge 2008, S. 19–37.

Pranz, Sebastian: Theatralität digitaler Medien. Eine wissenssoziologische Betrachtung medialisierten Alltagshandelns, Wiesbaden 2009.

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität, Tübingen 2002.

Rajewsky, Irina O.: Intermediales Erzählen in der italienischen Literatur der Postmoderne. Von den ‚giovani scrittori' der 80er zum ‚pulp' der 90er Jahre, Tübingen 2003.

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität ‚light'? Intermediale Bezüge und die ‚bloße Thematisierung' des Altermedialen, in: Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft, hrsg. von Roger Lüdeke und Erika Greber, Göttingen 2004, S. 27–77.

Rammert, Werner: Virtuelle Realitäten als medial erzeugte Sonderwirklichkeiten. Veränderungen der Kommunikation im Netz der Computer, in: Alle möglichen Welten. Virtuelle Realität – Wahrnehmung – Ethik der Kommunikation, hrsg. von Manfred Faßler, München 1999, S. 33–48.

Reckwitz, Andreas: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne, Weilerswist 2006.

Remmler, Karen: The Shape of Remembering. W. G. Sebald's *Die Ringe des Saturn* and *Austerlitz*, in: Gegenwartsliteratur – Ein germanistisches Jahrbuch 6 (2007), S. 141–163.

Renner, Rolf G.: Intermediale Identitätskonstruktion. Zu W. G. Sebalds *Austerlitz*, in: W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing, hrsg. von Gerhard Fischer, Amsterdam, New York 2009.

Restuccia, Frances L.: Sebald's 'Punctum'. Awakening to Holocaust Trauma in *Austerlitz*, in: European Journal of English Studies 9 (2005), H. 3, S. 301–322.

Rheingold, Howard: Virtuelle Gemeinschaft. Soziale Beziehungen im Zeitalter des Computers, Bonn, Paris et al. 1994.

Rickes, Joachim: Die Metamorphosen des ‚Teufels' bei Daniel Kehlmann. „Sagen Sie Karl Ludwig zu mir", Würzburg 2010.

Rickes, Joachim: Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur, Würzburg 2012.

Ricœur, Paul: Life in Quest of Narrative, in: On Paul Ricœur. Narrative and Interpretation, hrsg. von David Wood, London, New York 1991, S. 20–33.

Ricœur, Paul: Narrative Identity, in: On Paul Ricœur. Narrative and Interpretation, hrsg. von David Wood, London, New York 1991, S. 188–199.

Ricœur, Paul: Zeit und Erzählung, Band 3: Die erzählte Zeit, München 1991.

Ricœur, Paul: Das Selbst als ein Anderer, München 1996.

Rimbaud, Arthur: Œuvres complètes, hrsg. von Antoine Adam, Paris 1976.

Rimbaud, Arthur: Rimbaud à Paul Demeny, Charleville, 15 mai 1871 (Correspondance), in Ders.: Œuvres complètes, hrsg. von Antoine Adam, Paris 1976, S. 249–254.

Roth, Patrick: *Starlite Terrace*, Frankfurt/M. 2004.

Rusterholz, Peter: Literarisch oder filmisch: Entstehung, Deutung und Klärung einer Begriffsverwirrung, in: Vier deutsche Literaturen? Literatur seit 1945 – nur die alten Modelle? Medium Film – das Ende der Literatur?, hrsg. von Karl Pestalozzi, Alexander von Bormann und Thomas Koebner, Tübingen 1986, S. 293–301.

Ryan, Marie-Laure: Will New Media Produce New Narratives?, in: Narrative across Media. The Languages of Storytelling, hrsg. von Marie-Laure Ryan, Lincoln, London 2004, S. 337–359.

Saito, Yumiko: Zur Genese der japanischen Textphasen von *Das nackte Auge*, in: Yōko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk. Mit dem Stück *Sancho Pansa* von Yōko Tawada, hrsg. von Christine Ivanovic, Tübingen 2010, S. 285–296.

Sandbothe, Mike: Interaktivität – Hypertextualität – Transversalität. Eine medienphilosophische Analyse des Internet, in: Mythos Internet, hrsg. von Stefan Münker und Alexander Roesler, Frankfurt/M. 1997, S. 56–82.

Santayana, George: Das fotografische und das geistige Bild, in: Theorie der Fotografie I. 1839–1912, hrsg. von Wolfgang Kemp, München 1980.

Santner, Eric L.: On Creaturely Life. Rilke – Benjamin – Sebald, Chicago, London 2006.

Sarbin, Theodore R. (Hrsg.): Narrative psychology. The Storied Nature of Human Conduct, New York 1986.

Schatz, Tanja: Persönlichkeitsspezifische Merkmale des individuellen Chat-Verhaltens, in: Internet und Persönlichkeit. Differentiell-psychologische und diagnostische Aspekte der Internetnutzung, hrsg. von Karl-Heinz Renner, Astrid Schütz und Franz Machilek, Göttingen, Bern et al. 2005, S. 238–251.

Schauer, Hilda: Identitätsfindung und Erinnerung in W. G. Sebalds *Austerlitz*, in: Wissenschaften im Dialog. Studien aus dem Bereich der Germanistik, Band 2, hrsg. von Noémi Kordics, Klausenburg, Großwardein 2008, S. 221–239.

Schedel, Susanne: „Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?" Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W. G. Sebald, Würzburg 2004.

Scherpe, Klaus R.: Auszeit des Erzählens – W. G. Sebalds Poetik der Beschreibung, in: W. G. Sebald. Schreiben ex patria / Expatriate Writing, hrsg. von Gerhard Fischer, Amsterdam, New York 2009, S. 297–315.

Scheuermann, Barbara J.: Narreme, Unbestimmtheitsstellen, Stimuli. Erzählen im fotografischen Einzelbild, in: Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung, Fiktion, Narration, hrsg. von Lars Blunck, Bielefeld 2010, S. 191–205.

Scheunemann, Dietrich: Ästhetische Modelle für den modernen Roman. Vom Austausch zwischen den Künsten, in: Text Transfers. Probleme intermedialer Übersetzung, hrsg. von Ernest W. B. Hess-Lüttich, Münster 1987, S. 47–66.

Schley, Fridolin: Kataloge der Wahrheit. Zur Inszenierung von Autorschaft bei W. G. Sebald, Göttingen 2012.

Schlobinski, Peter / Siever, Torsten: Editorial zum Projekt ‚Sprachliche und textuelle Aspekte in Weblogs', in: Sprachliche und textuelle Merkmale in Weblogs. Ein internationales Projekt, hrsg. von Peter Schlobinski und Torsten Siever, ‹http://www.mediensprache.net/networx/networx-46.pdf›, in: Networx 46 (2005), Rev. 13.01.2005, ISSN: 1619-1021, S. 8–29.

Schlobinski, Peter / Siever, Torsten: Sprachliche und textuelle Aspekte in deutschen Weblogs, in: Sprachliche und textuelle Merkmale in Weblogs. Ein internationales Projekt, hrsg. von Peter Schlobinski und Torsten Siever, ‹http://www.mediensprache.net/networx/networx-46.pdf›, in: Networx 46 (2005), Rev. 13.01.2005, ISSN: 1619-1021, S. 52–85.

Schmidt, Jan: Weblogs. Eine kommunikationssoziologische Studie, Konstanz 2006.

Schmidt, Siegfried J.: Die Wirklichkeit des Beobachters, in: Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft, hrsg. von Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt und Siegfried Weischenberg, Opladen 1994, S. 3–19.

Schmidt, Siegfried J.: Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur, Frankfurt/M. 1994.

Schmidt, Siegfried J.: Cyber als Oikos? Oder: Ernste Spiele, in: Schöne neue Welten? Auf dem Weg zu einer neuen Spielkultur, hrsg. von Florian Rötzer, München 1995, S. 69–90.

Schmidt, Siegfried J.: Blickwechsel. Umrisse einer Medienepistemologie, in: Konstruktivismus in der Medien- und Kommunikationswissenschaft, hrsg. von Gebhard Rusch und Siegfried J. Schmidt, Frankfurt/M. 1999, S. 119–145.

Schmitt, Claudia: Der Held als Filmsehender. Filmerleben in der Gegenwartsliteratur, Würzburg 2007.

Schmitz-Emans, Monika: Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern, in: Das visuelle Gedächtnis der Literatur, hrsg. von Manfred Schmeling und Monika Schmitz-Emans, Würzburg 1999, S. 17–34.

Schmitz-Emans, Monika: Entgrenzungsphantasien und Derealisierungserfahrungen. Das Kino im Spiegel des Romans bei Thomas Mann, Luigi Pirandello, José Saramago und Yōko Tawada, in: Literarische Medienreflexionen. Künste und Medien im Fokus moderner und postmoderner Literatur, hrsg. von Sandra Poppe und Sascha Seiler, Berlin 2008, S. 185–204.

Schmitz-Emans, Monika: Fließende Grenzen und rätselhafte Verwandlungen. Yōko Tawadas Visionen von Europa, in: Europa – Stier und Sternenkranz. Von der Union mit Zeus zum Staatenverbund, hrsg. von Almut-Barbara Renger und Roland Alexander Ißler, Göttingen 2009, S. 319–337.

Schmucker, Peter: Grenzübertretungen. Intertextualität im Werk von W. G. Sebald, Berlin, Boston 2012.

Schneider, Irmela: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung, Tübingen 1981.

Schnelle-Schneyder, Marlene: Photographie und Wahrnehmung. Am Beispiel der Bewegungsdarstellung im 19. Jahrhundert, Marburg 1990.

Schönberger, Klaus: Weblogs: Persönliches Tagebuch, Wissensmanagement-Werkzeug und Publikationsorgan, in: Von *hdl* bis *cul8r*. Sprache und Kommunikation in den Neuen Medien, hrsg. von Peter Schlobinski, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 2006, S. 233–248.

Schönhaar, Rainer: Erzählung, in: Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen, hrsg. von Günther Schweikle und Irmgard Schweikle, 2., überarb. Aufl., Stuttgart 1990, S. 138.

Schönhaar, Rainer: Roman, in: Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen, hrsg. von Günther Schweikle und Irmgard Schweikle, 2., überarb. Aufl., Stuttgart 1990, S. 394–398.

Schwanecke, Christine: Erzählen in Anlehnung an die Photographie und mit der Photographie in zeitgenössischen Romanen. Zwei Fallbeispiele, in: Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart. Theoretischer Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen, hrsg. von Ansgar Nünning und Jan Rupp, Trier 2011, S. 135–152.

Schweikle, Irmgard: Bildungsroman, in: Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen, hrsg. von Günther Schweikle und Irmgard Schweikle, 2., überarb. Aufl., Stuttgart 1990, S. 55.

Scott, Clive: Sebald's Photographic Annotations, in: Saturn's Moons. W. G. Sebald – A Handbook, hrsg. von Jo Catling und Richard Hibbitt, London 2011, S. 217–245.

Sears, John: Photographs, Images, and the Space of Literature in Sebald' Prose, in: Searching for Sebald. Photography after W. G. Sebald, hrsg. von Lise Patt, Los Angeles 2007, S. 204–225.

Seegers, Armgard: Daniel Kehlmann: „Ich kann keine Zaubertricks". Kehlmann über seinen neuen Roman *Ruhm*, über Erfolg und die Wirklichkeit, in: Hamburger Abendblatt, 24.01.2009, ‹http://www.abendblatt.de/kultur-live/article594685/Daniel-Kehlmann-Ich-kann-keine-Zaubertricks.html›.

Seitz, Stephan: Geschichte als *bricolage*. W. G. Sebald und die Poetik des Bastelns, Göttingen 2011.

Sennett, Richard: Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus, Berlin $^{6}$1998.

Shaffer, Elinor: W. G. Sebald's Photographic Narrative, in: The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W. G. Sebald, hrsg. von Rüdiger Görner, München 2003, S. 51–62.

Slaymaker, Douglas (Hrsg.): Yōko Tawada. Voices from Everywhere, Lanham, MD 2007.

Smoltczyk, Alexander / Weiss, Maurice: Die Türme des Schweigens. Wo heute Frankreichs Nationalbibliothek steht, wurden einst die Bücher deportierter Juden gesammelt, in: ZEITmagazin (24.01.1997), S. 10–17.

Sontag, Susan: Der Heroismus des Sehens, in Dies.: Über Fotografie, Frankfurt/M. $^{19}$2010, S. 84–110.

Sontag, Susan: In Platos Höhle, in Dies.: Über Fotografie, Frankfurt/M. $^{19}$2010, S. 9–30.

Spedicato, Eugenio / Hanuschek, Sven (Hrsg.): Literaturverfilmung. Perspektiven und Analysen, Würzburg 2008.

Stanzel, Franz K.: Typische Formen des Romans, Göttingen $^{12}$1993.

Steinaecker, Thomas von: Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds, Bielefeld 2007.

Steinaecker, Thomas von: Zwischen schwarzem Tod und weißer Ewigkeit. Zum Grau auf den Abbildungen W. G. Sebalds, in: Verschiebebahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W. G. Sebalds, hrsg. von Sigurd Martin und Ingo Wintermeyer, Würzburg 2007, S. 119–135.

Steiner, Wendy: Pictorial Narrativity, in: Narrative across Media. The Languages of Storytelling, hrsg. von Marie-Laure Ryan, Lincoln, London 2004, S. 145–177.

Stenzel, Burkhard: Goethe bei Kehlmann. Faktisches und Fiktives im Roman *Die Vermessung der Welt*, in: Goethe, Grabbe und die Pflege der Literatur. Festschrift zum 65. Geburtstag von Lothar Ehrlich, hrsg. von Holger Dainat und Burkhard Stenzel, Bielefeld 2008, S. 87–108.

Stern, Daniel N.: Die Lebenserfahrung des Säuglings, Stuttgart $^{5}$1996.

Stiegler, Bernd: Objektives Sehen und subjektiver Blick. Zur Theorie der Fotografie in den zwanziger Jahren, in: Mediengebrauch und Erfahrungswandel. Beiträge zur Kommunikationsgeschichte, hrsg. von Detlev Schöttker, Göttingen 2003, S. 157–169.

Stiegler, Bernd: Theoriegeschichte der Photographie, München 2006.

Stierstorfer, Klaus: *Linguistic turn*, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, hrsg. von Ansgar Nünning, 4., aktual. u. erw. Aufl., Stuttgart 2008, S. 424–425.

Straub, Jürgen: Geschichten erzählen, Geschichte bilden. Grundzüge einer narrativen Psychologie historischer Sinnbildung, in: Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte, hrsg. von Jürgen Straub, Frankfurt/M. 1998, S. 81–169.

Straus, Florian / Höfer, Renate: Entwicklungslinien alltäglicher Identitätsarbeit, in: Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung, hrsg. von Heiner Keupp und Renate Höfer, Frankfurt/M. 1997, S. 270–307.

Straus, Nina Pelikan: Sebald, Wittgenstein and the Ethics of Memory, in: Comparative Literature Studies 61 (2009), H. 1, S. 43–53.

Surana, Vibha: Was hört auf, wo Europa anfängt? Zu Yōko Tawadas Grenzpoetik, in: Yōko Tawada. Fremde Wasser. Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge, hrsg. von Ortrud Gutjahr, Tübingen 2012, S. 333–349.

Suter, Beat: Hyperfiktion und interaktive Narration im frühen Entwicklungsstadium zu einem Genre, Zürich 2000.

Taberner, Stuart: German Nostalgia? Remembering German-Jewish Life in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and *Austerlitz*, in: The Germanic Review 79 (2004), H. 3, S. 181–202.

Tawada, Yōko: Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur. Eine ethnologische Poetologie, Tübingen 2000.

Taylor, Charles: Die Politik der Anerkennung, in: Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung, hrsg. von Charles Taylor und Amy Gutmann, Frankfurt/M. 1993, S. 13–78.

Tennstedt, Antje: Annäherungen an die Vergangenheit bei Claude Simon und W. G. Sebald. Am Beispiel von *Le Jardin des plantes*, *Die Ausgewanderten* und *Austerlitz*, Freiburg/Br., Berlin, Wien 2007.

Terentowicz-Fotyga, Urszula: Unreal City to City of Referents. Urban Space in Contemporary London Novels, in: Journal of Narrative Theory 39 (2009), H. 3, S. 305–329.

Tischel, Alexandra: Aus der Dunkelkammer der Geschichte. Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W. G. Sebalds *Austerlitz*, in: W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei, hrsg. von Michael Niehaus und Claudia Öhlschläger, Berlin 2006, S. 31–45.

Tomčić, Ana: Die unvollzogene Trauerarbeit. Die Rolle des photographischen und literarischen Diksurses in Sebalds *Austerlitz, S.* 143–159.

Tschilschke, Christian von: ‚Ceci n'est pas un film'. Die filmische Schreibweise im französischen Roman der Gegenwart, in: Kino-/(Ro)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur, hrsg. von Jochen Mecke und Volker Roloff, Tübingen 1999, S. 203–221.

Tschilschke, Christian von: Roman und Film. Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde, Tübingen 2000.

Turkle, Sherry: Leben im Netz. Identität im Zeitalter des Internet, Reinbek bei Hamburg 1998.

Virilio, Paul: Das Privileg des Auges, in: Bildstörung. Gedanken zu einer Ethik der Wahrnehmung, hrsg. von Jean-Pierre Dubost, Leipzig 1994, S. 55–71.

Vollmer, Hartmut: Erzählerische Grenz-Gänge. Über das Werk Daniel Kehlmanns, in: Wirkendes Wort 3 (2010), H. 3, S. 467–489.

Walsh, Lauren: The 'Madeleine' Revisualized. Proustian Memory and Sebaldian Visuality, in: The Future of Text and Image. Collected Essays on Literary and Visual Conjunctures, hrsg. von Ofra Amihay und Lauren Walsh, Newcastle upon Tyne 2012, S. 93–129.

Weber, Markus R.: Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit. Zu den Abbildungen in W. G. Sebalds Werk, in: Text + Kritik 158 (2003), S. 63–74.

Wegner, Gerhard: Das ‚Selbst' im Cyberspace, in: Alle möglichen Welten. Virtuelle Realität – Wahrnehmung – Ethik der Kommunikation, hrsg. von Manfred Faßler, München 1999, S. 19–24.

Wehdeking, Volker: Generationenwechsel. Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur, Berlin 2007.

Wehdeking, Volker: Judith Hermann, *Alice* und Daniel Kehlmann, *Ruhm*. Erzählverfahren des postmodernen Minimalismus und Neorealismus, in: Sprachkunst 40 (2009), H. 2, S. 261–277.

Weigel, Anna: Internet und Roman. Medialisierung des Erzählens in Nick Hornbys *Juliet, Naked*, in: Medialisierung des Erzählens im englischsprachigen Roman der Gegenwart. Theoretischer Bezugsrahmen, Genres und Modellinterpretationen, hrsg. von Ansgar Nünning und Jan Rupp, Trier 2011, S. 233–251.

Weinrich, Harald: Rechtfertigung durch Geschichten, in: Identität, hrsg. von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München 1979, S. 681–683.

Weinzierl, Ulrich: Daniel Kehlmann ist ein Gefangener der Technik. Interview, in: Welt Online, 13.01.2009, ‹http://www.welt.de/kultur/article2999057/Daniel-Kehlmann-ist-ein-Gefangener-der-Technik.html›.

Welsch, Wolfgang: ‚Wirklich'. Bedeutungsvarianten – Modelle – Wirklichkeit und Virtualität, in: Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien, hrsg. von Sybille Krämer, Frankfurt/M. 1998, S. 169–212.

Welsch, Wolfgang: Eine Doppelfigur der Gegenwart. Virtualisierung und Revalidierung, in: Medien-Welten Wirklichkeiten, hrsg. von Gianno Vatimo und Wolfgang Welsch, München 1998, S. 229–248.

Werle, Dirk: Daniel Kehlmann, *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*, in: Arbitrium 28 (2010), H. 1, S. 122–126.

White, Gleeson: Ist die Kamera der Freund oder der Feind der Kunst? Eine Umfrage, in: Theorie der Fotografie I. 1839–1912, hrsg. von Wolfgang Kemp, München 1980, S. 191–199.

Whorf, Benjamin Lee: Sprache – Denken – Wirklichkeit. Beiträge zur Metalinguistik und Sprachphilosophie, hrsg. von Peter Krausser, Reinbek bei Hamburg [24]2003.

Winnicott, Donald W.: Vom Spiel zur Kreativität, Stuttgart [7]1993.

Wittgenstein, Ludwig: Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus, in Ders.: Werkausgabe, Band 1: Tractatus logico-philosophicus [u. a.], Frankfurt/M. 1989, S. 7–85.

Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen, in Ders.: Werkausgabe, Band 1: Tractatus logico-philosophicus [u. a.], Frankfurt/M. 1989, S. 225–580.

Wittstock, Uwe: Die Realität und ihre Risse. Rede auf Daniel Kehlmann zur Verleihung des Kleist-Preises 2006, in: Kleist-Jahrbuch (2007), S. 9–16.

Wittstock, Uwe: Nach der Moderne. Essay zur deutschen Gegenwartsliteratur in zwölf Kapiteln über elf Autoren, Göttingen 2009.

Wittwer, Alexander: Verwirklichungen. Eine Kritik der Medientheorie, Freiburg/Br. 2001.

Wohlfarth, Irving: Anachronie. Interferenzen zwischen Walter Benjamin und W. G. Sebald, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 33 (2008), H. 2, S. 184–242.

Wohlleben, Doren: Über die Illustration hinaus. Zur paraliterarischen Funktion der Photographien in W. G. Sebalds *Austerlitz*, in: Transmedialität. Zur Ästhetik paraliterarischer Verfahren, hrsg. von Urs Meyer, Roberto Simanowski und Christoph Zeller, Göttingen 2006, S. 185–202.

Wolff, Lynn L.: H. G. Adler and W. G. Sebald. From History and Literature to Literature as Historiography, in: Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur 103 (2011), H. 2, S. 257–275.

Wolf, Werner: Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen, Tübingen 1993.

Wolf, Werner: Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs *The String Quartet*, in: AAA – Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik 21 (1996), H. 1, S. 85–116.

Wolf, Werner: Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie, in: Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, hrsg. von Vera Nünning und Ansgar Nünning, Trier 2002, S. 23–104.

Wolf, Werner: Intermedialität. Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft, in: Literaturwissenschaft. Intermedial – interdisziplinär, hrsg. von Herbert Foltinek und Christoph Leitgeb, Wien 2002, S. 163–192.

Yoo, Hyun-Joo: Text, Hypertext, Hypermedia. Ästhetische Möglichkeiten der digitalen Literatur mittels Intertextualität, Interaktivität und Intermedialität, Würzburg 2007.

Zeyringer, Klaus: Gewinnen wird die Erzählkunst. Ansätze und Anfänge von Daniel Kehlmanns „Gebrochenem Realismus", in: Text + Kritik 177 (2008), S. 36–44.

Ziegler, Walther / Hegerl, Ulrich: Der Werther-Effekt. Bedeutung, Mechanismen, Konsequenzen, in: Der Nervenarzt 73 (2002), H. 1, S. 41–49.

Zilcosky, John: Lost and Found. Disorientation, Nostalgia, and Holocaust Melodrama in Sebald's *Austerlitz*, in: MLN 121 (2006), H. 3, S. 679–698.

Zima, Peter V.: Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne, Tübingen 2000.

Zinfert, Maria: Grauzonen. Das Schreiben von W. G. Sebald: Versuchsanordnung mit schwarzweißen Fotografien, in: „Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment". Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert, hrsg. von Raul Calzoni und Massimo Salgaro, Göttingen 2010, S. 321–335.

## Filme

Buñuel, Luis: *Belle de jour,* Frankreich, Italien 1967, Farbfilm, 99 min., Regie: Luis Buñuel, Produktion: Raymond Hakim, Robert Hakim, Drehbuch: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière, Darst.: Catherine Deneuve, Michel Piccoli, Jean Sorel.

Buñuel, Luis: *Tristana,* Frankreich, Spanien, Italien 1970, Farbfilm, 98 min., Regie: Luis Buñuel, Produktion: Robert Dorfmann, Drehbuch: Luis Buñuel, Julio Alejandro, Darst.: Catherine Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero, Lola Gaos.

Dupeyron, François: *Drôle d'endroit pour une rencontre,* Frankreich 1988, Farbfilm, 97 min., Regie: François Dupeyron, Produktion: René Cleitman, Drehbuch: François Dupeyron, Dominique Faysse, Darst.: Catherine Deneuve, Gérard Dépardieu, Nathalie Cardone.

Garcia, Nicole: *Place Vendôme,* Frankreich 1998, Farbfilm, 118 min., Regie: Nicole Garcia, Produktion: Alain Sarde, Drehbuch: Nicole Garcia, Jacques Fieschi, Darst.: Catherine Deneuve, Jean-Pierre Bacri, Emmanuelle Seigner.

Lelouch, Claude: *Si c'était à refaire,* Frankreich 1976, Farbfilm, 99 min., Regie: Claude Lelouch, Produktion: Claude Lelouch, Drehbuch: Claude Lelouch, Darst.: Catherine Deneuve, Anouk Aimée, Charles Denner.

Polanski, Roman: *Repulsion,* Vereinigtes Königreich 1965, Schwarz-Weiß-Film, 105 min., Regie: Roman Polanski, Produktion: Gene Gutowski, Drehbuch: Roman Polanski, Gérard Brach, Darst.: Catherine Deneuve, Ian Hendry, John Fraser.

Scott, Tony: *The Hunger,* Vereinigtes Königreich 1983, Farbfilm, 98 min., Regie: Tony Scott, Produktion: Richard Shepherd, Drehbuch: Ivan Davis, Michael Thomas, Darst.: Catherine Deneuve, David Bowie, Susan Sarandon.

Szabó, László: *Zig Zig,* Frankreich 1975, Farbfilm, 89 min., Regie: László Szabó, Drehbuch: László Szabó, Darst.: Catherine Deneuve, Bernadette Lafont, Walter Chiari.

Téchiné, André: *Les voleurs,* Frankreich 1996, Farbfilm, 117 min., Regie: André Téchiné, Produktion: Alain Sarde, Drehbuch: André Téchiné, Gilles Taurand, Darst.: Catherine Deneuve, Daniel Auteuil, Laurence Côte.

Trier, Lars von: *Dancer in the Dark,* Dänemark, Schweden, Finnland 2000, Farbfilm, 140 min., Regie: Lars von Trier, Produktion: Vibeke Windeløv, Drehbuch: Lars von Trier, Darst.: Catherine Deneuve, Björk, David Morse.

Truffaut, François: *Le dernier métro,* Frankreich, BR Deutschland 1980, Farbfilm, 131 min., Regie: François Truffaut, Produktion: Marcel Berbert, Drehbuch: François Truffaut, Suzanne Schiffman, Jean-Claude Grumberg, Darst.: Catherine Deneuve, Gérard Dépardieu, Heinz Bennent.

Wargnier, Régis: *Indochine,* Frankreich 1992, Farbfilm, 158 min., Regie: Régis Wargnier, Produktion: Claude Albouze, Jean de Tregomain, Drehbuch: Catherine Cohen, Louis Gardel, Erik Orsenna, Régis Wargnier, Darst.: Catherine Deneuve, Vincent Perez, Jean Yanne.

Wargnier, Régis: *Est – Ouest,* Frankreich, Bulgarien, Russland, Ukraine, Spanien 1999, Farbfilm, 119 min., Regie: Régis Wargnier, Produktion: Yves Marmion, Igor Tolstunow, Drehbuch: Rustam Ibragimbekow, Sergej Bodrow, Louis Gardel, Régis Wargnier, Darst.: Catherine Deneuve, Oleg Menschikow, Sandrine Bonnaire.

## 2. Abkürzungen

A: Sebald, W. G.: *Austerlitz*, Frankfurt/M. $^{4}$2008.

DNA: Tawada, Yōko: *Das nackte Auge.* Erzählung, Tübingen 2004.

R: Kehlmann, Daniel: *Ruhm.* Ein Roman in neun Geschichten, Reinbek bei Hamburg 2009.

TC: Time Code