
Die Wirklichkeit abbilden heißt vor ihr kapitulieren . Das Die Fiktionalität und Faktualität in Erzähltexten von Saa

Auteur : Peters, Cécile

Promoteur(s) : Viehöver, Vera

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres modernes, orientation germaniques, à finalité approfondie

Année académique : 2019-2020

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/10837>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de philosophie et lettres
Département de langues modernes:
Linguistiques, littératures et traductions



**„Wirklichkeit abbilden heißt vor ihr kapitulieren“.
Das Verhältnis von Fiktionalität und Faktualität in
Erzähltexten von Saša Stanišić**

Travail de fin d'études présenté par Cécile PETERS
en vue de l'obtention du Master en langues et littératures modernes,
orientation germaniques, à finalité approfondie.

Promotrice: Madame Prof. Dr. Vera Viehöver

Année académique 2019-2020

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei all denjenigen bedanken, die mich in den vergangenen Monaten bei dem Redigieren meiner Masterarbeit begleitet und motiviert haben.

Zuerst möchte ich Prof. Dr. Vera Viehöver, die meine Masterarbeit betreut und begutachtet hat, für die detaillierten Anmerkungen, Korrekturvorschläge und schnellen Rückmeldungen danken. Durch die hilfreichen Anregungen und die konstruktive Kritik konnte ich meine Arbeit nicht nur inhaltlich deutlich aufwerten, sondern im Arbeitsprozess selber viel dazulernen.

Außerdem gebührt mein Dank Herrn Karl-Heinz Brüll, der sich die Zeit genommen hat, meine Arbeit korrekturzulesen. Unsere Diskussionen waren sehr bereichernd und aufgrund der anregenden Gespräche konnte ich mich auch noch nach einem Jahr für mein Endarbeitsthema begeistern.

Abschließend möchte ich meinen Eltern dafür danken, dass sie mein Studium und auch mein Auslandssemester ermöglicht haben. Danke, dass ich auch für meine zukünftigen Pläne auf eure Unterstützung zählen darf.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	1
1 Saša Stanišić.....	3
2 „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ - Kurzfassung.....	9
3 „Herkunft“ - Kurzfassung.....	10
4 Faktualität, Fiktionalität und Autofiktionalität – Konzepte und Modelle.....	11
4.1 Faktualität.....	11
4.2 Fiktionalität.....	12
4.3 Autofiktionalität.....	16
4.4 Philippe Lejeunes Pakttheorie.....	20
4.5 Das „make-believe“-Spiel.....	22
4.6 Lüge und Wahrheit in der Autobiografie.....	23
4.7 Konzepte und Modelle der Autofiktion.....	26
5 „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ und „Herkunft“ - Die Paratexte im Vergleich.....	29
5.1 Die Peritexte.....	30
5.1.1 „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ - Analyse des Peritextes.....	30
5.1.2 „Herkunft“ - Analyse des Peritextes.....	39
5.2 „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ und „Herkunft“ - Analyse der Epitexte.....	44
6 „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ und „Herkunft“ - Die Erzählsituationen im Vergleich.....	52
6.1 Die Erzählsituation in „Wie der Soldat das Grammophon repariert“.....	55
6.1.1 Der Erzähler in „Wie der Soldat das Grammophon repariert“.....	55
6.1.2 Fiktionale Aspekte in „Wie der Soldat das Grammophon repariert“.....	63
6.1.3 Quasi-autobiografische Aspekte in „Wie der Soldat das Grammophon repariert“.....	69
6.1.4 Faktuale, autobiografische Aspekte in „Wie der Soldat das Grammophon repariert“.....	72
6.1.5 Autofiktionale Aspekte in „Wie der Soldat das Grammophon repariert“.....	76
6.2 Die Erzählsituation in „Herkunft“.....	77
6.2.1 Der Erzähler in „Herkunft“.....	78
6.2.2 Fiktionale Aspekte in „Herkunft“.....	82
6.2.3 Quasi-autobiografische Aspekte in „Herkunft“.....	89
6.2.4 Faktuale, autobiografische Aspekte in „Herkunft“.....	90
6.2.5 Autofiktionale Aspekte in „Herkunft“.....	93
Schlussbetrachtungen.....	96
Abbildungsverzeichnis.....	98

Einleitung

Mit dem im letzten Jahr erhaltenen Deutschen Buchpreis wurde Saša Stanišić zu einem der erfolgreichsten jungen Schriftstellern Deutschlands. Stanišić selbst sieht Literatur als einen Akt „grenzenloser Kreativität und Erfindung“ und als ein „Referenz- und Bezugsspiel“¹. Dies spiegeln auch seine Werke wieder, die sowohl von starken autobiografischen Bezügen als auch von einer großen Fabulierlust geprägt sind. Das Erinnern und Erzählen von Geschichten sowie die Selbstidentifikation, Intertextualität, Metafiktion und die Zirkularität sind wichtige, wiederkehrende Themen und Motive seiner Literatur. Dabei ist es gleichgültig, ob es sich bei dem Werk um einen fiktionalen Roman oder eine Autobiografie handelt. Stanišić verbindet Autobiografisches und Faktuales mit der Freiheit des fiktionalen Erzählens; dadurch trotzt er den klassischen ‚Grenzen‘ der Literatur, löst Gattungszugehörigkeiten auf und stellt die Hybridität der Literatur unter Beweis. In dieser Masterarbeit werden sein im August 2006 erschienener Debütroman „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ und sein aktuelles, mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichnetes Werk „Herkunft“ (März 2019) im Fokus stehen. Mein Ziel ist es, die besondere Zusammenstellung von Faktualität und Fiktionalität, die darin vorhanden ist, zu ergründen.

Einleiten werde ich meine Arbeit mit der Vorstellung des Autors, wobei ich auch auf seine Meinung hinsichtlich der Migrationsliteratur im deutschsprachigen Literaturkanon eingehen werde, sowie mit der Präsentation der in dieser Arbeit analysierten Werke. Darauf folgend werde ich Faktualität, Fiktionalität und Autofiktionalität differenzieren und in einem ersten, theoretischen Teil der Arbeit verschiedene Theorien, Konzepte und Modelle bezüglich der Authentizität in der Autobiografie und der Autofiktion näher beleuchten. So werde ich verschiedene Definitionen unter anderem von Philippe Lejeune, Frank Zipfel, Marie Darrieussecq und Gérard Genette wiedergeben, um hinterher festzustellen, ob und inwiefern Stanišićs Verständnis von Fakt und Fiktion mit einer der genannten Definitionen übereinstimmt. Im zweiten, analytischen Teil der Arbeit sollen außerdem die Pakttheorie, das „make-believe“-Spiel oder das Konzept der autobiografischen Wahrheit angewandt werden. Außerdem werde ich erst die paratextuellen – peritextischen und epitextischen – Angaben und anschließend die Erzählsituationen der Werke analysieren und miteinander vergleichen. Darin wird verdeutlicht

1 Stanišić, Saša: How you See us: Three Myths about Migrant Writing. In: 91st Meridian 7 (2010). S. 2.

werden, wie Stanišić durch besondere gestalterische und erzählerische Mittel, den Leser auf die Grenzen von Literatur und Autobiografie aufmerksam macht, indem er genau diese aufhebt.

Spannend an dieser Masterarbeit ist, dass Saša Stanišić zwar regelmäßig in der Forschung der Migrationsliteratur(en) angeführt wird, seltener jedoch hinsichtlich der Gattungsforschung. Darüber hinaus stehen zu „Herkunft“ noch nicht so viele wissenschaftliche Texte zur Verfügung wie zu „Wie der Soldat das Grammophon repariert“. Dies gibt mir allerdings die Möglichkeit, mich an wissenschaftlichen Texten zum „Soldaten“ zu orientieren, und eigene Thesen zur ‚Gattungszugehörigkeit‘ von „Herkunft“ – falls von einer solchen überhaupt die Rede sein kann – aufzubauen.

1 Saša Stanišić



Abbildung 1: Porträtfoto Saša Stanišić. Quelle: Süddeutsche Zeitung

Saša Stanišić ist am 7. März 1978 in Višegrad geboren und im Alter von vierzehn Jahren mit seinen Eltern vor dem Bürgerkrieg nach Heidelberg geflohen. 2013 wurde ihm die deutsche Staatsbürgerschaft anerkannt. Seitdem darf er sich deutscher Schriftsteller nennen. Das ist für ihn nicht deshalb wichtig, weil er etwa seine bosnische Herkunft und Heimat verleugnet, sondern weil er, anstatt für seine Kenntnisse der deutschen Sprache gelobt oder als Beispiel gelungener Integration instrumentalisiert zu werden, einfach nur als deutschsprachiger Autor angesehen werden möchte. Aus diesem Grund kämpft er auch heute noch gegen die Klassifizierung als Migrationsautor.

Sein Geburtsort Višegrad, der im Osten Bosnien und Herzegowinas, an der Drina im ehemaligen Jugoslawien liegt, ist den meisten durch Ivo Andrićs Roman „Die Brücke über die Drina“ (1945) bekannt. Jugoslawien war als Vielvölkerstaat nach dem Zweiten Weltkrieg von Josip Broz Tito (1892-1980) neu gegründet worden. Nach seinem Tod flammten jedoch die Konflikte zwischen den Volksgruppen wieder explosionsartig auf. Jugoslawien teilte sich darauf in die Länder, die wie Bosnien und Herzegowina für ihre Unabhängigkeit kämpfen wollten, oder wie Serbien gegen eine Abspaltung waren. So kam es unter anderem in Višegrad, einem Städtchen, in dem jahrelang verschiedene Bevölkerungsgruppen, Serben und Bosniaken, friedlich zusammengelebt haben, zum Bürgerkrieg: Anfang April 1992 begannen die Belagerung und der Beschuss von Višegrad durch die serbischen Einheiten. Aus Protest besetzte daraufhin eine Gruppe bewaffneter Bosniaken den Drina-Staudamm, den sie zu sprengen drohten. Am 12. April gelang es dann der Jugoslawischen Volksarmee die Kontrolle über den Staudamm und die Stadt zu gewinnen. Als sie sich aber im Mai wieder zurückzogen, begannen ethnische Säuberungen und Vertreibungen durch die Serben, wobei es zu Morden und Vergewaltigungen von Zivilisten sowie der Zerstörung von Moscheen und der Stadt kam.² So jährt sich das Massaker von Srebrenica beispielsweise in diesem Jahr zum fünfundzwanzigsten Mal.

² Vgl. Mare, Raffaella: „Ich bin Jugoslawe – ich zerfalle also“: Chronotopoi der Angst – Kriegstraumata in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Marburg: Tectum Verlag 2015, S. 219.

Familie Stanišić, die – wie viele andere Familien in Višegrad – gemischter ‚ethnischer Herkunft‘ ist (Stanišić ist Sohn eines Serben und einer muslimischen Bosnierin), sieht sich zu diesem Zeitpunkt gezwungen, das Land zu verlassen. Sie fliehen über Serbien nach Deutschland und lassen sich dann im Heidelberger Stadtteil Emmertsgrund nieder, wo sie sich ein Haus mit einer anderen Migranten-Familie teilen und in Armut leben.

Während seine Eltern in der Heimat als Betriebswirt und Politikprofessorin tätig waren, müssen diese, um in Deutschland leben zu können, auf dem Bau und in einer Wäscherei arbeiten. Es war eine schwere Zeit, doch wie es für seine Eltern wirklich gewesen sein muss – gesteht Saša Stanišić sich in seinem Werk „Herkunft“ ein – habe ihn als Jugendlicher nur wenig beschäftigt:

Die Eltern schonten sich nicht, aber mich. Die größten Probleme und Sorgen hielten sie von mir fern, sprachen selten von dem, was ihnen schwerfiel. Von ihren Entbehrungen und Niederlagen weiß ich erst seit Kurzem [...]. Ich kann nicht sagen, ob es gut gewesen ist, nicht zu wissen, was die beiden damals umtrieb und quälte. Oder, anders gesagt, ob es gut gewesen ist, davon auszugehen, dass es um sie besser stand, als es wirklich der Fall war. Um ihre Ängste und unsere Finanzen und grundsätzlich das Glück in diesem deutschen Leben. Einiges wusste ich, wollte es aber nicht wahrhaben. Ich war außer Haus, wann immer ich konnte. Und selten für sie da.³

Sein Buch dient demnach nicht nur dazu, seine eigene Geschichte zu erzählen, sondern auch, um über die Geschichte seiner Familie und der Leute, die ihm wichtig sind, zu reflektieren. In „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ findet man ein ähnliches Muster. Aleksandar, den Hauptprotagonisten, den man als Alter Ego des Autors verstehen kann, schreibt darin einen Brief, in dem er über seine Zeit in Deutschland reflektiert und meint:

Weißt du, Asija, ich habe mir keine Mühe gegeben. Ich habe mir all die Zeit keine Mühe gegeben, nachzufragen oder überhaupt zu fragen, was meine Eltern denken oder was sie wollen oder wie ich helfen kann, damit es uns hier besser geht.⁴

Nachdem die Familie einige Zeit denkt, der Krieg in Bosnien würde nicht lange andauern und sie würden bald in die Heimat zurückkehren können, werden Stanišićs Eltern nach einigen Jahren mit einer Abschiebung konfrontiert und wandern 1998 in die USA aus. (vgl. S219f)

Stanišić darf für sein Studium erst einmal in Deutschland bleiben. In Heidelberg hatte er sich bereits im Grundschulalter eingelebt. In einer Förderklasse der Internationalen Gesamtschule Heidelberg lernte er innerhalb weniger Monate die deutsche Sprache und wechselte dann ans Gymnasium. Lust am Schreiben und am Erzählen hatte er schon als Jugendlicher, was auch sein

³ Stanišić, Saša: Herkunft. München: Luchterhand 2019, S.180f. Im folgenden werden Zitate unter Verwendung der Sigle „H“ nachgewiesen.

⁴ Ders.: Wie der Soldat das Grammophon repariert. München: btb Verlag 2008, S.152. Im folgenden werden Zitate unter Verwendung der Sigle „S“ nachgewiesen.

Lehrer erkannte. Er forderte ihn auf und motivierte ihn, seine Gedichte, die er bis dahin noch auf bosnisch schrieb, ins Deutsche zu übersetzen. In einem Interview erzählt Saša Stanišić:

Ich habe ein Gedicht auf Deutsch übersetzt und es ihm gezeigt. Er hat mir viel zugetraut, und zu meinem Geburtstag hat er mein Gedicht in der Klasse besprechen lassen, ohne aber meinen Namen zu zitieren. Es war wie ein Geschenk für mich.⁵

Nach seinem Abitur (1997) studiert er Deutsch als Fremdsprache und Slawistik und geht während seines Studiums in die USA, genauer gesagt an die Bucknell University, um als Assistant Teacher zu arbeiten. Nach seinem Magisterabschluss 2004 beginnt er ein Zweitstudium am Deutschen Literaturinstitut in Leipzig. Gemeinsam mit Juli Zeh und Clemens Meyer gilt Stanišić als einer der berühmtesten Schüler des Instituts. Bereits während des Studiums veröffentlicht er erste Erzählungen in Zeitschriften und Anthologien und schreibt unter anderem für die Zeitschriften „Krachkultur“ und „U-Mag“.

Mit der Erzählung „Was wir im Keller spielen...“ gewinnt Stanišić 2005 den Kelag-Publikumspreis im Rahmen der 29. Tage der deutschsprachigen Literatur in Klagenfurt. Dieselbe Erzählung findet ein Jahr später, 2006, ebenfalls einen Platz in seinem Debütroman „Wie der Soldat das Grammophon repariert“. Mit diesem Roman, der bis heute in 31 Sprachen übersetzt wurde, feiert der junge Autor einen enormen Erfolg. Die Recherche dazu finanziert die Robert Bosch Stiftung mit dem Grenzgänger-Stipendium. Im selben Jahr noch wird „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ vom Bayerischen Rundfunk als Hörbuch adaptiert und 2008 vom Schauspielhaus Graz als Bühnenstück aufgeführt. Stanišić, der von 2006 bis 2007 als Stadtschreiber von Graz fungiert, ist an der dramatisierten Fassung seines Romans beteiligt und schreibt 2008 auch ein erstes eigenes Theaterstück namens „Go West“. „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ landet auf der Shortlist für den Deutschen Buchpreis und erhält den Förderpreis zum Literaturpreis der Stadt Bremen (2007), außerdem wird das Hörspiel zum Roman 2007 für den Deutschen Hörbuchpreis nominiert. Es folgen weitere Preise⁶ und mit damals 29 Jahren gilt der Schriftsteller als der bis heute jüngste Gewinner des Adalbert-von-Chamisso-Preises und als der bis dahin jüngste Finalist des Deutschen Buchpreises.

Das Jahr 2013 zeichnet sich für Saša Stanišić dadurch aus, dass er das „Feuergriffel“-Stadtschreiber-Stipendium für Kinder- und Jugendliteratur der Stadt Mannheim erhält und dort

5 „Stärker als Schuld und Verantwortung ist für mich das Fremdsein“ Interview mit Raffaella Mare. 25.05.2012. In: Anhang. In: Mare, Raffaella: „Ich bin Jugoslawe – ich zerfalle also“: Chronotopoi der Angst – Kriegstraumata in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Marburg: Tectum Verlag 2015. Punkt 320.

6 Der Adalbert-von-Chamisso-Preis, das Lydia-Eymann-Stipendium und der Heimito von Doderer-Literaturpreis.

mehrere Monate im Turm der Alten Feuerwache einziehen darf.⁷ Außerdem erhält er für das Romanmanuskript „Anna“ den Alfred-Döblin-Preis und für „Frau Kranz malt ein Bild von Hier“ den Hohenemser Literaturpreis.⁸

Sein zweiter Roman „Vor dem Fest“ (2014), in dem er den Bewohnern des fiktiven Dorfes Fürstenfelde aus der Uckermark eine Stimme verleiht, feiert einen noch größeren Erfolg. Mit dem Roman, der als Netflix-Serie verfilmt werden soll, gewinnt er zusätzlich den Preis der Leipziger Buchmesse in der Kategorie Belletristik und steht auf der Longlist des Deutschen Buchpreises. 2016 erscheint dann der Erzählband „Fallensteller“, für den er sowohl den Rheingau Literaturpreis als auch den Schubart Literaturpreis erhält. Darin setzt er teilweise den Roman „Vor dem Fest“ fort.⁹

Für seinen zuletzt erschienenen Roman „Herkunft“ erhält Stanišić den Deutschen Literaturpreis, die wichtigste Auszeichnung für deutschsprachige Romane, für den er schon zweimal nominiert war. Die Jury lobt Stanišić als fantasievollen und witzigen Erzähler:

Saša Stanišić ist ein so guter Erzähler, dass er sogar dem Erzählen misstraut. Unter jedem Satz dieses Romans wartet die unverfügbare Herkunft, die gleichzeitig der Antrieb des Erzählens ist. Verfügbar wird sie nur als Fragment, als Fiktion und als Spiel mit den Möglichkeiten der Geschichte. Der Autor adelt die Leser mit seiner großen Fantasie und entlässt sie aus den Konventionen der Chronologie, des Realismus und der formalen Eindeutigkeit [...]. Mit viel Witz setzt er den Narrativen der Geschichtsklitterer seine eigenen Geschichten entgegen.¹⁰

Schlagzeilen macht Stanišić daraufhin jedoch nicht nur mit dem Gewinn des Preises, sondern auch wegen seiner Dankesrede, in der er den Literaturnobelpreisgewinner Peter Handke kritisiert. Sobald er sich auf dem Podium befindet und seine Rede beginnt, bittet der frisch gekürte Preisträger das Publikum um Entschuldigung. Er werde nämlich die Öffentlichkeit dazu nutzen, um sich „kurz zu echauffieren“. Er bedankt sich für den Preis, gesteht jedoch, dass ihn ein anderer, etwas wichtigerer Preis in seiner Freude und „Konzentration“ stört. Stanišić beginnt

7 Ohne Autor: Neuer Mannheimer Stadtschreiber. Saša Stanišić nimmt den „Feuergriffel“ in die Hand. In: Börsenblatt, 18.01.2013, URL: https://www.boersenblatt.net/artikel/neuer_mannheimer_stadtschreiber.590821.html. (Abgerufen am 22.12.2020).

8 Vgl. Eintrag: Stanišić, Saša. In: Munzinger Online/Personen - Internationales Biographisches Archiv, URL: <http://www.munzinger.de/document/00000026610> (Abgerufen am 18.12.2019).

9 Vgl. Rink, Christian: Vom transkulturellen „Erschreiben“ der Gegenwart: Saša Stanišićs Roman „Wie der Soldat das Grammophon repariert“. In: Karlsson Hammarfelt, Linda/Platen, Edgar/Platen, Petra (Hrsg.): Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur. 10. Erzählen von Zeitgenossenschaft. München: Iudicum Verlag 2018, S. 106-115.

10 Ohne Autor: Begründung der Jury. In: [deutscher-buchpreis.de](https://www.deutscher-buchpreis.de). Ohne Datum, URL: <https://www.deutscher-buchpreis.de/nominiert/>. (Abgerufen am 22.12.2019).

seine Kritik mit dem Hinweis, er habe „das Glück [gehabt], dem zu entkommen, was Peter Handke in seinen Texten nicht beschreibt.“¹¹

Der österreichische Autor Peter Handke, der sich im Zusammenhang der Jugoslawienkriege auf die Seite der serbischen Nationalisten gestellt hatte, indem er zum Beispiel die Luftschläge der NATO verurteilte und 2006 auf der Beerdigung des Ex-Diktators Slobodan Milošević eine Rede hielt, reagierte verärgert über die negative Medienpräsenz, die Stanišić ihm verschaffen hatte. So erzählte er im österreichischen Radio:

Ich steh vor meinem Gartentor und da sind fünfzig Journalisten. [...] Und von keinem Menschen, der zu mir kommt, höre ich, dass er sagt, dass er irgendetwas von mir gelesen hat, dass er weiß, was ich geschrieben habe, es sind nur die Fragen: Wie reagiert die Welt, Reaktion auf Reaktion.¹²

Handke, dessen Nobelpreis-Ehrung nicht nur von Stanišić kritisiert wurde, sondern dessen Prämierung weltweit auf ein geteiltes Echo gestoßen war, weigerte sich daraufhin weitere Fragen zu dem Thema zu beantworten.

Seit einigen Jahren ist Saša Stanišić Mitglied der Schriftstellervereinigung „PEN-Zentrum Deutschland“ und der Freien Akademie der Künste in Hamburg. Er ist auch dafür bekannt, außerhalb seiner Werke Stellung zu politischen Fragen zu nehmen. Die Problematiken der Integration und des Ausländerrechts werden in einigen seiner Werke angesprochen. Aber auch seine Haltung und öffentliche Aussage bezüglich Peter Handke ist ein Beispiel für sein politisches Engagement. Des Weiteren befasst sich Stanišić mit der Klassifikation von Autoren mit Migrationshintergrund und der Weise, in der ihre Werke bewertet werden.¹³ Zu diesem Thema hat er 2010 den Artikel „How you See us: Three Myths about Migrant Writing“ veröffentlicht. Darin dekonstruiert er drei ‚Mythen‘ der Migrationsliteratur. Stanišić beginnt mit dem Begriff der ‚Migrationsliteratur‘, den er als zu vereinfachend einstuft. Er findet es falsch, Autoren mit Migrationshintergrund in eine einzige Kategorie einzuordnen, da die persönliche Migrationsgeschichten der Autoren sowie der Stand ihrer Integration im Migrationsland sich zu sehr unterscheiden, um über einen Kamm geschert zu werden. Außerdem haben viele Autoren unterschiedliche religiöse und kulturelle Backgrounds. Die persönlichen Erfahrungen dieser Autoren sind demnach genauso unterschiedlich wie die Einflüsse, die auf sie als Schriftsteller gewirkt haben. Stanišić empfiehlt, von einer Autor-orientierten zu einer Themen-orientierten

11 Deutscher Buchpreis: Deutscher Buchpreis 2019. Dankesrede des Preisträgers Saša Stanišić. Veröffentlicht am 14.10.2019, [Youtube], URL: <https://www.youtube.com/watch?v=m86N9AHF4hY&t=501s>. (Abgerufen am 20.12.2019).

12 Morgenjournal. Peter Handke im Interview mit dem österreichischen Radio. In: Ö1. Veröffentlicht am 16.10.2019, URL: <https://oe1.orf.at/player/20191016/574175>. (Abgerufen am 22.12.2019).

13 Vgl. Rink, Christian: Vom transkulturellen „Erschreiben“ der Gegenwart, S. 108.

Leseweise zu wechseln und schlägt außerdem vor, für die Kategorisierung von Literatur von Autoren mit Migrationshintergrund den Plural zu verwenden, von Migrations*literaturen* zu sprechen und diese Kategorie sogar in noch kleineren Kategorien aufzubrechen. Als Beispiel nennt er die ‚Literatur der ausländischen Arbeiter der 60er Jahre‘ und die ‚Deutsch-türkische Literatur‘, bemerkt aber auch, dass diese Art der Kategorisierung gegen „Literatur als Akt der grenzenlosen Kreativität und Erfindung einerseits und als Spiel Bezug und Beziehung andererseits“¹⁴ stehen würde. Was den zweiten Mythos betrifft, schreibt Stanišić, jeder gute Autor sollte in der Lage sein, über Migration schreiben zu können und dass das Thema nicht einzig und allein für Autoren, die Migration erlebt haben, reserviert sei. Genauso wenig seien Autoren mit Migrationshintergrund gezwungen ihre Erfahrungen in ihre Literatur einfließen zu lassen.¹⁵ Auch dem Vorurteil, Migrationsautoren würden aufgrund ihrer Mehrsprachigkeit die deutsche Sprache bereichern, widerspricht Saša Stanišić vehement. Für ihn ist „Schreiben selbst eine Fremdsprache“¹⁶, die er sich für jedes Werk neu aneignen muss. Er schreibt, er fühle sich zwar geehrt, wenn Kritiker schreiben, Stanišić „setzt unser altes Deutsch unters Sauerstoffzelt“¹⁷, er stünde solchen Aussagen aber auch kritisch gegenüber. Er glaubt nämlich nicht, dass Mehrsprachigkeit die literarische Qualität eines Werkes steigert. Auch wenn man behaupten kann, dass die Übersetzung gewisser Sprichwörter und Sprachen oder Neologismen, die aus der Muttersprache und der Migrationssprache gebildet werden, eine gewisse Schönheit und etwas Neues ausstrahlen, findet Stanišić, dass jeder die Möglichkeit hat, kreativ mit der Sprache umzugehen.¹⁸

Als Autor der Gegenwart ist er ebenfalls ein sehr internetaffiner Schriftsteller. So ist es nicht ungewöhnlich, dass man zufällig über eine seiner Google-Rezensionen stolpert, wenn man Urlaub in Berlin macht und recherchiert, wann die nächste Bahn in Richtung Potsdamer Platz fährt. Auf der Internetplattform Twitter ist er ebenfalls sehr aktiv; macht Werbung für seine Neuerscheinungen und kommentiert Literatursendungen, in denen sein Roman bewertet wird. Am 19. Dezember 2019 twittert er zum Beispiel über die im SRF ausgestrahlte Sendung „Literaturclub“: „Mein Sohn hat sich die Sendung angeschaut und war komplett begeistert von Elke Heidenreichs Kirschanstecker, hat gefragt, ob sie mal zum Babysitten kommen kann.“¹⁹ Es handelt sich dabei um seinen circa 27 000sten ‚Tweet‘. In einem Gespräch mit Jagoda Marinić

14 Stanišić, Saša: How you See us: Three Myths about Migrant Writing, S. 2.

15 Vgl. Ebd., S. 3.

16 Ebd., S. 5.

17 Ohne Autor: Perlen der Buchmesse. In: Die Welt. Veröffentlicht am 30.09.2006, URL: <https://www.welt.de/print-welt/article156321/Perlen-der-Buchmesse.html>. (Abgerufen am 20.12.2020).

18 Vgl. Stanišić, Saša: How you See us: Three Myths about Migrant Writing. S. 5.

verrät er während einer Lesung in Heidelberg, er nutze die Plattform wie eine Art Spielplatz und erzählt:

Es macht mir große Freude auf dieser kurzen Distanz mit nur einer begrenzten Anzahl von Zeichen zu versuchen, pointierte [...], wahre oder erfundene Geschichten zu erzählen und mich auch auszuprobieren. Sehr viele von diesen Geschichten fließen dann später in andere Texte hinein. Auch in diesem Buch [Herkunft, d. Verf.] gibt es zwei, drei Kapitel, die ursprünglich als Ideen überhaupt auf Twitter entstanden [...]. [Die] Texte, die ich dort verfasse, [enthalten] oft Gedanken, die mir wichtig sind und die ich dann tatsächlich auch mitnehme in die Texte, die veröffentlicht werden. Das ist eine Spielwiese. Ich lese da gerne und verfolge dort Diskussionen. Das ist einfach wie so ein Spielplatz für mich, wo ich mit Sprache etwas anrichten kann.²⁰

Interessant ist Twitter für den Schriftsteller also, um Textproben zu veröffentlichen und zu schauen, wie diese bei seinen Lesern ankommen. Außerdem hat er Spaß am interaktiven Teil dieser Arbeit. Heute ist Saša Stanišić zweiundvierzig Jahre alt, Vater eines Sohnes, und lebt mit seiner Familie in Hamburg.

2 „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ - Kurzfassung

„Wie der Soldat das Grammophon repariert“ kann in vier Teile strukturiert werden. Der Roman beginnt an dem Tag als Aleksandars Opa Slavko stirbt; der Leser ist bei seiner Beerdigung und Trauerfeier dabei. In diesem ersten Teil kündigt sich durch Auseinandersetzungen in der Familie und auf dem Schulhof, aus dem Ausland zurückkehrende Bekannte und so weiter der Krieg an. Als der Krieg Višegrad erreicht, erzählt Aleksandar von dem Leben im Keller, der Angst, aber auch dem kindlichen Interesse an den Soldaten, den Waffen und der Gewalt. Nach der Flucht nach Deutschland beginnt der zweite Teil des Romans. Dieser zweite Teil zeichnet sich dadurch aus, dass er fast ausschließlich in der Briefform verfasst ist. Aleksandar schickt Briefe an seine Freundin Asija und beschreibt seine Ankunft und sein Leben in Deutschland. Anhand der Datierungen dieser Briefe kann der Leser große Zeitsprünge feststellen, sodass Aleksandar, wenn er den letzten Brief verschickt, kein Kind mehr, sondern ein junger Erwachsener ist. Mit dem Buch im Buch „Als alles gut war“ beginnt der dritte Teil des Romans. Seine Großmutter schickt ihm ein leeres Buch und animiert ihn dazu, seine Geschichten aufzuschreiben. Aleksandar geht

19 Stanišić, Saša. [sasa_s]. (19.12.2019). Mein Sohn hat sich die Sendung angeschaut und war komplett begeistert von Elke Heidenreichs Kirschanstecker, hat gefragt, ob sie mal zum Babysitten kommen kann. [Tweet]. URL: https://twitter.com/sasa_s/status/1207599330711998465. (Abgerufen am 20.12.2019).

20 Stadt Heidelberg: Sasa Stanisic liest ‚Herkunft‘. Veröffentlicht am 23.05.2019, [Youtube], URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EHvYJd44W6Q>. (Abgerufen am 07.01.2019).

darauf ein und schreibt als Erwachsener über die Vorkriegszeit, in der sein Opa noch lebte, sammelt aber auch alte Aufsätze und Gedichte. Der vierte und letzte Teil von „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ befasst sich mit Aleksandars Entschluss, seine Erinnerungen mit der Wirklichkeit zu vergleichen und seiner Reise in seine Heimat Višegrad. Seine Oma Katarina ist diejenige, die ihn auffordert, seine Heimat zu besuchen und die warnt: „Stell dich nicht auf Urlaub ein, Aleksandar. Wir warten.“ (S216) Tatsächlich wird Aleksandar dann in Bosnien und Herzegowina mit der Realität und den grausamen Folgen des Krieges konfrontiert. Die Erzählung endet in Veletovo, an Opa Slavkos Grab, das er mit Oma Katarina, Onkel Miki und seinen Ur-Großeltern besucht. Auf Seite 310 zieht Aleksandar seinen Zauberhut an und nimmt den Zauberstab in die Hand. Dadurch schließt sich ein Kreis, denn das Buch beginnt damit, wie Aleksandar als Kind seinen Hut sucht, um seinen Opa zurückzuzaubern. Sich direkt an seinen Opa richtend, sagt Aleksandar:

Opa, nicht alle deine Geschichten habe ich behalten, aber einige habe ich aufgeschrieben und werde sie dir vorlesen, sobald der Regen aufhört. Die Idee habe ich von Nena Fatima, die Stimme von Opa Rafik, das Buch, aus dem ich lese, von Oma, die Adern an den Unterarmen von deinem Sohn, der jetzt Kokosnüsse malt, die Schwermut von meiner Mutter. (S311)

Aleksandars Geschichte endet mit einem Anruf. Er hebt ab und eine Frauenstimme fragt nach ihm. Er denkt, es könnte Asija sein. Ob sie es ist, wird allerdings nicht enthüllt. (vgl. S313)

3 „Herkunft“ - Kurzfassung

„Herkunft“ ist ein Buch über die Erinnerung. Saša Stanišićs Großmutter leidet unter immer stärker werdender Demenz. In drei Teilen erzählt der Enkel zuerst von einem gemeinsamen Besuch in Oskoruša, dem Geburtsort des Großvaters, im Jahr 2009, als es der Großmutter noch gut ging. Immer wieder mischen sich darin Kindheitserinnerungen aus dem ehemaligen Jugoslawien und der Zeit vor der Flucht. Im nächsten Teil, den man ungefähr von Seite 119 bis Seite 243 ausmachen kann, schildert der Autor sein heutiges Leben in Deutschland, aber auch seinen Werdegang vom Flüchtlingskind zum Studenten, der für seine Aufenthaltsgenehmigung kämpfen muss, bis hin zum Schriftsteller. Die Krankheit seiner Oma Kristina wird immer offensichtlicher bis er und seine Eltern im dritten Teil entscheiden, sie in Višegrad zu besuchen. Kristina wird zum Pflegefall und sie bringen sie in einem Altenheim unter. Am 24. April 2018 macht sich auch Stanišić auf den Weg zurück nach Višegrad und fährt mit seinen Eltern nach

Oskoruša. (vgl. H250) Als Saša seine Großmutter im Juli zum ersten Mal besucht, geht es ihr nicht gut. „Großmutter wäre eher jeden Tag vom Ofen gestürzt, als freiwillig in ein Heim zu gehen.“ (H281) Sie ist aufgelöst und spricht von einer Beerdigung. Um sie wieder zu beruhigen, erfindet der Enkel eine Geschichte. (vgl. H283) Im Epilog endet „Herkunft“ mit einem Traum, in dem Saša statt seinen Flug zurück nach Deutschland anzutreten, ein fantastisches Abenteuer wagt, um seiner Großmutter eine gute Nacht zu wünschen. Nach dem Epilog fügt der Autor dann eine Art Metabuch in sein Werk ein, „Der Drachenhort“, das nach dem Choose-Your-Own-Adventure Prinzip funktioniert. Durch eine Ansammlung von Geschichten und Erzählungen, die mal mehr und mal weniger chronologisch aneinandergereiht sind, erzählt Stanišić in „Herkunft“ die Geschichte seiner Vorfahren und die eigene.

4 Faktualität, Fiktionalität und Autofiktionalität – Konzepte und Modelle

Um einen Forschungsüberblick zu geben, werden im folgenden theoretischen Teil die verschiedenen Gattungen und Schreibweisen Fiktionalität, Faktualität und Autofiktionalität definiert und verschiedene Konzepte und Modelle, die mit ihnen in Verbindung stehen, vorgestellt. Darunter findet sich zum Beispiel unter anderem Philippe Lejeunes Pakttheorie, John Paul Eakins Make-Believe-Spiel, verschiedene wissenschaftliche Ansichtspunkte über Authentizität in der Autobiografie sowie verschiedene Konzepte der Autofiktion. Diese theoretischen Modelle und Konzepte werden später auf „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ und „Herkunft“ angewandt werden und dazu dienen das besondere Verhältnis von Fakt und Fiktion, das in diesen Werken vorliegt, zu demonstrieren.

4.1 Faktualität

Zeitungs- und Reiseberichte, Wörterbucheinträge und Sachtexte, sowie traditionelle Autobiografien werden in der Regel der faktualen Erzählung zugeschrieben. Die Rede ist ebenfalls von einer „nicht-dichterischen“²¹ Erzählung, welche eine Textart bezeichnet, die ausschließlich von realen Begebenheiten berichtet. Bei faktualen Erzählungen handelt es sich um ‚Realitätsberichte‘, die von realen Dingen handeln und von realen Lesern internalisiert werden. Der Erzähler wird dabei dem Autor gleichgesetzt, was in der Literaturwissenschaft Homodieges

21 Martinez, Matias, Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck Verlag 2003. (5. Auflage), S. 10.

genannt wird. Dadurch übernimmt der Autor die volle Verantwortung für seinen Text. Der die faktuale Erzählung bestimmende illokutionäre Sprechakt ist ‚assertiv‘. Das bedeutet, dass die Absichten, die der Sprechende – oder in diesem Fall der Autor – zum Ausdruck bringen will, Behauptungen sind. Da die Behauptungen über ein reales historisches Geschehen oder eine reale Person aufgestellt werden, muss das, wovon berichtet wird, dem Erzählten vorausliegen.²² Das Tempus und der Modus faktualer Erzählungen ist daher in der Regel die Vergangenheit.²³ Damit ist gemeint, dass sowohl die Sätze des Textes in der Vergangenheit stehen – dementsprechend auch die zeitbezogenen Adverbiale, die Tempusformen der Verben et cetera – als auch die Modi dieser Tempusformen und die Modalität auf die diese hinweisen.

Esther Kraus befasst sich in ihrer Monographie „Faktualität und Fiktionalität“ mit den Kategorien der ‚Wahrheit‘ und ‚Wirklichkeit‘ in faktualen Texten. Für sie sind das Erwarten von Authentizität seitens des Lesers und das Postulat von Authentizität seitens des Autors in schriftlichen Texten genauso von Bedeutung wie in der mündlichen Rede. Wird eine sogenannte „Behauptungs-“ oder „Authentizitätsregel“ gebrochen, gilt das faktuale Erzählen als verfälscht.²⁴ Eine solche Verfälschung kann unabsichtlich geschehen, wobei dann von einem Irrtum oder einem Fehler die Rede ist. Geschieht die Verfälschung jedoch bewusst und wird vom Leser durchschaut, ist der Autor als Lügner entlarvt. Er muss dann mit einer entsprechenden Reaktion seitens des Lesers rechnen und sich verantworten müssen. Grundsätzlich lässt sich sagen, dass die enge Autor-Leser-Beziehung und der dem Text unterlegte Wahrheitsanspruch einerseits, sowie die Verantwortung, die der Autor durch die Identitätsgleichheit mit dem Erzähler eingeht, andererseits, die faktuale Erzählung ausmachen.²⁵

4.2 Fiktionalität

Der faktualen Erzählweise wird nun die fiktionale Erzählweise gegenüber gestellt. Doch bevor näher auf das fiktionale Erzählen eingegangen wird, sollten der Terminus ‚fiktional‘ und der mit ihm verwandte Begriff ‚fiktiv‘ kurz erläutert werden, so wie es auch Matias Martinez und Michael Scheffel in ihrer „Einführung in die Erzähltheorie“ (2003) tun: ‚Fiktional‘ kann als

22 Vgl. Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001, S. 115.

23 Vgl. Kraus, Esther: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhundert. Marburg 2013. (Zugleich Dissertation Johannes Gutenberg-Universität Mainz 2010), S. 107-110.

24 Vgl. Ebd., S. 110f.

25 Ebd.

Antonym zu ‚faktual‘ oder ‚authentisch‘ gesehen werden und gibt den ‚pragmatischen Status‘²⁶ einer Rede an, während ‚fiktiv‘ das Antonym von ‚real‘ ist und den ‚ontologischen Status‘²⁷ von dem angibt, was in der Erzählung ausgesagt wird. Frank Zipfel unterscheidet in seinem Buch ‚Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität‘ die beiden Begriffe, indem er ‚fiktional‘ als eine ‚bestimmte Darstellungsweise‘²⁸ und ‚fiktiv‘ als eine ‚bestimmte Existenzweise‘²⁹ definiert. Ein konkretes Beispiel für Fiktionalität ist zum Beispiel J.K. Rowlings ‚Harry Potter‘: Bei dem Roman handelt es sich um ein echtes Buch, das in unserer realen Welt existiert, durch die Charakterisierung ‚fiktional‘ aber darauf hinweist, dass sein Inhalt ‚fiktiv‘, also erfunden, ist.

Fiktionales und faktuales Erzählen unterscheiden sich in erster Linie dadurch, dass fiktionale Texte im Gegensatz zu faktualen keinen Wahrheitsanspruch postulieren. Fiktionale Erzählungen sind daher ‚dichterische‘ Erzählungen und haben folglich – so war es und ist es teilweise heute immer noch in der Literaturwissenschaft und -kritik angesehen – einen größeren literarischen Wert. Hier sollte zusätzlich erläutert werden, dass ‚dichterisch‘ als Antonym zu ‚nicht-dichterisch‘ steht; ein Begriff, der zu Beginn des Kapitels ‚Faktualität‘ als ‚von realen Begebenheiten berichtend‘ definiert wurde. Der Begriff ‚dichterisch‘ soll demnach in diesem Kontext nicht als ‚kunstvoll ausgestaltet‘, sondern als ‚erfunden, fiktiv und nicht real‘ verstanden werden. Frank Zipfel, der wichtige Theorien zum Thema Fakt, Fiktion und Autofiktion aufgestellt hat und deswegen in dieser Arbeit von besonderer Bedeutung sein wird, definiert Fiktionalität als eine ‚dargestellte Geschichte, [die] nicht auf [tatsächlichen Ereignissen] beruht, [der] kein Geschehen in der Realität entspricht, [und die] nicht wirklich stattgefunden hat.‘³⁰

Während in der faktualen Erzählung der Erzähler und der Autor eine Einheit bilden, und somit der Autor verantwortlich für das Geschilderte ist, unterscheidet man in der Fiktion einerseits ‚zwischen dem Autor als dem Produzenten des Gesamttextes und dem textinternen fiktiven Erzähler als dem sprachlogischen Produzenten der Erzählung‘,³¹ was Heterodiegese genannt wird, und andererseits ‚zwischen dem von der Erzählung implizierten (sprachlogischen) Adressaten [und] dem empirischen und realen Leser‘.³² Es scheint, als würde sich die fiktionale Erzählung auf zwei Ebenen an den Leser richten. Janik Dieter spricht in seinem Buch

26 Martinez, Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 13.

27 Ebd.

28 Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 19.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 68.

31 Kraus, Esther: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhundert, S. 116.

32 Ebd.

„Kommunikationsstruktur des Erzählwerks“ (1973) diesbezüglich von einer „kommunizierte[n] Kommunikation“³³. Diese Art der Kommunikation findet einmal auf der imaginären und einmal auf der realen Ebene statt. Das bedeutet, dass der Autor reale aber unwahre Sätze produziert, da sie nicht als seine eigenen Behauptungen, sondern als die des fiktiven Erzählers propagiert werden, und dass diese selben Sätze zugleich jedoch auch imaginär aber wahr sind, da sie sich „im Rahmen einer imaginären Kommunikationssituation“³⁴ befinden. Auch Zipfel behandelt dieses Phänomen, das der fiktionalen Erzählung eigen ist, und nennt sie die „Verdoppelung der Sprachhandlungssituation“³⁵. Die klassische Autor-Erzähler-Unterscheidung ist für das fiktionale Erzählen sehr wichtig; würde man ihn nämlich mit dem Erzähler verwechseln und sagen, der Autor behaupte etwas in einem fiktionalen Text, dann würde man ihn der Lüge bezichtigen, weil er etwas behaupten würde, das nicht der Wahrheit entspricht. Es ist der vom Autor erfundene, fiktive Erzähler, der die Freiheit besitzt, zu behaupten, was er will. Er ist nicht an die „Erzähllogik des faktualen Erzählens gebunden“,³⁶ kann diese aber simulieren, indem er auf Behauptungssätze zurückgreift.³⁷

Die Fiktivität einer Erzählung kann gewöhnlich bereits an bestimmten textexternen Fiktionssignalen ausgemacht werden. Paratextuelle Merkmale sind zum Beispiel die Angaben ‚Roman‘, ‚Drama‘ oder ‚Novelle‘ auf dem Buchdeckel oder im Untertitel einer Erzählung. In Märchen kennt man außerdem die bekannten Eingangs- und Ausgangsformeln wie „Es war einmal“ oder „Und wenn sie nicht gestorben sind“. Des Weiteren gibt es auch textinterne Vorgänge, die auf Fiktivität hindeuten: Verben in der dritten Person, die innere Vorgänge anmerken, wie zum Beispiel „Sie fühlte sich hintergangen“.³⁸ Generell weist der Zugang zu Gedanken und Gefühlen von Figuren, die nicht der Erzähler sind, auf Fiktion. Das gilt gleichermaßen für eine genauere Dialogwiedergabe, die in faktualen Erzählungen nicht möglich wäre, oder für den wiederholten Gebrauch von Anachronismen. Diese Abweichungen von der faktualen Erzählung sind möglich, weil Fiktionalität einen kreativeren Umgang mit dem Text erlaubt. Fiktionalität setzt nicht voraus, dass der komplette Inhalt einer Erzählung fiktiv ist. Fiktive Geschichten müssen nicht notwendigerweise an fiktiven Orten oder in einem fiktiven Zeitraum stattfinden. In fiktionalen Erzählungen können Protagonisten aus der realen

33 Dieter, Janik: Kommunikationsstruktur des Erzählwerks: ein semiologisches Modell. Bebenhausen: Rotsch Verlag 1982. S. 12.

34 Martinez, Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 17.

35 Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 117.

36 Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: Winko, Simone/Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard (Hrsg.): Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin, New-York: De Gruyter Verlag 2009, S. 291.

37 Vgl. Ebd.

38 Vgl. Martinez, Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 16.

Erlebniswelt des Lesers vorkommen oder an real existierenden Orten spielen, manchmal sind nur die darin vorkommenden Ereignisse ausgedacht, also fiktiv.³⁹

Auch Frank Zipfel interessiert sich für die Verbindung der Fiktion zur Wirklichkeit und stellt fest, dass Erzählungen nie zu hundert Prozent fiktional sind, da sie immer auch Elemente der realen Welt in sich tragen. Die Nähe zur Wirklichkeit trägt einen wichtigen Rezeptionseffekt mit sich, denn je näher das Erzählte der Realität des Lesers kommt, desto einfacher wird es diesem fallen, sich in die Erzählung hineinzusetzen. Diese fiktiven und nicht-fiktiven Elemente werden in der Literaturwissenschaft ‚nicht-reale‘, ‚reale‘ und ‚pseudo-reale Objekte‘ genannt.⁴⁰ Bei der ersten Kategorie handelt es sich um Objekte, die frei erfunden sind und somit auch außerhalb der erzählten Welt inexistent sind. Die Elemente, die der Kategorie der ‚realen Objekte‘ angehören, werden auch ‚Realitätspartikel‘ genannt. Die Rede ist hier von Elementen, die der Leser aus seiner persönlichen „Erfahrungswelt“⁴¹ kennt und die den Text mit „Wirklichkeitsgehalten aufladen“.⁴² ‚Pseudo-reale Objekte‘ wiederum sind Elemente, die aus der Wirklichkeit entliehen, aber so verändert wurden, dass sie nicht mehr mit ihren realen Gegenständen identisch sind.⁴³

Abschließend sollte nochmals betont werden, dass Faktualität und Fiktionalität sich primär durch die Erzählersituation, die Authentizitätserwartung und die Einordnung in die ‚nicht-dichterische‘ oder ‚dichterische‘ Kategorie unterscheiden. Dazu kommt allerdings noch eine Schreibweise, die Autofiktionalität, die sich sowohl aus der faktualen als auch aus der fiktionalen Erzählung herausbildet.

39 Vgl. Kraus: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhundert, S. 108-112.

40 Vgl. Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. S. 68.

41 Vgl. Kraus: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhundert, S. 107.

42 Ebd.

43 Vgl. Ebd.

4.3 Autofiktionalität

Der Begriff „Autofiktion“ wurde von dem französischen Literaturwissenschaftler Serge Doubrovsky geprägt. Zipfel übersetzt Doubrovskys Definition als „Fiktion von absolut wirklichen Ereignissen“⁴⁴. Autofiktion steht für die Kombination von Autobiografie und Fiktion. Das heißt, eine Verschmelzung von autobiografisch-realen, wahrhaftig stattgefundenen, der faktualen Erzählung angehörigen Begebenheiten und fiktiven, imaginierten Begebenheiten.

Ein Text ist aber für die Mehrheit der Forscher auch nur dann autofiktional, wenn eine der Figuren als der Autor zu erkennen ist. Namensgleichheit oder -ableitung ist eine von mehreren Möglichkeiten. Manchmal stimmen aber auch Lebensdaten der Figur mit den realen biographischen Lebensdaten des Autors überein, oder ältere Werke des Autors werden im neuen Text erwähnt.⁴⁵

Franz Zipfel bietet zwei Definitionen der Autofiktion an. Einmal eine weite, die besagt, dass „Erzähltexte, die sich selbst zur Fiktion erklären – z.B. durch die Gattungsbezeichnung Roman – , in denen jedoch der Autor als Figur auftritt“⁴⁶ Autofiktionen sind und einmal eine enge Definition, in der autofiktionale Erzählungen dadurch charakterisiert werden, dass sie „dem Leser sowohl den autobiografischen Pakt als auch den Fiktionspakt anbieten“⁴⁷. Auf die Pakttheorie wird in einem späteren Kapitel genauer eingegangen.

Ausschlaggebend für diese moderne Auffassung der Autobiografie, wie Autofiktion zuerst angesehen wurde, war Doubrovskys Werk „Fils“, das 1977 publiziert wurde. Das Werk fungiert gleichzeitig als Roman und als theoretisches Modell der Autofiktion, das heißt, dass der Autor seinen eigenen Text als Referenztext des von ihm aufgestellten Konzepts der Autofiktion benutzt. „Fils“ wird zwar als Roman präsentiert, darin taucht jedoch ein Protagonist auf, der denselben Namen trägt wie der Autor und den der Autor benutzt, um über die Beziehung zu seiner Mutter zu reflektieren.⁴⁸ Bereits auf der Umschlagseite des Werkes grenzt sich Doubrovsky von dem Begriff der Autobiografie ab, indem er schreibt:

Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels, si l'on

44 Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?, S. 285.

45 Vgl. Kraus: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhundert, S. 75.

46 Zipfel: Autofiktion. In: Lamping, Dieter (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner Verlag 2009, S. 31.

47 Ebd.

48 Vgl. Kraus: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhundert, S. 76.

veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau.⁴⁹

In Doubrovskys Verständnis kommt eine Autobiografie Memoiren sehr nahe. Auffällig ist das Paradoxon „[f]iction, d'événements et de faits strictement réels“, da Fiktion in der Regel als das Gegenteil von Fakt und Realität begriffen wird. Für Doubrovsky jedoch soll Autofiktion sich gerade dadurch auszeichnen, dass ein Autor sich auf wahre und faktisch korrekte Begebenheiten beruht und diese in eine Geschichte umwandelt. Außerdem steht für ihn in der Autofiktion nicht „[das Erzählen von] Abenteuern[, sondern] das Abenteuer des Erzählens“⁵⁰ im Vordergrund. Der Autor bezeichnet damit eine besondere Art des autobiografischen Schreibens, die die Literaturwissenschaft der französischen Postmoderne zuordnet.⁵¹

Die Simplizität der eben genannten Definitionen ist bereits ein erster Hinweis darauf, dass der Begriff „Autofiktion“ sehr unklar und damit vielseitig deutbar und definierbar ist. „[U]nter dem Begriff ‚Autofiktion‘ [werden] ganz unterschiedliche ‚Mischungszustände‘ zwischen ‚Fiktion‘ und ‚Autobiografie‘ verstanden.“⁵² Daraus folgt, dass von der Autofiktion verschiedene, manchmal komplexe Konzepte ausgehen. Die Vielseitigkeit der Konzepte entsteht dadurch, dass Autofiktion „in mehrfacher Hinsicht Fragen der Grenze der Literatur [und der Grenzen] zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen [aufwirft].“⁵³ Diese verschiedenen Modelle, erstellt von großen Literaturwissenschaftlern und -wissenschaftlerinnen wie unter anderen Marie Darrieussecq, Philippe Lejeune, oder auch Franz Zipfel werden im Punkt 4.7 ausführlich diskutiert.

Zudem unterscheidet man in der literaturwissenschaftlichen Diskussion zwischen den Untersuchungen der Autobiografie und der Fiktion im englischsprachigen und im französischsprachigen Raum. In der englischsprachigen Forschung ist Fiktion ein Element, das fest zur Autobiografie gehört und demnach nicht in Frage gestellt wird. In der französischen Literaturforschung bildet sich indessen mit der Autofiktion ein ganz neuer Forschungszweig, da – Doubrovskys Beispiel folgend – Autofiktion und Autobiografie voneinander getrennt werden.⁵⁴

Die wichtigsten Fragen wirft dabei die Hybridität der Autobiografie auf. Erstaunlicherweise

49 Serge Doubrovsky. Fils. Paris 1977 (Umschlagseite).

50 Kraus: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhundert, S. 77.

51 Postmoderne Autofiktionen charakterisieren sich laut Krumrey dadurch, dass sie auf die in Autobiographien vorkommende Wahrheitsproblematik aufmerksam machen.

52 Wagner-Egelhaaf, Martina: Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion? In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hrsg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013, S. 9.

53 Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?, S. 286.

54 Vgl. Kraus: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhundert, S. 74.

tauschen sich die beiden Forschungszweige kaum miteinander aus, sondern koexistieren einfach.
Für Esther Kraus ist

die Einführung [des] Neologismus [„Autofiktion“ im Deutschen und „ego-fiction“ im Französischen, d.Verf.] aufschlussreich – bezeichnet er doch, egal in welcher Interpretation, ein Phänomen, das in der englischsprachigen Forschung nicht nur als legitim, sondern als intrinsischer Bestandteil, nicht selten sogar als Bedingung einer Identifikation der Autobiographie gilt: Die Fiktionalität autobiographischen Erzählens. Was die amerikanische Forschung in sowohl gattungspoetologischer wie erzähl- und fiktionstheoretischer Unbekümmertheit in die Theorie der Autobiographie integriert und oftmals zum Dreh- und Angelpunkt des jeweiligen Konzepts hypostasiert, ist in der französischen Theoriediskussion offensichtlich immer noch derart umstritten, dass es nicht nur eines Neologismus bedarf, sondern auch einer breit gefächerten und oft widersprüchlichen Diskussion dessen, was dieser Begriff überhaupt bezeichnet.⁵⁵

Spricht man in Frankreich von Autofiktion, führt Esther Kraus ihre Diskussion fort, so um im Regelfall „unkonventionelle“ autobiografische Erzählungen oder Texte, „die im weitesten Sinn aus dem Gattungssystem hinausgefallen sind oder sich ihm von vornherein nie eingefügt haben“⁵⁶, zu bezeichnen.

Zusammen mit dem Begriff Autofiktion fällt außerdem oft die Formulierung „grenzüberschreitende Gattung“⁵⁷. Unterschieden wird zum Beispiel, wie bei Frank Zipfel, zwischen einer Form des autobiografischen Schreibens und des fiktionalen Erzählens. Zudem stellt dieser fest, dass die Verunsicherung beim Leser umso größer ist, desto schwieriger der Text dem Faktualen oder Fiktionalen zuzuordnen ist. Laut Zipfel sind „[t]heoretische Konzepte von Autofiktion [ebenso, d. Verf.] wie konkrete Texte dann besonders interessant, wenn sie sich nicht mehr auf die eine oder andere Art des Erzählens und des Sprachgebrauchs festlegen lassen.“⁵⁸ Diese grenzüberschreitenden Tendenzen der Autofiktion stellen laut Zipfel traditionelle autobiografische Diskurse in Frage und „[eignen] sich besonders zur Darstellung von ‚grenzüberschreitenden‘ Lebensgeschichten“.⁵⁹

1977 durch Doubrovsky geprägt, hat sich der Begriff „Autofiktion“ rund zehn Jahre später, Anfang der 1990er Jahre, in Frankreich verbreitet und wurde in den 2000er Jahren im deutschsprachigen Forschungsraum übernommen. In seinem 2007 veröffentlichten Artikel „Was ist Autofiktion?“ erklärt Christian Benne, dass die deutschsprachige Forschung oft dann von

55 Ebd.

56 Ebd., S. 99.

57 Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?, S. 304.

58 Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?, S. 304.

59 Weizmann, Marc: Chaos. Paris 1997, S. 77, zitiert von Zipfel, Ebd., S. 304.

Autofiktion spricht, wenn der „fiktional[e] Status autobiografischen Schreibens selbstreflexiv [in Erzähltexten] thematisiert [wird]“.⁶⁰ Im Jahr 2000 spricht Michaela Holdenried von einer „zunehmende[n] Fiktionalisierung der Gattung [,Autobiographie‘, d. Verf.]“.⁶¹ Sie glaubt jedoch nicht, dass der Begriff ‚Autofiktion‘ für diese Fiktionszunahme in der Autobiografie von Bedeutung bleiben wird. Dank Frank Zipfel wird Autofiktion später nicht mehr als Gattung, sondern als Schreibweise angesehen.⁶²

Dieses relativ späte Interesse der deutschsprachigen Forschung für die Autofiktion ist auf die sogenannten ‚Autorschaftsdebatten‘ zurückzuführen. Ende der 60er Jahre setzen sich Roland Barthes und Michel Foucault mit der Autorinstanz in (auto)biographischen Texten auseinander und deklarieren mit ihren literaturtheoretischen Aufsätzen „La mort de l’auteur“ (1967) und „Qu’est-ce qu’un auteur?“ (1969) den „Tod des Autors“. Beabsichtigt haben die beiden Forscher damit, den Autor weniger als „Sinninstanz“⁶³ wahrzunehmen. Durch die Beschäftigung mit der Schreibweise der Autofiktion Anfang der 2000er Jahre fand gleichzeitig im Bereich der Autordebatte eine Art „Rückkehr des Autors“ statt, da die Identität des Autors und der Autor als Schreibinstanz für die Analyse von autofiktionalen Erzähltexten als bedeutend angesehen wurde.⁶⁴ Da es das Sprichwort „Rückkehr des Autors“ in die öffentliche Diskussion geschafft hatte, fühlten sich einige Autoren dazu angespornt, ihre bürgerlichen Namen in ihre fiktionalen Texte einfließen zu lassen, und somit einerseits aus dem daraus entstandenen Realitätseffekt einen Nutzen zu ziehen und andererseits ihre Person in ihren Werken zu stilisieren. Als Beispiele für solche Autoren nennt Birgitta Krumrey in ihrer Arbeit „Der Autor in seinem Text“ „Mein erstes T-Shirt“ (2003) von Jakob Hein, „Fleisch ist mein Gemüse“ (2004) von Heinz Strunk und „Das bin doch ich“ (2007) von Thomas Glavinic. Manche Forscher wie unter anderen Maxim Biller sprechen aufgrund dieser Welle an autor-orientierten, autofiktionalen Erzähltexten sogar von einem Epochenwandel innerhalb der Gegenwartsliteratur.⁶⁵

60 Benne, Christian: Was ist Autofiktion? Paul Nizons 'erinnerte Gegenwart'. In: Parry, Christoph/Platen, Edgar (Hrsg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Band2) München: Iudicium Verlag 2007, S. 294.

61 Holdenried, Michaela: Autobiographie. Literaturstudium. Stuttgart: Reclam 2000 (Volume 17624), S. 20.

62 Vgl. Krumrey, Birgitta: Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen. In: Gansel, Carsten/Korte, Hermann (Hrsg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien (Band 17), Göttingen 2017. (Zugleich Dissertation Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 2014). S. 27.

63 Ebd., S. 32.

64 Vgl. Ebd.

65 Vgl. Ebd., S. 13f.

4.4 Philippe Lejeunes Pakttheorie

Bereits im vorherigen Kapitel sind die Begriffe ‚autobiografischer Pakt‘ und ‚Fiktionspakt‘ in Verbindung mit Frank Zipfels engerer Definition von Autofiktion kurz erwähnt worden. Warum diese Pakte interessant sind, woher sie stammen und wie sie mit den verschiedenen Erzähl- und Schreibweisen der Faktualität, Fiktionalität und Autofiktionalität zusammenhängen, wird in diesem Teil der Arbeit genauer betrachtet.

Weil in den 1970er Jahren die Beziehungen zwischen Biographie, Autobiografie und Roman Philippe Lejeune zufolge noch nicht klar differenziert wurden, beziehungsweise, weil „das verwendete Vokabular unscharf [war] und Problemstellungen aus anderen, untereinander nicht zusammenhängenden Bereichen vermengt [wurden]“⁶⁶, schlägt Philippe Lejeune 1975 vor, „die Gattungsproblematik [...] zu erhellen.“⁶⁷ Die Position des Lesers einnehmend, um die Funktionen der verschiedenen Erzählungen besser begreifen zu können, definiert er die Autobiografie als eine “[r]ückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt.“⁶⁸ Aus dieser Definition leitet Lejeune die Theorie des autobiografischen Paktes ab und beschäftigt sich mit der Frage, wie dem Leser die Hauptmerkmale der Autobiografie überhaupt vermittelt werden können. Das heißt, wie dem Leser von Anfang an klar gemacht wird, dass der Autor, der Erzähler und die in der Erzählung handelnde Figur ein und dieselbe Person sind. Die Problematik der „Manifestation [der] Identität zwischen dem Autor und dem Erzähler“⁶⁹ wird durch den autobiografischen Pakt aufgehoben. Dieser kann dem Leser auf zwei Arten angeboten werden, wobei es durchaus vorkommt, dass beide aufeinander aufbauen. Diese zwei Arten sind zum einen die „Namensidentität“⁷⁰ zwischen Autor, Erzähler und Protagonist und zum anderen die textexternen, paratextuellen Angaben. Diese zwei Herstellungsarten des Paktes bauen deshalb aufeinander auf, weil sowohl der Name des Autors und Angaben zu seinem Leben als auch die Gattungsbezeichnung ‚Autobiografie‘ bereits im Paratext des Buches – sei es auf dem Buchcover oder -rücken, in seinem Klappentext oder im Vorwort – zu finden sind.

66 Lejeune, Phillip: Der autobiografische Pakt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Übersetzung 1994, S. 13.

67 Ebd.

68 Ebd., S. 14.

69 Ebd., S. 19.

70 Ebd., S. 25.

Weil eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Autor und Erzähler oder Figur nicht genügt, um den autobiografischen Pakt herzustellen, unterscheidet Lejeune neben der Autobiografie zusätzlich den „autobiografischen Roman“⁷¹ und stellt neben dem ‚autobiografischen‘ auch noch den ‚romanesken‘ Pakt auf. Der Eigenname des Autors gilt somit als Basis der gesamten Pakttheorie. Entweder liegt eine Namensidentität vor und der Text ist somit eine der faktualen Erzählung angehörigen Autobiografie oder aber der Name des Autors ist nicht derselbe wie der des Protagonisten und es handelt sich dabei um einen Roman. Egal wie ähnlich sich die beiden Instanzen auch sein mögen, vom Leser wird in diesem Fall erwartet, den romanesken Pakt einzugehen und das Gelesene als fiktiv zu betrachten.⁷²

Wenn es zum autobiografischen Pakt kommt, entsteht der Anspruch, dass in der Erzählung authentische Begebenheiten propagiert werden. Lejeune präzisiert jedoch an dieser Stelle, dass Authentizität in der Autobiografie subjektiv ist und sein darf, entscheidend sei nämlich die „einbekannte Identität“⁷³ des Autors. Das bedeutet, dass der Vertrag an erster Stelle vom Autor- und Erzählernamen ausgeht, und an zweiter Stelle erst vom Inhalt, den dieser Autor propagiert. Selbst wenn der Autor der Lüge bezichtigt werden könnte, so würde diese Lüge immer noch der Kategorie der Autobiografie angehören und nicht der der Fiktion.⁷⁴

Zuzüglich zum ‚autobiografischen‘ und ‚romanesken‘ Pakt entwickelt Lejeune die Konzepte des ‚referentiellen‘ und des ‚phantasmatischen‘ Paktes. Der Referenzpakt ist neben dem autobiografischen Pakt in jeder Autobiografie enthalten und besteht in der Annahme, dass die Erzählung eine „Information über eine außerhalb des Textes liegende ‚Realität‘“⁷⁵ beinhaltet. Das reine Streben nach Wahrheit reicht für den Referenzpakt bereits aus. Biographien sind demnach genauso referentielle Texte wie Lehr- und Sachbücher, also wie jeder andere wissenschaftliche und historische Diskurs auch. Mit dem ‚phantasmatischen Pakt‘ geht Lejeune auf die Kritiker ein, die die Meinung vertreten, dass in jeder Fiktion immer eine Teilwahrheit und ein Stück der Persönlichkeit des Autors steckt. Diese Art von Leser geht mit dem Roman eine „indirekte Form des autobiographischen Paktes“⁷⁶ ein. Durch diesen Pakt „wird der Leser aufgefordert, die Romane nicht bloß als *Fiktionen* zu lesen, die auf eine Wahrheit des ‚menschlichen Wesens‘ verweisen, sondern auch als *Phantasmen*, die Aufschlüsse über ein Individuum bringen.“⁷⁷

71 Lejeune: Der autobiographische Pakt, S. 26.

72 Vgl. Kraus: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhundert, S. 97.

73 Lejeune: Der autobiographische Pakt, S. 26.

74 Vgl. Ebd., S. 32.

75 Ebd., S. 39.

76 Ebd., S. 46.

77 Ebd., S. 47.

Lejeune zufolge ist diese Interpretationsart so fest im modernen Leser verankert, dass dieser allen Werken gegenüber, egal wie fiktiv sie erscheinen, eine Autor-orientierte Position einnimmt.⁷⁸

Lejeunes Pakttheorie zeichnet sich dadurch aus, dass ein „hypothetische[r] Leser ins Spiel gebracht [wird]“⁷⁹, von dem erwartet wird, zwischen den verschiedenen Pakten unterscheiden zu können. Neu an der Theorie ist, dass Lejeune „die Debatte weg von einem essentialistischen Gattungsverständnis hin zu einer rezeptionsästhetischen Entscheidung [verlagert]“.⁸⁰ Das „Differenzierungsvermögen“⁸¹ des Lesers zwischen romaneskem und autobiografischem Pakt wird später zu einem Hauptcharakteristikum der Autofiktion.⁸²

Diese simple „Entweder-Oder“⁸³-Theorie ist, so schreibt Esther Kraus „in das kollektive Gedächtnis der Autobiographieforschung eingegangen“ und gilt darin als „Referenzpunkt“⁸⁴, ob sie nun affirmativ genutzt oder kritisiert wird. Die Pakttheorie ist und bleibt interessant, wenn es darum geht, eine Erzählung in die faktuale, fiktionale oder autofiktionale Schreibweise einzuordnen.

4.5 Das „make-believe“-Spiel

Das ‚make-believe-Spiel‘ ist in den 1980er Jahren von Kendall L. Walton in die englischsprachige Literaturforschung und Fiktionstheorie eingeführt worden. Es handelt sich dabei um die „Neuformulierung“⁸⁵ eines Konzeptes, das bereits Anfang des 19. Jahrhunderts aufgestellt wurde: Samuel Taylor Coleridges „Willing Suspension of Disbelieve“.⁸⁶ Das Konzept des ‚make-believe-Spiels‘ stellt in gewisser Weise aber auch eine Weiterführung von Philippe Lejeunes Fiktions- oder Romanpakt dar. In seinem Artikel „Fearing Fictions“ von 1978 setzt sich Walton zum ersten Mal mit dem Phänomen der durch Fiktion aufkommenden Gefühle auseinander. Er stellt sich die Frage, wie etwas Inexistentes, wie eine frei erfundene Geschichte, einen Leser berühren kann. Für Walton sind die Reaktionen auf Fiktion zwar echte Emotionen,

78 Vgl. Ebd., S. 50.

79 Kraus: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhundert, S. 54.

80 Wagner-Egelhaaf: Was ist Auto(r)fiktion?, S. 11.

81 Kraus: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhundert, S. 54.

82 Vgl. Ebd.

83 Ebd., S. 97.

84 Ebd., S. 43.

85 Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?, S. 292.

86 Vgl. Ebd., S. 292.

entsprechen aber keinen konventionellen Gefühlen. Diese realen Emotionen nennt Walton ‚fiktive‘ Emotionen oder ‚Quasi-Emotionen‘.⁸⁷ Das Make-Believe ist die Haltung, die der Leser einnimmt, wenn er den Fiktionspakt eingeht. Sobald dem Vertrag zugestimmt wird, muss sich der Leser als Rezipient einer fiktiven Erzählung auch dementsprechend verhalten. Das heißt, wenn ein Autor einen fiktiven Text schreibt, geht er davon aus, dass der Rezipient während des Lesens die Haltung des ‚make-believe‘ einnimmt und sich auf die fiktive Erzählung einlässt.⁸⁸ Hier zeigt sich erneut was Frank Zipfel die „Verdoppelung der Sprachhandlungssituation“⁸⁹ in der fiktionalen Erzählung nennt: Weder der Rezipient hält die Erzählung für authentisch, noch stellt der Autor sie als solche dar, sondern „[d]er fiktive Adressat liest die Geschichte ebenso sehr als wahr, wie der fiktive Erzähler sie als eine innerhalb der fiktiven Welt tatsächlich passierte Geschichte erzählt.“⁹⁰ „[D]er Leser [hält] eine fiktive Geschichte [nur; d. Verf.] in der Haltung des ‚make-believe‘ für wahr“⁹¹, was auch zu einer zwar intensiven aber nur ‚fiktiven‘ Emotion führen kann.

4.6 Lüge und Wahrheit in der Autobiografie

Wie in dem vorherigen Kapitel festgestellt werden konnte, ist der Ausgangspunkt des von Lejeune aufgestellten autobiografischen Paktes die Namens- und Identitätsgleichheit von Autor und Erzähler. Liegt diese Identitätsgleichheit nicht vor, liegt auch keine Autobiografie vor. Die Darstellung der Wirklichkeit bleibt dabei in Lejeunes Definition von Autobiografie zweitrangig. Philippe Lejeune ist allerdings nicht der einzige Literaturforscher, der die Wichtigkeit des Wahrheitsgehalts in der Autobiografie relativiert. An den Beispielen von John Paul Eakins, Eric Achermann, Georges Gusdorf und Marie Darrieussecq wird demonstriert, dass man die Autobiografie auch anders verstehen kann, als eine rein faktuale Erzählung. Fiktion, Ästhetisierung, Irrtum, Lüge oder Betrug sind für diese Wissenschaftler genauso ein Teil der Autobiografie, wie sie Teil von typisch romanesken Erzählungen sind. Autobiografien müssen diesen Forschern zufolge nicht faktisch genau sein, sondern dürfen von ihnen abweichen. Laut Esther Kraus, die sich in ihrer Dissertation „Faktualität und Fiktionalität in autobiografischen Texten des 20. Jahrhundert“ mit diesen Forschern auseinandergesetzt hat, gibt an, dass gerade

87 Vgl. Walton, L. Kendall: *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Harvard University Press 1993, S. 241ff.

88 Vgl. Zipfel: *Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?*, S. 289.

89 Ebd., S. 117.

90 Ebd., S. 292.

91 Ebd.

diese „Radikalisierung der älteren Modelle“⁹² den Weg von der Autobiografie zur Autofiktion geebnet hat. Die verschiedenen Konzepte der autobiografischen Wahrheit sind deshalb wichtig, weil man durch sie der Gattung der Autobiografie immer mehr ihre Hybridität anerkannte, was für das Verständnis der Autofiktion von großer Bedeutung war.

Einer der Forscher, der sich mit der autobiografischen Wahrheit beschäftigt hat, ist Georges Gusdorf. In „Conditions et limites de l'autobiographie“ (1956) stellt er eine Theorie auf, die mittlerweile in der Literaturforschung als klassisch gilt. Kern seiner Überlegungen ist die Unterscheidung zwischen „autobiographische[r] Aufrichtigkeit“⁹³ und „positivistischer Faktentreue“⁹⁴. Er zählt die Autobiografie zu den literarischen Werken, weshalb Ästhetisierung durch Lüge, Betrug sowie Halb- oder Unwahrheiten legitim ist. Die Autobiografie steht laut Gusdorf nur symbolisch für die Persönlichkeit des Autors und muss daher nicht durch und durch faktisch korrekt sein: „La confession du passé se réalise comme une œuvre dans le présent : elle opère une véritable création de soi par soi.“⁹⁵ Zipfel schließt sich später der Meinung an, dass Autobiografie eine Möglichkeit der „Selbsterfindung“⁹⁶ bietet.

1985 mischt sich Paul John Eakins mit seiner Monographie „Fictions in Biography“ in die bereits erwähnte Autobiografiedebatte ein und greift darin den Begriff der ‚autobiografischen Wahrheit‘ auf. Als US-amerikanischer Literaturwissenschaftler gehört er dem englischsprachigen Forschungszweig an, für den Fiktion in der Autobiografie selbstverständlich ist. Autobiografische Wahrheit stellt für den Forscher einen Prozess der Selbstdarstellung und der Selbstfindung dar. Eakin vertritt die Meinung, dass das autobiografische Subjekt ein Konstrukt ist, dass erst durch das Zusammenspiel von Fakt und Fiktion entsteht und sich mit dem Text zusammen aufbaut. Bewusstsein ist für ihn Fiktion, weshalb auch die aus diesem Bewusstsein resultierenden Erzählungen fiktional sind.⁹⁷ In Eakins Auffassung der autobiografischen Wahrheit sind die Fragen der Erinnerung und Phantasie von zentraler Bedeutung. In „Fictions in Biography“ schreibt er:

It [Autobiography, d. Verf.] expresses the play of the autobiographical act itself, in which the materials of the past are shaped by memory and imagination to serve the needs of present consciousness. Autobiography in our time is increasingly understood as both an

92 Kraus: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhundert, S. 103.

93 Ebd., S. 22.

94 Ebd.

95 Gusdorf, Georges: Conditions et limites de l'autobiographie. In: Günther Reichenkron/Erich Haase (Hrsg.): Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert, Berlin: Duncker & Humblot Verlag 1956, S. 119.

96 Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?, S. 307.

97 Vgl. Ebd., S. 58.

art of memory and an art of the imagination, indeed, memory and imagination become so intimately complementary in the autobiographical act that it is usually impossible for autobiographers and their readers to distinguish between them in practice.⁹⁸

Die beiden Einheiten sind in der Autobiografie so stark miteinander verstrickt, dass es für die Leser schwierig sein kann, sie voneinander zu unterscheiden. Beim Verfassen einer Autobiografie werden Erfahrungen von unserer Erinnerung und Phantasie modifiziert.

Diese vergangenen Erfahrungen werden, während sie beim Verfassen aufgearbeitet werden, künstlerisch neu umgesetzt. Kreativität darf also auch in der Autobiografie vorhanden sein und Identität reflektiert und neu erfunden werden.

Eine Autobiografie ist demzufolge kein abgeschlossener Text, sondern ein Prozess der Identitätsbildung und somit eine Handlung. „[Das] autobiographische Ich [ist] unhintergebar ein Artefakt, das vom Text mehr oder weniger präzise und zutreffend repräsentiert werden kann, jedoch nicht notwendig identisch mit diesem ist.“⁹⁹

Eric Achermann, Doktor der Germanistik und Professor an der Universität Münster, interessiert sich für den autobiografischen Aspekt der Fiktion und den fiktiven Aspekt der Autobiografie. Um seine ‚Korrespondenz-‘ und ‚Intentionalitätstheorie‘ aufzustellen, bedient er sich Eakins Konzept der autobiografischen Wahrheit. Für Achermann ist eine Äußerung immer dann wahr, wenn sie der Realität entspricht, also auch dann, wenn durch Eigennamen zum Beispiel Bezug auf eine Realität genommen wird. Dieser Theorie folgend, können auch fiktive Texte autobiografisch sein: „ein Text [ist in dem Fall, d. Verf.] immer dann und genau dort autobiografisch, wo er mit den wahren oder wirklichen Umständen des beschriebenen Lebens übereinstimmt.“¹⁰⁰ Herrscht eine Situation wie diese; spiegelt der Text also tatsächliche Lebensereignisse wider, spricht Achermann von „Korrespondenz“. „Intentionalität“ findet hingegen statt, wenn die Darstellung im Text auch wirklich nur eine *Darstellung* ist, also tendenziell von den Ereignissen, wie sie tatsächlich stattgefunden haben, abweicht. Im Unterschied zu der Korrespondenztheorie liegt in der Intentionalitätstheorie das Hauptaugenmerk auf der Absicht des Autors, etwas Wahres zu schildern: Die Erzählung kann durch eine lückenhafte Erinnerung verfälscht oder durch einen ästhetischen Anspruch ausgeschmückt werden; solange die Absicht besteht, „Lebensumstände zur Darstellung zu

98 Eakin, Paul John: *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self Invention*. Princeton: Princeton Legacy Library 1985, S. 5f.

99 Kraus: *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhundert*, S. 61.

100 Achermann, Eric: *Von Fakten und Pakten. Referieren in fiktionalen und autobiographischen Texten*. In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hrsg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013, S. 29.

bringen“¹⁰¹, handelt es sich bei dem Text um eine Autobiografie. Natürlich betrachtet Achermann auch die Möglichkeit, beide Theorien zu kombinieren. In diesem Fall spricht er von „Repräsentation“. Hier unterscheidet er hauptsächlich zwischen dem Irrtum und der Lüge, zwei Bestandteilen der Autobiografie. Achermann gibt damit an, dass die Lüge genauso zur Autobiografie gehört wie die Wahrheit.¹⁰²

Auch Marie Darrieussecq, die schon zitierte französische Literaturwissenschaftlerin, nimmt eine in der englischsprachigen Forschung beliebte Position ein, wenn sie schreibt: „On le sait, l'autobiographie n'est qu'une tentative pour accéder à une impossible sincérité face à la résistance du souvenir, du fait en lui-même, du moi comme référent insaisissable“¹⁰³ und somit die Fiktionalität zum intrinsischen Bestandteil der Autobiografie erklärt. Sie gibt außerdem an, dass Autobiografien weder behaupten, noch versuchen zu hundert Prozent faktual zu sein, sondern, dass es der Leser ist, der in seiner Naivität eine absolut authentische und realitätstreue Erzählung erwartet.

4.7 Konzepte und Modelle der Autofiktion

Marie Darrieussecq befasst sich mit der autofiktionalen Erzählweise und inwiefern sie „vorhandene literarische Praktiken in Frage [stellt]“.¹⁰⁴ Sie baut ihr theoretisches Modell auf Lejeunes Pakttheorie auf, indem sie diese auf autofiktionale Erzähltexte anwendet. Dabei stellt sie einen „sprachhandlungslogischen Widerspruch zwischen dem referentiellen Pakt und dem Fiktionspakt [fest]“.¹⁰⁵ In ihrer Sicht definiert sich das autofiktionale Erzählen dadurch, dass dem Leser zwar beide Pakte, der referentielle und der Fiktionspakt vorgeschlagen werden, der Leser jedoch versagt, sich für einen Pakt zu entscheiden. Um die Balance zu halten, müssen beide Pakte stets „gegeneinander wirken“.¹⁰⁶ Demnach darf das Erzählte zu keinem Zeitpunkt zu sehr ins Fantastische und Fiktive reichen, da sonst nur noch der Fiktionspakt angewendet werden würde, wodurch die Erzählung nicht mehr als Autofiktion, sondern als Roman gelesen werden würde.¹⁰⁷ Demnach weisen sich Autofiktionen zwar aufgrund ihres fiktionalen Charakters aus,

101 Ebd.

102 Vgl. Ebd., S. 29.

103 Darrieussecq, Marie: L'autofiction, un genre pas sérieux. In: Poétique 27 (1996), S. 377.

104 Ebd., S. 305.

105 Ebd., S. 306.

106 Krumrey: Der Autor in seinem Text, S. 26.

107 Vgl. Ebd.

das Erzählte darf jedoch nie den „Rahmen des Wahrscheinlichen und der Alltagswirklichkeit“¹⁰⁸ sprengen. In ihrer Arbeit „L'autofiction un genre pas sérieux“ versucht Darrieussecq die Autofiktion als eigenständige Gattung vorzustellen und enttarnt sie als „betrügerisch“.¹⁰⁹ Diesen betrügerischen Charakter erlange sie dadurch, dass sie auf sogenannte ‚Realitätseffekte‘ zurückgreife, um beim Leser die Illusion zu schaffen, er lese eine auf Wirklichkeit beruhende Erzählung. Für sie ist Autofiktion eine Autobiografie, die auf Fiktion zurückgreift, um ihren literarischen Wert zu steigern: „Puisque l'autobiographie est trop sujette à caution et à condition, et puisque toute fiction est littérature, faisons entrer l'autobiographie dans le champ de la fiction [...]“¹¹⁰ ‚Betrügerisch‘ betitelt Darrieussecq außerdem die Autofiktion, weil der Autor, der ursprünglich eine autobiografische, wahrheitsgetreue Darstellung anstrebt, nicht nur auf die Fiktion zurückgreift, um seinen Text zu ästhetisieren, sondern auch teilweise um sich der Verantwortung für das Wiedergegebene zu entziehen.¹¹¹ Darrieussecq bedient sich zwar ausschließlich eines pejorativ konnotierten Begriffs, um die Autofiktion zu definieren, Esther Kraus sieht darin jedoch sowohl eine negative als auch eine positive Seite. Einerseits kritisiert Marie Darrieussecq nämlich, dass Autoren, die autofiktionale Schreibweise nutzen, um ihre Erzählungen zu ästhetisieren und literarisieren – wobei „die Autofiktion ganz einfach durch die Integration sowie das offensichtliche Bekenntnis zur eigenen Fiktionalität ihre Stellung im System der Literatur zu ihren eigenen Gunsten [nutzt]“¹¹² – und andererseits die Autofiktion gerade durch den offenen Umgang mit Fiktionalität auf die Problematik der Wahrhaftigkeit in der Autobiografie hinweist.

Frank Zipfel wiederum stellt sich gegen die Annahme, dass zwei Pakte gleich stark auf den Leser wirken. Er merkt an, dass der Leser während der Lektüre eines autofiktionalen Textes fließend zwischen dem referentiellen Pakt und dem Fiktionspakt hin- und herwechselt. Es findet zwar – genau wie bei Darrieussecq – ein kombiniertes Paktverhältnis statt, doch die Pakte werden immer nur einzeln und abwechselnd eingegangen. Die Verwirrung, die die Leser während der Lektüre eines autofiktionalen Textes verspüren, entsteht somit nicht etwa, weil die Pakte sich mischen, sondern vielmehr, weil sie „oszillieren“¹¹³ und der Leser daher nicht genau bestimmen kann, nach welchem Pakt er die Erzählung lesen soll. Genau dieses Scheitern daran, bestimmen zu können was in der Erzählung Fakt und was Fiktion ist, sowie die daraus resultierende

108 Kraus: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhundert, S. 81.

109 Ebd., S. 80.

110 Darrieussecq: L'autofiction, un genre pas sérieux, S. 373.

111 Vgl. Kraus: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhundert, S. 81.

112 Ebd.

113 Wagner-Egelhaaf: Was ist Auto(r)fiktion?, S. 11f.

Verwirrung, ist für Zipfel eines der Hauptmerkmale der Autofiktion. Er behauptet ferner, dass gerade durch diese Verwirrung, auf die Besonderheit der autofiktionalen Schreibweise hingedeutet wird.¹¹⁴

Zipfel zufolge ist Autofiktion „bei genauerer Betrachtung also nicht dazu geeignet, die Entgrenzung des Fiktionsbegriffs [...] zu illustrieren“¹¹⁵, sondern eher auf die Probleme des autobiografischen Schreibens aufmerksam zu machen. Ein Problem der Autobiografie, das in autofiktionalen Erzählungen gerne anvisiert wird, ist zum Beispiel das des Gedächtnisses und der Erinnerung. Neben dem besonderen, mit „reflexive[m] Potential“¹¹⁶ geladenen Paktverhältnis, das der Leser in der Autofiktion eingeht, ist die Problematik der Selbstinszenierung laut Zipfel ein weiteres differenzierendes Merkmal der Autofiktion: Während er die Autobiografie als ein Prozess der Selbstfindung und der Selbsterfindung beschreibt¹¹⁷, stellt er fest, dass eine Menge autofiktionale Texte sich durch die „[radikale Ablehnung des Konzepts] der Selbstfindung und deren Darstellung“¹¹⁸ auszeichnet.

Gérard Genette gehört zu den Forschern, bei denen Literarizität nur dann gegeben ist, wenn Fiktion vorliegt. Die Autobiografie, die häufig der faktualen Erzählung zugeordnet wird, kann folglich keiner literarischen Gattung zugeschrieben werden. Die Unterscheidung und Teilung der Literatur in den Modi der Faktualität und Fiktionalität erklärt Genette in seinem gleichnamigen Werk „Fiction et diction“ wie folgt: „Est littérature de fiction celle qui s'impose essentiellement par le caractère imaginaire de ses objets, littérature de diction celle qui s'impose essentiellement par les caractéristiques formelles [...]“¹¹⁹ Auch die Autofiktion teilt Genette in zwei verschiedene Kategorien: Unterschieden wird zwischen der ‚falschen‘ und der ‚wahren‘ Autofiktion. Unter ‚falschen‘ Autofiktionen versteht er Werke wie Doubrovskys „Fils“, die zwar autobiografisch geschrieben sind, in denen aber ein heterodiegetischer Erzählstil benutzt wird. Solche Arten von Autofiktionen nennt Genette „uneingestandene Autobiographien“.¹²⁰ Damit meint er, Autobiografien, in denen Autoren sich hinter einem fiktiven Erzähler verstecken, um sich der Verantwortung zu entziehen. ‚Wahre‘ Autofiktionen hingegen sind Texte, in denen Homodiegesse herrscht - der Autor also mit dem Erzähler identisch ist - jedoch eine „offensichtlich fiktive Geschichte erzählt“ wird.¹²¹ Als Beispiel für eine ‚wahre‘ Autofiktion

114 Vgl. Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?, S. 306. 115 Ebd.

116 Wagner-Egelhaaf: Was ist Auto(r)fiktion?, S. 11f.

117 Vgl. Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?, S. 307. 118 Ebd.

119 Genette, Gérard: Fiktion und Diktion. Paderborn 1991, S. 31.

120 Kraus: Faktualität und Fiktionalität in autobiografischen Texten des 20. Jahrhundert, S. 118.

121 Ebd.

nennt er Dantes „Göttliche Komödie“. Durch diese Differenzierung fügt Genette ein komplett neues Konzept der Autofiktion in die Debatte ein. In „Récit fictionnel, récit factuel“ stellt er fest, dass

rien n’empêche un narrateur dûment et délibérément identifié à l’auteur par un trait onomastique [...] ou biographique [...] de raconter une histoire manifestement fictionnelle, que ce soit en relation hétérodiégétique [...] ou homodiégétique [...].¹²²

und weist somit nochmals auf die Komplexität autofiktionaler Texte hin, die sowohl homodiegetisch als auch heterodiegetisch geschrieben werden können, und sowohl faktische als auch fiktive Inhalte vermitteln können. Genette geht konform mit Darrieussecq, indem er die Autofiktion der Fiktion und somit den literarischen Gattungen zuordnet. Er gründet seine Annahmen auf Doubrovskys Konzept und baut sie aus: Die Figur einer Autofiktion und ihr Autor können sich ähneln und auch ein und denselben Namen tragen, sind jedoch nie identisch. Er denkt sich die ‚wahre‘ Autofiktion eher als eine Erzählung, in der sich der Autor selbst als Held beschreibt, aber eine Geschichte erzählt, die frei erfunden ist und die dem Autor im realen Leben nie passiert ist: „Moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m’est jamais arrivée.“¹²³ Was Genette ‚wahre‘ Autofiktionen nennt, relativiert Frank Zipfel wieder, indem er vorschlägt, dass diese Art von Erzählungen sich lediglich dadurch von anderen Autofiktionen abheben, weil sie dem Leser von Anfang an mitteilen, nicht „als Tatsachenbericht“¹²⁴ gelesen werden zu wollen.¹²⁵

5 „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ und „Herkunft“ - Die Paratexte im Vergleich

Um die Werke „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ und „Herkunft“ von Saša Stanišić auf ihre Faktualität und Fiktionalität zu untersuchen, scheint es naheliegend, sich erst einmal mit ihren Paratexten zu beschäftigen. Anhand des Paratextes eines Werkes lassen sich interessante Schlüsse über den Inhalt und die Gattungszugehörigkeit eines Buches ziehen, bereits bevor man sich mit dem literarischen Text selbst beschäftigt. Der Begriff ‚Paratext‘ wurde von Gérard Genette gegen Ende der 1980er Jahre entwickelt und geprägt. Bei einem Paratext handelt es sich um alle Angaben, die in einem Buch zu finden sind und die nicht zum Haupttext gehören. Der Paratext gilt, genauso wie der Haupttext eines Werkes, also zum Beispiel die Erzählung, als

122 Genette: Fiktion und Diktion, S. 84.

123 Ebd., S. 87.

124 Zipfel: Autofiktion, S. 33.

125 Vgl. Krumrey: Der Autor in seinem Text, S. 24.

Bestandteil eines Buches. Er ist nicht nur deshalb wichtig, weil er den Basistext ergänzt, sondern auch weil er in der Lage ist, die Rezeption des Lesers zu steuern.

5.1 Die Peritexte

Genette unterscheidet zwischen Peritext und Epitext. Unter Peritext werden alle paratextuellen Angaben verstanden, die zur Materialität des Werkes gehören und die Präsentation eines Werkes mitbestimmen. Dabei handelt es sich unter anderem um alles, was auf dem Front- und Rückdeckel lesbar ist, so wie der Titel, der Autorenname und die Gattungsbezeichnung, oder was zum Buch aber nicht zum Haupttext gehört, wie beispielsweise die Danksagung, die Widmung oder das Vor- und Nachwort.

5.1.1 „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ - Analyse des Peritextes



Abbildung 2 Buchdeckel „Wie der Soldat das Grammophon repariert“. Quelle: Randomhouse.de

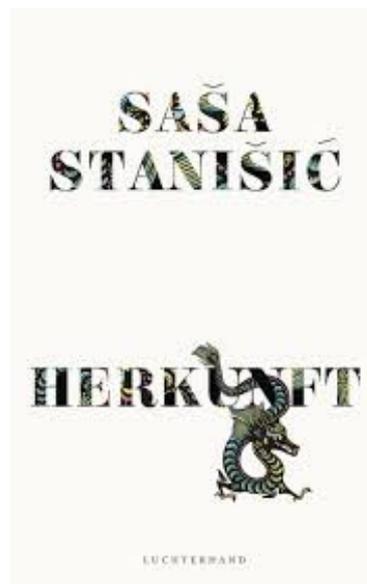


Abbildung 3 Buchdeckel: „Herkunft“. Quelle: Randomhouse.de

Vergleicht man die Buchdeckel des bei btb in der sechsten Auflage erschienenen Werkes „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ und das von Luchterhand veröffentlichte Buch „Herkunft“, die beide zu der Random House Verlagsgruppe gehören, so fällt als erstes auf, dass dem erst

genannten Text die Gattungsbezeichnung ‚Roman‘ beigefügt ist, dem zweiten jedoch nicht. Lejeunes Pakttheorie zufolge, wird der Leser dementsprechend aufgefordert, bei Stanišićs „Soldat“ den romanesken Pakt einzugehen und das Erzählte als fiktional anzusehen. Um welche literarische Gattung es sich genau bei „Herkunft“ handelt, bleibt dagegen, wenn man vom Buchdeckel ausgeht, erst einmal unklar.

Trotz der Gattungsbezeichnung ‚Roman‘, die auf Fiktionalität hinweist, tauchen in den Medien im Zusammenhang mit „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ jedoch immerzu Begriffe und Formulierungen auf, die dem Werk einen gewissen autobiografischen Charakter zuschreiben. Die Süddeutsche Zeitung zum Beispiel schreibt, dass „[d]ie autobiografische Folie dieses auf deutsch geschriebenen Buches unverkennbar [ist].“¹²⁶ Und auch der Autor selbst streitet diese, wenn er auf die Autobiografizität seines Werkes angesprochen wird, nicht immer gänzlich ab. In einem auf YouTube veröffentlichten Interview, das im Rahmen einer Lesereise durchgeführt wurde, antwortet Stanišić auf die Frage, ob man bei „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ von einer Autobiografie reden könne, nämlich folgendes:

Das ist eine seltsame Sache, weil mit dem Buch bin ich ja viel durch die Welt gereist – es ist in dreißig Sprachen übersetzt, und ich war in vielen Ländern, in denen die Autoren, die dort leben, das Wort Autobiografie viel freier in den Mund nehmen, als das zum Beispiel hier in Deutschland oder jetzt sogar in Frankreich der Fall ist. Die geben viel freier, viel gelassener zu „Ja, hier steckt viel von mir drin.“ Ich habe mich am Anfang sehr dagegen gewehrt. Also wirklich vehement dagegen gewehrt, zu sagen „Das bin ich“ oder „Das sind Teile von mir“, aber dadurch, dass ich jetzt mit so vielen Autoren ins Gespräch gekommen bin, bin ich jetzt auch irgendwie freier zu sagen „Ja natürlich ist da viel von mir drin. Klar!“ Aber es ist immer noch eine fiktionale Geschichte, die mit vielen ausgedachten Elementen hantiert und Aleksandar und ich sind zwei vollkommen verschiedene Persönlichkeiten. Wir wachsen sogar in verschiedenen Umständen auf. Und trotzdem, warum nicht auch sagen, „Ja da sind natürlich Teile von mir drin“ und letztens habe ich mir einen Satz zurechtgelegt, der das Ganze, glaube ich, ganz gut beschreibt: Es bin nicht ich, aber es sind alles Erfahrungen von mir darin. Das heißt, auch wenn die Sachen ausgedacht worden sind, habe ich sie durch dieses Ausdenken einmal erfahren. Also sind sie für mich wahr geworden in meiner Fantasie und von daher ist es schon ein autobiografisches Buch.¹²⁷

Auffällig sind hier jedoch die Ersatzformulierungen und Umschreibungen, die er verwendet, wenn er vom Autobiografischem spricht. Da aber Aussagen, die ein Autor beispielsweise in Interviews über sein Werk macht, nicht zum Peri- sondern zum Epitext gehören, werde ich diese Formulierungen im nächsten Unterkapitel näher beleuchten.

126 Böttiger, Helmut: Als Alles gut war – Vor dem Krieg. In: Süddeutsche Zeitung. Veröffentlicht am 17.05.2010, URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/wie-der-soldat-das-grammophon-repariert-als-alles-gut-war-vor-dem-krieg-1.799412>. (Abgerufen am 17.02.2020).

127 Librairie Dialogues: Dialogues, 5 questions à Sasa Stanisic. Veröffentlicht am 13.06.2009, [Youtube], URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BggHFYy4hFc>. (Abgerufen am 17.02.2020).

So schreiben Zeitungen wie Der Tagesspiegel auf den ersten Blick scheinbar zu Recht „Saša Stanišić schreibt an seiner eigenen Geschichte entlang“¹²⁸. Doch neben in der Presse veröffentlichten Rezensionen, wird der Roman „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ auch in wissenschaftlichen Artikeln ganz selbstverständlich als autobiografisches Werk präsentiert. So ist das zum Beispiel in Christian Rinks Artikel „Vom transkulturellen ‚Erschreiben‘ der Gegenwart: Saša Stanišićs Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert*“ der Fall. Darin schreibt er über eine „mehr oder minder verschlüsselte autobiografische Verarbeitung der Kindheitserinnerungen an den Bürgerkrieg in Jugoslawien“.¹²⁹ In „Überflüssige Anführungsstriche: Grenzen der Sprache in Terézia Moras *Alle Tage* & Saša Stanišićs *Wie der Soldat das Grammophon repariert*“, um ein anderes Beispiel zu nennen, spricht Lene Rock auf der zweiten Seite von einem „semi-autobiographischen“ Roman.

Frank Zipfel präsentiert in seinem Artikel „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“ mehrere Möglichkeiten der Begründung für eine Gattungsbezeichnung, die auf Fiktion hinweist, obwohl faktische Elemente nachgewiesen werden können. Um diese Vorgehensweise zu erläutern, nennt Zipfel das Werk „Fils“ von Serge Doubrovsky. Dieses wurde nämlich als Roman präsentiert und verkauft, auch wenn Doubrovsky es selber als autofiktional vorstellte, um

das Interesse des Lesers für eine Erzählung [zu] wecken, für die der Autor eigentlich kein Publikum erwartet, die er möglicherweise als nicht interessant genug empfindet, als dass es sich lohnen würde, sie zu erzählen und besonders sie zu lesen.¹³⁰

Dass Veröffentlichungen von Autobiografien unter der Gattung ‚Roman‘ nicht unüblich sind, zeigt sich auch am Beispiel von Hervé Guibert und seinen autobiografischen Aids-Romanen „À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie“, „Le Protocole compassionnel“ und „L’homme au chapeau rouge“. Marie Darrieussecq spricht in solchen Fällen, wie bereits erwähnt, abwertend von einer Fiktionalisierung als Mittel zur Aufwertung und Literarisierung. In Frank Zipfels Worten

handel[t es] sich [dabei, d. Verf.] also um den Versuch, die eigene Person durch die (vorgebliche) Fiktionalisierung dem Leser interessant zu machen, bzw. um den Versuch, den Rezipienten durch die Bezeichnung ‚Roman‘ die Autobiographie eines unbedeutenden Mannes ‚unterzujubeln‘.¹³¹

128 Sielaff, Volker: In den Stromschnellen des Krieges. „Wie der Soldat das Grammophon repariert“: das Debüt des deutsch-bosnischen Autors Saša Stanišić. In: Tagesspiegel. Veröffentlicht am 10.09.2006, URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/wie-der-soldat-das-grammophon-repariert-von-saa-stanii-in-den-stromschnellen-des-krieges/750070.html>. (Abgerufen am 17.02.2020).

129 Rink, Christian: Vom transkulturellen „Erschreiben“ der Gegenwart, S. 109.

130 Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?, S. 300.

131 Ebd.

Das funktioniert deshalb, weil viele Leser dem Klischee anhängen, Literarität ginge notwendigerweise mit Fiktionalität einher.¹³² So argumentiert auch Gérard Genette. Zipfel schreibt dazu: „Zuweilen wird der Begriff der Fiktion als Kriterium der Ästhetik von Texten und damit als *die* Bestimmungsgröße von Literatur verwendet.“¹³³ Dies findet er jedoch „bedenkenswert“, denn wenn ein Text fiktional sein muss, um als literarisch zu gelten, bleiben viele andere wertvolle Texte wie Autobiografien, Reiseberichte oder Reportagen davon ausgeschlossen.¹³⁴

Andererseits, so meint auch Zipfel, kann man die Bezeichnung ‚Roman‘ für einen faktualen oder semi-faktualen Text außerdem nutzen, um einer ‚Zensur‘ zu entgehen. Diese Zensur kann sowohl innerlich als auch äußerlich stattfinden. Sie wird benutzt, um die realen Familienmitglieder, Freunde oder Bekannte des Autors, die einer Romanfigur entsprechen könnten, zu schützen, da diese in manchen Fällen nicht erkannt werden wollen oder mit ihrer Darstellung im Buch unzufrieden sind. Diese Art der Zensur, die ‚äußere Zensur‘ genannt wird, ist also ein Mittel das Figuren einer Erzählung unkenntlich macht und sie unter dem Deckmantel der Fiktion schützt. Die sogenannte ‚innere Zensur‘ findet statt, damit der Autor sich selbst, seine Gedanken, Ansichten und Taten schützen kann.¹³⁵ Auf diesem Weg kann der Autor, wenn er auf den Inhalt seines Werkes angesprochen oder kritisiert wird, auf die Fiktionalität der Geschehnisse und des Erzählten hindeuten und sich somit von der Erzählung distanzieren, da diese klar als romanesk kategorisiert wird.

In dem Teil seiner Arbeit, in dem Frank Zipfel sich dem fiktionalen Erzählen widmet, liegt der Fokus unter anderem auch auf Kendall L. Waltons make-believe Konzept, das, wie bereits erwähnt, die Haltung beschreibt, die der Leser einnimmt, wenn er den lejeuneschen Fiktionspakt eingeht. Auch wenn Zipfel die make-believe Haltung nicht in seine Erklärungen zur Fiktionalisierung von (semi-)faktualen Erzählungen mit einbezieht, ist es im Fall von Saša Stanišićs „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ doch interessant, dies zu tun. Meiner Meinung nach lädt die Gattungsbeschreibung ‚Roman‘ auf dem Buchdeckel vom „Soldaten“ den Leser dazu ein, die make-believe Haltung einzunehmen und die folgende Erzählung als fiktional zu betrachten. Das heißt, der Leser muss akzeptieren, dass alle Geschehnisse, die in der

132 Das gilt natürlich nicht für jeden. Siehe die Theorie zu Literarität und Fiktionalität von Lamarque/Olsen. Auch in Zipfel „Autofiktion“ auf S. 293 zu finden.

133 Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?, S. 293.

134 Vgl. Ebd.

135 Vgl. Ebd., S. 300.

Erzählung beschrieben werden, Aleksandar Krsmanović und nicht Saša Stanišić widerfahren sind, auch wenn einige Parallelen zwischen Autor und Figur erkennbar werden. Die Autor-orientierte Leseweise soll umgangen werden. Wie allerdings schon bemerkt wurde, scheitert dieses Vorhaben offensichtlich, da in vielen Rezensionen trotzdem immer wieder die Worte ‚Autobiografie‘ und ‚autobiografisch‘ fallen. Diese Rezensionen, die zum Epitext gehören, werden im nächsten Unterkapitel genauer betrachtet. Eine mögliche Beobachtung wäre, ob der Autor sich der öffentlichen Meinung, was die Autobiografizität des Werkes betrifft, unterordnet oder ob eben doch handfeste Belege für diese im Paratext oder in der Narration zu finden sind.

Der Buchdeckel von „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ zeigt eine Blumentapete und das eingerahmte Bild eines jungen Mannes im Anzug. Er steht an einem nasskalten Strand und spielt Akkordeon. Hinter ihm laufen zwei Hunde den Strand entlang. Im Bildrahmen befindet sich außerdem der Name des Autors. Der Titel des Buchs befindet sich außerhalb des Rahmens. Die Gestaltung strahlt eine Intimität und Verbundenheit aus, als wäre der Mann, den man auf dem Bild erkennt, Saša Stanišić selbst oder jemand, der ihm nahesteht, ein Verwandter zum Beispiel. Nur von diesem Bild ausgehend, würde man leicht dazu tendieren, „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ als eine autobiografische Erzählung zu identifizieren.

Öffnet man nun das Buch vom „Soldaten“ so findet man auf der Rückseite des Vorsatzblattes des btb-Verlages eine kurze Inhaltsangabe zum Buch und ein Autorenporträt. Über das Buch kann man folgendes lesen:

Aleksandar wächst in der kleinen bosnischen Stadt Višegrad auf. Er ist Fähigkeitenzauberer, Chefgenosse der Angelkunst und Flussredner. Sein größtes Talent aber ist das Erfinden von Geschichten. Er denkt gar nicht daran, sich an die Themen der Schulaufsätze zu halten, viel zu verrückt sind die Erntefeste bei seinen Urgroßeltern, viel zu packend die Amokläufe betrogener Ehemänner und viel zu unglaublich die Geständnisse des Flusses Drina. Als der Krieg mit grausamer Wucht über Višegrad hereinbricht, hält die Welt, wie Aleksandar sie kannte, der Gewalt nicht stand und die Familie muss fliehen. In der Fremde eines westlichen Landes erweist sich Aleksandars Fabulierlust als lebenswichtig: denn so gelingt es ihm, sich an diesem merkwürdigen Ort namens Deutschland zurechtzufinden und sich eine Heimat zu erzählen. Seinen Opa konnte er damals nicht wieder lebendig zaubern, jetzt hat er einen Zauberstab, der tatsächlich funktioniert. Seine Phantasie holt das Verlorene wieder zurück. Als der erwachsene Aleksandar in die Stadt seiner Kindheit zurückkehrt, muss sich allerdings erst zeigen, ob seine Fabulierkunst auch der Nachkriegsrealität Bosniens standhält.

Diese kurze Inhaltsangabe unterscheidet sich nicht von anderen Inhaltsangaben, die man auf Rückdeckel, Buchumschlägen oder Klappentexten von Romanen findet und wird genauso wiedergegeben, wie man es von einer fiktionalen Erzählung erwartet. Erst wenn man sich das

darunter stehende Autorenporträt durchliest, werden zwei Parallelen zwischen dem Protagonisten und dem Autor erkennbar: Die Herkunft aus Višegrad und das Leben in Deutschland. Diese zwei Parallelen reichen allerdings nicht aus, um die Geschichte, die in der Inhaltsangabe vorgestellt wird, weniger fiktiv erscheinen zu lassen. Das liegt daran, dass es sich bei diesen Parallelen lediglich um geographische Fakten handelt. Dass Saša Stanišić – genau wie Aleksandar in der Erzählung – den Krieg erlebte und von Višegrad nach Deutschland flüchtete, wird zum Beispiel nicht erwähnt, wodurch der Leser diesen autobiografischen Bezug schon einmal nicht machen kann. Hinzu kommt eine weitere Parallele, die jedoch nur Lesern auffällt, die sich entweder mit der slawischen Namensgebung auskennen oder die in einem epitextischen Kontext auf diese Information gestoßen sind. Gemeint ist, dass Saša im Slawischen die Koseform von Aleksandar ist. Weiß man dies, hat man eine kaschierte Namensidentität zwischen Autor, Erzähler und Protagonisten aufgedeckt. Viel mehr noch als von einer ‚kaschierten Namensidentität‘ kann man von einer ‚Ähnlichkeitsbeziehung‘ zwischen Autor und Erzähler sprechen.

Auf diese Inhaltsangabe und kurze Autorenbiografie folgen ein Schmutztitel, auf dessen Rückseite ein Impressum mit Informationen zur Auflage und zum Verlag zu finden sind sowie eine Widmung, die sowohl auf deutsch als auch auf bosnisch verfasst ist und sich an Stanišićs Eltern richtet. Dem schließt sich ein Inhaltsverzeichnis mit den Titeln der verschiedenen Kapitel und ihre Seitenangabe an. Die Kapitelüberschriften von „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ sind eher irreführend, weil sie teilweise sehr lang sind und kaum etwas vom Inhalt der Geschichte preisgeben. Sie ergeben für den Leser meistens erst dann Sinn, wenn er das jeweilige Kapitel zu Ende gelesen hat. Dabei sind manche Überschriften im barocken Stil verfasst. Die Überschrift des ersten Kapitels lautet zum Beispiel:

Wie lange ein Herzstillstand für hundert Meter braucht, wie schwer ein Spinnenleben wiegt, warum mein Trauriger an den grausamen Fluss schreibt und was der Chefgenosse des Unfertigen als Zauberer draufhat (S11),

wobei sie an die Tradition des Schelmenromans erinnern. Weitere Merkmale dieser Tradition sind außerdem sowohl in der Narration als auch im Inhalt der Geschichte selbst zu finden. Der Schelmenroman ist eine aus dem 16. Jahrhundert stammende europäische Literaturgattung, in der ein Ich-Erzähler, der meistens aus einer unteren Schicht stammt, episodenhaft eine Reihe von Abenteuern beschreibt, die ihm widerfahren sind. Es handelt sich dabei traditionell um eine erfundene Autobiografie. Matteo Galli verbindet diesen Stil außerdem mit den mittelalterlichen

komischen Volksbüchern, die als Vorreiter des Schelmenromans gelten.¹³⁶ Mit diesen deskriptiven Zwischentiteln hebt sich der Autor von seinen Schriftstellerkollegen ab; sie sind nämlich seit dem 19. Jahrhundert eher unüblich.

Auch die anderen Kapitelüberschriften sind interessant. Bei sieben von achtundzwanzig Kapiteln handelt es sich nämlich um einfache Datumsangaben wie zum Beispiel „26. April 1992“ auf Seite 131. Zunächst erinnern diese Überschriften an Tagebucheinträge, bei der Lektüre stellt sich dann aber heraus, dass es sich dabei um Kapitel handelt, die in der Briefform geschrieben wurden. Das Inhaltsverzeichnis lädt dazu ein, die einzelnen Kapitel auch als Kurzgeschichten zu lesen. Tatsächlich hat Stanišić einzelne Kapitel des Romans vor seiner Veröffentlichung bereits als solche herausgegeben. Außerdem ist es möglich, ein Kapitel zu lesen und zu verstehen, ohne den Zusammenhang zu den anderen Kapiteln zu kennen. Zu „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ gehört zudem ein zweites Inhaltsverzeichnis, das inmitten der Erzählung zu finden ist. Dieses Verzeichnis gehört zum ‚Buch im Buch‘. Es ist gleich aufgebaut und hat ähnlich lange Titel wie die im ersten Inhaltsverzeichnis. Laut Definition gehört dieses zweite Register allerdings nicht zum Paratext, sondern zum Haupttext und müsste deshalb in der Regel in diesem Abschnitt der Arbeit einfach ignoriert werden. Dennoch erscheint es wichtig anzumerken, dass die Kapitel, die in diesem zweiten Register aufgelistet werden, im ersten nicht vorkommen. Stattdessen wird das ‚Buch im Buch‘ mit dem Titel „Als alles gut war. Von Aleksandar Krsmanović. Mit einem Vorwort von Oma Katarina und einem Aufsatz für Herrn Fazlagić“ im ersten Inhaltsverzeichnis als ein einziges Kapitel präsentiert. Somit wird suggeriert, dass man dieses Kapitel und ‚Buch im Buch‘, auch wenn es nochmal in weiteren sehr kurzen Kapiteln unterteilt ist, als eine eigene Geschichte wahrnehmen soll.

Die nächste paratextuelle Angabe nach dem Haupttext ist die Danksagung. Diese fällt relativ lang aus. Stanišić bedankt sich einerseits bei seinen deutschen Kollegen, Freunden und der Stadt Leipzig „für die Unterstützung“ und bei seiner bosnischen Familie sowie den Freunden aus der Heimat und der Stadt Višegrad „für die Geschichten“. Damit verweist er auf eine andere Art fiktionaler und nicht-fiktionaler Geschichten, nämlich die, die mündlich zirkulieren. Mündliche Geschichten, vor allem die, die von den Großeltern weitergegeben werden, sind ein Leitmotiv in beiden Werken Stanišićs, „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ und „Herkunft“. Bevor er sich noch bei verschiedenen Institutionen und Häusern bedankt, die ihm das Schreiben

136 Galli, Matteo: „Wirklichkeit abbilden heißt vor ihr kapitulieren“: Saša Stanišić. In: Eine Sprache – Viele Horizonte. Wien: Praesens Verlag 2008, S. 54.

ermöglicht haben und wo er sich hat niederlassen können, fügt er noch hinzu, dass „[ohne] sie [die bosnische Familie und ihre Freunde, d. Verf.] Aleksandars Augen und Ohren nie so groß geworden [wären].“ Diese Aussage ist interessant, weil durch sie zum ersten Mal eine Verbindung zwischen Aleksandar, dem Protagonisten, und Saša Stanišić, dem Autor, bewiesen werden kann, zumindest was den Paratext betrifft. Denn wenn Stanišić hier von Aleksandars Ohren und Augen spricht, meint er damit nicht seine eigenen?

Der Danksagung schließt sich in der 2008 veröffentlichten sechsten Auflage eine Werbeseite für das Werk „Vor dem Fest“ an, das ebenfalls von Stanišić geschrieben wurde. Das Buch endet daraufhin mit dem Rückdeckel, welcher ein fundamentales Element des Peritextes und unumgänglich für die Analyse eines Paratextes ist: Eine der ersten Bewegungen, die ein potenzieller Käufer und Leser macht, wenn er in einer Buchhandlung steht und ein Buch in den Händen hält, ist, das Buch umzudrehen und sich seinen Rücken anzusehen. Der hintere Buchdeckel von „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ ist mit derselben Blumentapete verziert wie der vordere. Man erkennt außerdem eine Nahaufnahme des Rahmens, nur dass dieses Mal drei Zeitungsauszüge in diesem stehen. Der erste Auszug stammt aus einer Rezension, die von Gerrit Bartels im Tagesspiegel veröffentlicht wurde und besagt: „Deutscher-Buchpreis-Gewinner der Herzen!“ Dem Leser wird dadurch mitgeteilt, dass das Buch für den Deutschen Buchpreis nominiert war. Diesen hat er zwar nicht gewonnen, Stanišić gilt laut Bartels jedoch als ‚Publikumsliebling‘. Das Zitat ist im Gegensatz zu den beiden anderen in Rot geschrieben, weshalb es heraussticht. Es ist taktisch klug den Deutschen Buchpreis zu erwähnen, da mit ihm ein gewisses Prestige in Verbindung gebracht wird. Auf dieses Zitat folgt ein für die Gattungsanalyse des Werkes äußerst interessanter Textauschnitt aus der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung, in der Volker Weidermann schreibt:

Die Geschichte einer Kindheit in Višegrad, einer Stadt an der Drina, in der Christen und Muslime, Bosnier und Serben friedlich miteinander leben, bis die Politik, bis der Krieg, bis rätselhafte Mächte diesen Frieden zerstören. Und wie Saša Stanišić die Geschichten dieser Stadt mit unglaublicher Lust am Erzählen und Erfinden in dieses Buch hineinschreibt und wie er diese Stadt dann wenig später, mit winzigen Details zunächst, vom Hass, vom Blut, vom Krieg verschlingen lässt, das ist große Kunst.

Saša Stanišić wird hier genannt und es wird erwähnt wie er „in [das, d. Verf.] Buch hineinschreibt“. So wird er zwar nicht explizit als der Erzähler der Geschichte markiert, da er als Autor, der das Buch schreibt, präsentiert wird, dennoch wird eine Verbindung zwischen ihm und dem eigentlichen Erzähler der Geschichte, Aleksandar Krsmanović, hergestellt, gleichwohl dieser nur einer von mehreren Erzählern ist. Zuletzt folgt ein Kommentar von Christine

Westermann für den WDR 2, in dem sie sagt „[d]iesen Roman [solle] man lesen, wie man Schokolade [essen würde]: nicht zu schnell und nicht alles auf ein Mal. Damit man zu jeder Zeit spür[e], wie gut und besonders das ist, was man zu sich nimmt.“ Mit diesen Worten spricht Westermann Stanišić ein großes Lob aus. Zudem kann hier die Diskussion um das Inhaltsverzeichnis wieder aufgegriffen werden, da dieser Kommentar auch empfehlen könnte, das Buch langsam zu lesen und bei der Fortführung der Lektüre bei dem Register anzufangen, um sich daran zu erinnern, wo man zuletzt aufgehört hat, das Buch zu lesen.

Die Erstauflage von „Wie der Soldat das Grammofon repariert“ ist ähnlich gestaltet wie die, die gerade beschrieben worden ist. Auch sie zeigt eine Blumentapete und einen Klappentext im goldenen Bilderrahmen. Darauf sind ebenfalls Ausschnitte aus Rezensionen und Bemerkungen von anderen bekannten Autoren abgebildet. Ilma Rakusa schreibt zum Beispiel:

Wie erlebt ein Kind den Bosnienkrieg? Wo verläuft die Grenze zwischen Spiel und Ernst? In Saša Stanišićs Debütroman erzählt der junge Aleksandar von seinen paradoxen Erfahrungen – schlicht und ergreifend, poetisch und komisch zugleich. Ein Buch gegen das Vergessen, das keinen gleichgültig lässt.

Und Juli Zeh rezensiert: „Was Stanišićs Sprache berührt, wird lebendig, die Figuren werden greifbar, die Welten fremd-vertraut. Dazu ein feiner Sinn für Humor: großes Kino im Kopf!“ Außerdem wird der Leser darüber informiert, dass das Werk ein Jahr zuvor den Publikumspreis beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb gewonnen hat. Die Nomination für den deutschen Buchpreis, die in der Auflage von 2008 erwähnt wird, konnte zu diesem Zeitpunkt noch nicht vorhergesehen werden. Auffällig ist hier, vor allem bei dem Zitat von Ilma Rakusa, im Vergleich zu der sechsten Auflage, die zuvor analysiert wurde, dass Autor und Erzähler klar und deutlich voneinander getrennt werden. Der Debütroman stammt von Saša Stanišić, doch erzählt wird vom „junge[n] Aleksandar“. Interessant ist auch, dass Juli Zeh die Sprache des Autors anspricht, da, was bei der Analyse von „Herkunft“ gezeigt werden wird, es nicht das erste oder einzige Mal ist, dass das sprachliche Talent des Autors in den Mittelpunkt gestellt wird. Dabei ist es immer eine schmale Gratwanderung zwischen dem Lob einer literarischen Sprache und dem Fokussieren auf den Spracherwerb eines ursprünglich nicht deutschsprachigen Autors, was Stanišić ja in seinen Texten über die Migrationsliteraturen kritisiert.

5.1.2 „Herkunft“ - Analyse des Peritextes

Das Bildmaterial auf dem Buchcover ist ziemlich schlicht gehalten. Der Umschlag des gebundenen Buches ist weiß bis auf den Namen des Verlags, der in kleinen Buchstaben in der unteren Mitte des Buchdeckels zu finden ist, den Namen des Autors sowie den Titel und einen kleinen slawischen Drachen, der sich um den Titel schlängelt. Diese Bestandteile sind mit hellbunten Mustern verziert. Wenn man den Buchdeckel von „Herkunft“ betrachtet, könnte man auf den ersten Blick denken, Titel und Gestaltung stünden im Widerspruch, da der Begriff ‚Herkunft‘ auf etwas Autobiografisches und der Drache auf etwas Märchenhaftes oder Fantastisches hinweist. Allerdings handelt es sich bei dem Drachen um eine slawische Kreatur, die mit großer Wahrscheinlichkeit deshalb ausgewählt wurde, weil sie sowohl auf die slawischen Wurzeln des Schriftstellers als auch auf den heiligen Georg, der als Drachentöter bekannt ist und im Werk angesprochen wird, hinweist. Die Gattungsangabe ‚Roman‘ oder eben ‚Autobiografie‘ würde es hier für den Leser einfacher machen, sich auf die Fiktionalität oder Faktualität der Geschichte, die erzählt wird, einzustellen.

Auch auf den beiden Schmutz- und Haupttitelblättern, die der Erzählung in der gebundenen Version von „Herkunft“ vorausgehen, findet man keine zusätzlichen Informationen zur Gattung. Im Gegensatz zum „Soldaten“ ist keine Widmung vorhanden, auf dem inneren Schutzumschlag gibt es lediglich einen Klappentext, der auf die Autobiografizität des Erzählten hinweist:

„Herkunft“ ist ein Buch über ein Dorf, in dem nur noch dreizehn Menschen leben, ein Land das es heute nicht mehr gibt, eine zersplitterte Familie, die meine ist. Es ist ein Buch über die Frage, was zu mir gehört, ein Selbstporträt mit Ahnen. Und ein Scheitern des Selbstporträts.

„Herkunft“ ist ein Buch über meine Heimat, in der Erinnerung und der Erfindung. Ein Buch über Sprache und Scham, Ankommen und Zurechtkommen, Glück und Tod. Die Toten sprechen in „Herkunft“, und auch die Drachen, und meine Großtante Zagorka macht sich in die Sowjetunion auf, um Kosmonautin zu werden.

„Herkunft“ ist ein Abschied von meiner dementen Großmutter. Während ich Erinnerungen sammle, verliert sie ihre.

Diese sind auch „Herkunft“: Drina und Neckar. Ein Flößer, der nicht schwimmen kann. Eine Marxismus-Professorin, die ausgebeutet wird. Ein nicht korrupter bosnischer Polizist. Ein Wehrmachtssoldat, der Milch mag. Boris Becker. Eine Grundschule für drei Schüler. Ein Nationalismus. Eine ARAL-Tankstelle. Ein Tito. Ein Eichendorff. Ein Saša Stanišić.

Die Personal- und Possessivpronomen sind ein erster Hinweis auf eine Ich-Erzählung. Spätestens wenn dann die Begriffe „Selbstporträt“ und „Erinnerung“ und zu guter Letzt die Formulierung „Ein Saša Stanišić.“ auftauchen, ist gewiss, dass der Autor seine eigene Geschichte erzählt und es sich bei dieser also um eine Autobiografie handeln muss. Schlüsselbegriffe in diesem Klappentext sind ‚Selbstporträt‘, ‚Erinnerung‘ und ‚Erfindung‘. Der Leser wird durch diese ambivalenten Begriffe neben dem autobiografischen Aspekt, den sie beinhalten, sogleich auch auf eine mögliche Subjektivität und Fiktionalität aufmerksam gemacht. Die Bezeichnung ‚Selbstporträt‘ stammt aus der Malerei. Ein Selbstporträt ist eine Selbstdarstellung; sie ist gekennzeichnet von der Auseinandersetzung eines Künstlers mit sich selbst, was demzufolge auch eine Stilisierung und Inszenierung mit sich bringt. Stanišić erklärt sein Selbstporträt als gescheitert, erläutert aber nicht die Ursache für dieses Scheitern. Neben der Erinnerung, die fehlbar sein kann, wird zudem auch der Erfindung eine wichtige Rolle für die Entstehung des Werkes zugeschrieben. Obwohl der Autor sich hier als der Erzähler ausweist, was für eine Autobiografie und somit für eine faktuale Erzählung steht, wird der Leser durch diese Begriffe auch auf die Erfindung und die dadurch resultierende Fiktionalität des Erzählten hingewiesen und aufgefordert diese als Teil der autobiografischen Erzählung zu akzeptieren.

Nachdem der Leser durch das Buchcover und den Klappentext also dazu eingeladen wird, zugleich einen romanesken und einen autobiografischen Pakt einzugehen, das Buch als eine Autobiografie zu lesen, jedoch die fiktionalen Aspekte darin zu akzeptieren, folgt nach zwei reduzierten Titelblätter ein direkter Einstieg in die Erzählung. Diese werde ich zunächst überspringen, da sie in den folgenden Kapiteln angesprochen werden wird, um den Fokus auf die weiteren paratextuellen Angaben zu legen, die auf die Erzählung folgen. Der Haupttext endet mit einem Epilog und einem Choose-Your-Own-Adventure-Spiel, das mehrere Endungen für die Erzählung ermöglicht. Diese ungewöhnliche Art und Weise, die Erzählung zu beenden, werde ich in einem anderen Kapitel beleuchten. Darauf folgt eine Danksagung, in der Stanišić sich an seine Familie, Freunde, Schriftsteller der Romantik und einige weitere Personen richtet:

An meine Eltern für das Glück, das sie möglich machten. An meine Großeltern für ihre Güte und Geschichten. An die ARAL-Tankstelle im Emmertsgrund, an Rahim, Fredie, Werner Gebhard, Joseph von Eichendorff, die IGH, die beiden Sachbearbeiter der Ausländerbehörden Heidelberg und Leipzig, zuständig für den Buchstaben „S“, für die Frage, was ich später vorhabe. An Maria Motter für Fakten und Gewissheiten. An Katharina Adler, Christof Bultmann, David Hugendick, Martin Mittelmeier und Katja Sämman für kluge Kritik und feine Fürsprache.

Im ersten Teil der Danksagung werden genau wie bei „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ die Geschichten erwähnt, die von der Familie mündlich überliefert werden. In diesen steckt, wie

das in der Tradition des Geschichtenerzählens oft der Fall ist, teils Fakt und teils Fiktion. Der zweite Teil der Danksagung erinnert den Leser daraufhin nochmals an die Faktualität des Textes. Es werden Orte, wie die ARAL-Tankstelle oder Personen wie Freddie, Rahim oder auch die beiden Sachbearbeiter erwähnt, die der Leser aus der Erzählung kennt. Indem sie hier nochmal genannt werden, wird die Realität der Geschehnisse abermals verdeutlicht. Besonders dadurch, dass Stanišić sich zu Ende seines Buches in der Danksagung erneut an die Sacharbeiter richtet, schafft er einen Bezug zum Anfang der Erzählung und eine Verbindung zwischen Haupttext und Paratext. Die Tatsache, dass der Autor dem Erzählten eine Quellenangabe beifügt, unterstützt zudem die Faktualität des Geschriebenen, da Nachweise Teil des wissenschaftlichen Diskurs sind. Was Saša Stanišić erzählt und zitiert, muss belegt werden und kann daher nicht einfach als Fiktion wahrgenommen werden. Zuletzt folgen noch Zusatzinformationen zur Publikation, Werbung für den Erzählband „Fallensteller“ und eine kurze Autorenbiographie auf dem Umschlag.

Auf dem Rücken von „Herkunft“ findet man zuerst einen Definitionsversuch des Begriffs ‚Herkunft‘, ähnlich wie es auch vorne im Buchumschlag geschrieben steht: „‚Herkunft‘ ist ein Buch über den ersten Zufall unserer Biografie: irgendwo geboren werden. Und was danach kommt.“ Darunter ist erst erneut der slawische Drache abgebildet und unter diesem findet man kurze Ausschnitte aus verschiedenen Zeitungen:

Karina Janker von der Süddeutschen Zeitung schreibt: „Nationalismus und Separatismus erschüttern Europa. Was tun? Vielleicht erst mal neue Heimatschriftsteller wie Saša Stanišić lesen.“ Für den Rolling Stone schreibt Thomas Hummitzsch: „Saša Stanišić ist ein Poet und Revolutionär, der seine eigentliche Heimat in der Sprache gefunden hat.“ und Richard Kämmerling rezensiert für die Zeitung Die Welt: „Er ist einfach einer unserer besten Erzähler.“

Diese Zitate sind hinsichtlich der Position, die Saša Stanišić zu dem Thema der Migrationsliteratur vertritt, interessant. Zu aller erst wird hier ein weiterer Begriff in die Debatte der Migrationsliteratur und ihrer Kategorisierung eingeführt. Stanišić wird dem Leser als ‚Heimatschriftsteller‘ vorgestellt; er schreibt also ‚Heimatliteratur‘. Doch worauf weist dieser Begriff genau hin? Er ist ein deutschsprachiger Schriftsteller, der von seiner Heimat erzählt, was einerseits richtig ist. Andererseits werden jedoch auch wie so oft sein ‚Fremdsein‘ und ‚Ausländerstatus‘ akzentuiert. Stanišić merkt in seinem Artikel „How you See us: Three Myths about Migrant Writing“ wiederum an, er wüsche sich, dass man sich des Begriffs ‚Migrationsliteraturen‘ im Plural bedienen sollte. Mit dem Begriff ‚Heimatschriftsteller‘ ordnet sich Karina Janker demnach einer Gruppe von Literaturkritikern zu, die die Migrationsliteraturen

in viele kleine und sehr genaue Subkategorien einteilen. Um Stanišićs Anspruch vollkommen gerecht zu werden, müsste diese Subkategorie jedoch noch genauer aufgebrochen werden. Im stanišićschen Sinne müsste dort ein Begriff verwendet werden wie zum Beispiel „Heimatliteratur deutscher Schriftsteller bosnischer Herkunft“. Auch das zweite Zitat kann Stanišićs Verbesserungsvorschlägen für den Umgang mit Autoren der Migrationsliteratur nicht ganz gerecht werden. Für Thomas Hummitzsch, der für den Rolling Stone schreibt, ist Saša Stanišić „ein Poet und Revolutionär, der seine eigentliche Heimat in der Sprache gefunden hat.“ Auch wenn Stanišić, wie er selbst in seinem Artikel zugibt, sich von solchem Lob geschmeichelt fühlt und auch gerne damit prahlt, wird hier der revolutionäre Charakter seiner Erzählung auf seinen Umgang mit Sprache zurückgeführt, die für viele Kritiker deshalb speziell ist, weil er mehrsprachig aufgewachsen ist und eine Kriegs- und Fluchterfahrung sein Weltbild und demnach auch seine Sprache verändert haben müssen. Stanišić ist allerdings der Meinung, dass jeder Schriftsteller kreativ und revolutionär mit Sprache umgehen können sollte, und dass dies kein Talent ist, das Schriftsteller ausländischer Herkunft mit sich bringen und speziell diesen zugeschrieben werden kann. Wie schon gesehen wurde, hat auch Juli Zeh einige Jahre zuvor im Rahmen von „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ bereits Stanišićs Sprache gelobt. Hier wird die Beziehung zwischen dem Sprachgebrauch und der Migrationserfahrung des Autors durch die Verbindung der Worte „Heimat“ und „Sprache“ allerdings noch stärker akzentuiert als bei Zeh. Die Formulierung „seine Heimat in etwas zu finden“, in diesem Fall der Sprache, würde wohl kaum bei einem deutschen Schriftsteller verwendet werden, sondern nur bei einem Autor mit Migrationshintergrund, da dieser als eine Person angesehen wird, der seine alte Heimat verlassen und im Exil eine neue Heimat finden muss. Ich würde zudem behaupten, dass Saša Stanišić seine „Heimat“ nicht in der Sprache, sondern im Erzählen findet und dass es vielmehr seine Liebe zum Erzählen von Geschichten ist, die ihn zum „Poete[n] und Revolutionär“ macht. Sprache hat nichts mit seiner Herkunft zu tun, sondern ist eine Begabung, die er hat. Auch wenn natürlich ohne die Sprache das Erzählen nicht möglich wäre, würde ich hier zwischen den Beiden differenzieren und dem Erzählen eine wichtigere Rolle zuschreiben als der Sprache. Meiner Meinung nach ist daher das letzte Zitat, das, mit dem sich Saša Stanišić am ehesten selbst mit identifizieren wollen würde. Erstens aus dem Grund, dass darin das Erzählen und nicht die Sprache im Vordergrund steht und zweitens, weil das Possessivpronomen „unser“ eine inklusive Bedeutung beinhaltet und ihn in die deutsche Literatur mit einbezieht, statt ihn aus ihr auszugrenzen. Grundsätzlich kann man über die ausgewählten Rezensionen auf dem Rückdeckel sagen, dass sie kaum den Inhalt der Erzählung oder gar die Gattung preisgeben – dafür muss man das Buch aufschlagen und den Klappentext auf der ersten Seite des Buchumschlags lesen –,

sondern vielmehr versuchen, den Autor zu verkaufen, indem sie auf typische Elemente der Migrationsliteratur zurückgreifen und versuchen, diese mit der Aktualität – die Stichwörter lauten „Nationalismus“, „Separatismus“ und „Europa“ – in Verbindung zu bringen.

Zu den peritextischen paratextuellen Angaben von „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ und „Herkunft“ lässt sich abschließend sagen, dass sie sehr ähnlich aufgebaut werden, das gilt vor allem für die hinteren Buchdeckel. Obwohl die Gattungsangabe ‚Roman‘ bei „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ eindeutig die Fiktionalität vor die Faktualität stellt, weisen beide Werke weder auf absolute Faktualität noch auf absolute Fiktionalität hin. In den meisten Fällen lassen die Angaben den Leser die Erzählung nicht deutlich der einen oder der anderen Erzählweise zuschreiben. Immer wieder kommt es vor, dass sich die Angaben widersprechen, dass Autor und Protagonist miteinander verschmelzen oder dass von einer Autobiografie die Rede ist, in die sich aber Fiktionalität mischt. So ist zum Beispiel bei „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ klar und deutlich die Gattungsangabe ‚Roman‘ zu erkennen, in der Öffentlichkeit fällt aber immer wieder der Begriff „Autobiografie“, in der Danksagung erwähnt der Autor den Protagonisten, als würde er damit sich selbst meinen, und hinten auf dem Buchrücken ist von einem „Saša Stanišić“ die Rede, der „die Geschichten [...] mit einer unglaublichen Lust am Erzählen und Erfinden in dieses Buch hineinschreibt“. Ähnliche Dissonanzen weist auch „Herkunft“ auf. Darin wird nämlich auch explizit auf die Fiktionalität hingewiesen, die sich in das autobiografische Erzählen einfügt. Eine weitere Beobachtung ist, dass die Ausschnitte, die auf den hinteren Buchrücken gedruckt und hauptsächlich deshalb ausgewählt werden, um den Leser zum Kauf zu motivieren, mit der Zeit immer mehr den Klischees der Migrationsliteratur verfallen. Das heißt, dass bei der sechsten Auflage im Jahre 2008 von „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ die Trennung zwischen Autor und Erzähler nicht mehr so streng einbehalten wird wie in der Erstauflage von 2006. Bei „Herkunft“, ein Werk, das erst 2019 erschienen ist, scheinen sich diese Klischees noch mehr verstärkt zu haben, denn hier wird der Autor direkt mit „Nationalismus“ und „Separatismus“ in Verbindung gebracht oder als „Revolutionär“ bezeichnet. Außerdem wird der Fokus nicht nur wieder auf seine Sprache gerichtet sondern auch auf die „Heimat“, die er in ihr gefunden haben soll. Eine Formulierung, die bei einem rein deutschen Autor mit Sicherheit nicht verwendet worden wäre und die eindeutig als Verkaufsstrategie erkannt werden kann.

5.2 „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ und „Herkunft“ - Analyse der Epitexte

Zum Epitext gehört laut Gérard Genette alles, was Teil des Werkes, jedoch außerhalb von diesem zu finden ist. Dazu zählt man beispielsweise alle zusätzlich zum Buch veröffentlichten Texte, wenn sie vom Autor oder vom Verlag stammen, wie Interviews, Porträts, Werbung und so weiter.¹³⁷

Auf der Internetseite der Random House Verlagsgruppe findet man Verkaufs- und Werbeseiten für alle Werke Stanišićs. Darin wird zwar „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ in der Luchterhand Edition präsentiert, die Aufmachung ist aber dieselbe wie in der btb Edition, die zu derselben Verlagsgruppe gehört. Es gibt zudem eine Seite, die ausschließlich dem Autor gewidmet ist und auf der eine kurze Autorenbiografie zu finden ist. Die Autorenbiografien sind zwar in den beiden Peritexten und auch im Epitext nicht dieselben, vermitteln aber die gleiche Art von Informationen. Nämlich nur, dass der Autor aus Višegrad stammt, seit 1992 in Deutschland lebt und schon einige Preise gewonnen hat. Es werden also keine Angaben gemacht, die den Autor mit dem Erzähler in „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ verknüpfen könnten. Da „Herkunft“ seine neueste Veröffentlichung ist, findet man auf der Autorensseite außerdem zwei Videos, in denen der Autor aus „Herkunft“ liest und über das Buch spricht. Diese Videos sind auch auf der Seite von „Herkunft“ zu finden, beim „Soldaten“ jedoch nicht. Außer einer Liste mit Lesungen findet man zudem noch Links zu der Webseite des Autors und zu einem Spiegel-Interview, ansonsten ist die Seite sehr karg und man findet keinerlei Informationen, die auf die Gattungen der Werke hindeuten.

Auch auf den Seiten von „Herkunft“ und „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ findet man nur Informationen, die bereits aus dem Paratext erschlossen werden konnten. Nur die ‚Pressestimmen‘ die auf der Webseite zum jeweiligen Buch präsentiert werden, sind nicht die gleichen wie die, die auf den Klappentexten zu finden sind. Man kann des Weiteren feststellen, dass sie viel inklusiver sind als die, die auf den beiden Buchdeckeln gedruckt worden sind. Ijoma Mangold schreibt zum Beispiel für Die Zeit: „Wenn es sie gibt, die goldene Generation der deutschen Gegenwartsliteratur mit Migrationshintergrund, dann ist Saša Stanišić ihr Libero.“ oder die Frankfurter Allgemeine Zeitung gibt bekannt, dass „[w]ir [uns] aber über die Ankunft eines jungen, hochbegabten Erzählers in der deutschen Literatur [freuen können]“. Hier wird

137 Ohne Autor: Paratextualität. In: Freie Universität Berlin. Ohne Datum, URL: <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/glossar/paratextualitaet.html>. (Abgerufen am 28.02.2020).

Stanišić eindeutig zur deutschsprachigen Literatur gezählt, was auch immer sein expliziter Wunsch gewesen ist.

Auf der WordPress Seite des Autors, Kuenstlicht.de, ist genauso wenig Zusatzinformation zu finden. Die Seite beinhaltet lediglich den Klappentext von „Herkunft“ und das Foto eines Jungen, der eine Pistole in die Luft hält. Interessant werden die epitextuellen Angaben erst, wenn man sich auf die Aussagen konzentriert, die Stanišić in Lesungen und Interviews macht. Diese gehören nämlich ebenfalls zu den werkexternen paratextuellen Angaben und somit zum Epitext.

Was die Aussagen des Autors bezüglich seiner Werke in Lesungen, mündlichen und schriftlichen Interviews betrifft, so beginnt die Analyse mit dem älteren der beiden Werke „Wie der Soldat das Grammophon repariert“, das am 28. August 2006 veröffentlicht wurde. Die Interviews werden in chronologischer Reihenfolge analysiert, damit festgestellt werden kann, ob und inwiefern der Autor seine Äußerungen hinsichtlich der Faktualität, Fiktionalität und Autobiografizität seines Werkes ändert. Im folgenden Abschnitt, werden Lesungen und Interviews zu „Herkunft“, veröffentlicht am 18. März 2019, in Augenschein genommen. Darin spricht Stanišić neben dem Werk selbst auch über den „Soldaten“ und gibt möglicherweise neue Informationen über seine Entstehungsgeschichte preis.

In einem Interview mit Katharina Bendixen für die Zeitung Die Zeit, das am 25. Januar 2006 publiziert wurde, wird Stanišić gefragt, wie viel Persönliches in seinem Roman steckt. Darauf antwortet er:

Nach dem autobiografischen Bezug fragen mich viele, weil sie in meinem Lebenslauf sehen, dass es dieselben Orte und Daten sind. Aber es sind nur die Eckpunkte der Geschichte. Dieser Aleksandar ist ganz anders als ich. Er hat zum Beispiel große Ohren, meine sind eher klein. Und die Familie ist vollkommen anders, es gibt kein einziges Familienmitglied, das vom Charakter her aus meiner Familie stammt, mein Vater hat nie gemalt, an meinen Großvater kann ich mich kaum erinnern, er hat keine so große Rolle gespielt wie in Aleksandars Leben. Ich bin selbst auch wieder zurückgefahren, wie Aleksandar es im Roman tut, um zu sehen, was von meiner Heimat übriggeblieben ist. Meine Eltern sind tatsächlich auch in die USA ausgewandert. Aber Aleksandars sozialistische Ader, die hatte ich gar nicht. Ich mochte zwar meine Pionieruniform, aber nicht aus rebellischen Gründen. Viele lassen sich da fehlleiten, die biografische Vermutung liegt ja auch sehr nahe, weil die Eckdaten eben übereinstimmen. Alles, was Aleksandars Leben ausmacht, ist ausgedacht.¹³⁸

Was der Autor hier thematisiert, hat mit dem Einfluss des Paratextes auf den Leser zu tun. Hier scheint er sich jedoch stark von der autobiografischen Leseweise distanzieren zu wollen, indem

138 Bendixen, Katharina: Interview. Alles ist berichtet. In: Zeit Online. Veröffentlicht am 25.01.2006. Aktualisiert am 9. November 2013, URL: <https://www.zeit.de/zuender/2006/39/interview-sasa-stanistic/komplettansicht>. (Abgerufen am 06.01.2020).

er explizit anspricht, was in seinem Buch alles erfunden und ausgedacht worden ist. Auffällig und sogar amüsant ist die Andeutung auf und der Vergleich mit Aleksandars Ohren, die in „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ nicht explizit erwähnt werden. Er zieht die Frage nach der Autobiografizität ins Lächerliche, wodurch seine Ehrlichkeit angezweifelt werden kann.

Am 15. November 2006 wird Saša Stanišić im Rahmen seiner Erstveröffentlichung vom „Soldaten“ in das Radiostudio des Literarischen Colloquiums Berlin zur Lesung und Besprechung seines Werkes eingeladen. Anwesend sind außerdem Angelica Ammar und Frank Heibert, die ebenfalls ihren jeweiligen Debütroman präsentieren. Die Moderation führt Maïke Albath durch. Zunächst wird Stanišić auf den kindlichen Erzähler angesprochen und wieso er diesen auserwählt hat. Der Autor erklärt, dass bevor er sich für diese Erzählperspektive entschied, er zuerst versucht habe, seine eigenen Erinnerungen aufzuschreiben. Er benutzte also erstmals seine eigene Perspektive. Einen Arbeitsprozess, den er im Interview mit einem „nachträglichen Erinnern“ gleichsetzt. Aus dem Interview kristallisieren sich daraufhin zwei Gründe heraus, weshalb sich Stanišić für den kindlichen Erzähler und die Fiktion entschieden hat: Einerseits habe er während des Notizennnehmens festgestellt, dass er seine Erinnerungen automatisch durch Fiktion ergänzte, andererseits fiel ihm auf, dass er dem Erzählten und der Figuren zu kritisch gegenüberstand:

Bei allem was ich machte, war ich sehr verurteilend. Ich hab mich nicht geschont, nicht meine Eltern, nicht meine Bekannten, nicht die Täter, nicht die Opfer, niemanden. Dem wollte ich ein bisschen aus dem Weg gehen. Als ich mich entschieden hatte dann irgendwann aus dem Ganzen ein Buch zu machen, war es mir klar, so geht das nicht. Ich kann nicht die Moral immer mitliefern. Ich muss alle Schritte unternehmen, bis zu diesem letzten, die Schlussfolgerung darf ich nicht leisten, will ich nicht leisten. Nicht im ganzen Buch [...]. Ich wollte aber die Drastik und die Beobachtungen einem Kind geben und alles [...] außer einer allgemeingültigen Meinung ihm überlassen. Er trifft ja auch Entscheidungen und Schlussfolgerungen aber es sind seine kindlichen, die aber oft, so scheint es mir, noch viel genauer sind als unsere mit dem ganzen Hintergrundwissen, mit dem ganzen geschichtlichen Wissen. Und ich wusste von Anfang an, dass diese Kinderperspektive das größtmögliche Spiel mit der Fiktion erlaubt.¹³⁹

Bei einer weiteren Frage fügt er dann hinzu, er habe, während er sich für seine Recherchen in Bosnien befand, genau das gleiche gemacht wie Aleksandar in der Erzählung: Listen erstellt und akribisch versucht, diese zu überprüfen. Er verrät außerdem, seine Eltern hätten ihn immer beschworen, keine Namen zu nennen und das sei auch berechtigt. Es gäbe nämlich Passagen im

139 Literarisches Colloquium Berlin [Radio Interview]: Diskussion III. Unterhaltung über Stanisics Roman. In: dichterlesen.net. Veröffentlicht am 15.11.2006, URL: <https://www.dichterlesen.net/veranstaltungen/studio-lcb-mit-angelica-ammar-sasa-stanistic-und-frank-heibert-1187/?L=0>. (Abgerufen am 15.01.2020).

Buch, die nah an der Wirklichkeit seien und so authentisch, dass er sich vor Ort beispielsweise nicht trauen würde, diese vorzulesen. Indem Saša Stanišić selber auf seine Arbeitsweise zu sprechen kommt, gibt er bekannt, dass seine Notizen auf autobiografische Erfahrungen und Erinnerungen basieren. Sogleich wird jedoch hinzugefügt, dass die Fiktion von vornherein ein unumgänglicher Teil seiner Arbeit war, da sich diese von selbst in seine Arbeit einfügte und ihm klar war, dass er selber kein moralisches Urteil über die Geschehnisse, die im Buch geschildert werden, liefern durfte oder wollte.

Interessanterweise legt er sich in einem Interview, das drei Jahre später stattfindet, auf die direkte Frage, ob man bei dem Werk auch von einer Autobiografie sprechen kann, nochmals eine andere Antwort zurecht. Bei dem Interview handelt es sich um das auf YouTube veröffentlichte Video, das bereits im vorherigen Kapitel als Beispiel für das In-Verbindung-Bringen des Werkes mit einer Autobiografie angeführt wurde. Darin gibt er zu, er habe sich am Anfang „vehement dagegen gewehrt“ persönlich mit dem Werk in Verbindung gebracht zu werden. Die Wichtigkeit, die er im Gespräch mit Maïke Albath der Fiktionalisierung seiner Notizen zuschreibt, spiegelt diese Denkweise wider. Auch in diesem Interview betont er, Aleksandar und er seien „zwei vollkommen verschiedene Persönlichkeiten“ und beendet seine Antwort mit einem Satz, von dem er behauptet, er habe ihn sich für solche Fragen zurechtgelegt:

Es bin nicht ich, aber es sind alles Erfahrungen von mir darin. Das heißt, auch wenn die Sachen ausgedacht worden sind, habe ich sie durch dieses Ausdenken einmal erfahren. Also sind sie für mich wahr geworden in meiner Fantasie und von daher ist es schon ein autobiografisches Buch.¹⁴⁰

Saša Stanišić liefert eine sehr geschickte Antwort auf diese Frage. Er behauptet, dass sein Werk insofern autobiografisch ist, dass die Geschichten aus *seiner* Fantasie stammen, sie deshalb *von ihm* sind und er sie dadurch *erfahren* hat. Für jemanden, der die Autobiografizität der Erzählung in Erfahrung bringen will und wissen möchte, ob die Geschichte nun auf Faktualität beruht oder nicht, ist eine solche Antwort frustrierend. Anstatt auf die Frage einzugehen, schlägt der Autor nämlich eine eigene Definition von ‚autobiografisch‘ vor.

In dem am 20. März 2019 veröffentlichten Interview, das sowohl auf YouTube abrufbar als auch auf den Verlagsseiten zu „Herkunft“ und Saša Stanišić verlinkt ist, spricht der Autor über die Gattungszugehörigkeit des Werkes und den Schreibprozess. Die erste Frage lautet: Ist Ihr neues Buch ein Roman, ein Essay oder eine Autobiografie? Obwohl die Frage eindeutig im Singular

140 Librairie Dialogues: Dialogues, 5 questions à Sasa Stanisic. [Youtube].

gestellt wird und sich daher ausschließlich auf „Herkunft“ bezieht, antwortet Stanišić in der Mehrzahl, wodurch man diese Antwort auch mit „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ in Verbindung bringen kann:

Meine Bücher sind sowohl eine Aufarbeitung von persönlich Erlebten und daraus Erzählten, als natürlich immer auch Versuche gesellschaftliche Bereiche erzählerisch zu betreten und daraus Themen für mein Schreiben zu gewinnen. Nicht jede Geschichte, die ich erzähle, hat diesen intimen, persönlichen, familiären Kern. Sehr viele sind einfach erfunden, andere sind mir erzählt worden und die verwandel ich dann in meine Sprache [...].¹⁴¹

Später ergänzt er noch, „am Ende [sei] es aber doch verwandelt, irgendwie. Also am Ende kämen Geschichten aus dem Erzählten heraus, aus dem Herauserfundenen“ und gibt folgendes Beispiel:

Also ich sehe meinen Onkel vor mir, während ich über meinen Onkel schreibe. Der war Matrose auf einem Überseeschiff lange Zeit. Aber irgendwie verwandelt der sich auch in eine Figur, die sagt Dinge, die mein Onkel so nicht gesagt hat. Denkt aber wie mein Onkel. Also, ja es finden Verschiebungen statt.¹⁴²

Er kommt zudem von alleine auf den „Soldaten“ zu sprechen und schildert eine Situation, in der ein Familienmitglied sich in einer der Figuren wiedererkennt hat:

In meinem ersten Roman „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ hat sich meine Tante erkannt. Sie ist eine Figur. Tante Taifun, heißt sie. Tante Taifun ist unglaublich schnell. Sie ist so schnell, die rechnet schon alles im Kopf während es die KassiererIn erst noch eintippen muss und ist immer ganz schnell unterwegs und meine Tante, die das Vorbild für diese Figur war, ist unfassbar langsam und, wenn ich solche Dinge mache, erkennt meine Familie natürlich das Verfahren dahinter und meine Tante hat bis heute Schwierigkeiten mit dieser Figur. Und so etwas wird mir wieder passieren.¹⁴³

In diesem Interview schreibt er all seinen Büchern einen autobiografischen Charakter zu, erklärt jedoch auch die Rolle, die die Fiktion in seinen Werken einnimmt. Eigene Erlebnisse und Erinnerungen sind essentiell aber auch Erzähltes, mündlich Wiedergegebenes und Erfundenes sind von großer Bedeutung. Der sogenannte ‚fiktionale Filter‘ scheint mal dicker und mal dünner auszufallen. Die Figuren „verwandeln“ sich, werden – wenn es dem Autor so gefällt – auch mal genau gegensätzlich beschrieben. Auffallend ist, dass der Autor ohne darauf angesprochen zu werden im Kontext von Gattungszugehörigkeit, von selbst seine Erstveröffentlichung erwähnt, die zu diesem Zeitpunkt über zehn Jahre zurückliegt. Es scheint, als habe er sich daran gewöhnt, dass „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ mit seinem persönlichen Leben in Verbindung gebracht wird, weshalb er nicht mehr gegen eine Autor-orientierte Leseweise des Werkes

141 Verlagsgruppe Random House GmbH: Saša Stanišić spricht über sein Buch „Herkunft“. Veröffentlicht am 20.03.2019, [Youtube], URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dwocYKZhDq>. (Abgerufen am 07.01.2020).

142 Ebd.

143 Ebd.

ankämpft. Während er die Frage beantwortet, was seine Familie und Freunde zu dem neuen Buch sagen, konkretisiert Stanišić seine erste Antwort und kommt noch deutlicher auf die Art und Weise zu sprechen, in der die Fiktion in sein Werk einfließt:

„Herkunft“ ist, ich glaube, eine fruchtbare Mischung aus essayistischem Erzählen, fiktionalem Erzählen und biografischem Erzählen. Ist also fruchtbar, weil ich beim Schreiben bemerkt habe, dass sich die Dinge bedingen. Dass, wenn ich über meine Familie spreche und sie auch zu Rate ziehe, und ihre Geschichten wiederholen möchte, wir schon in den Gesprächen der möglichen Bearbeitung dieser Geschichten darauf kommen, dass sie manchmal besser wären, wenn sie anders abgelaufen wären. Und diese potenziellen Verläufe der Geschichten berücksichtige ich. Die lass ich hineinfließen.¹⁴⁴

In diesem Abschnitt des Interviews wird ersichtlich, dass auf dem vorderen Buchdeckel möglicherweise deshalb keine Gattungsbezeichnung zu finden ist, weil die Erzählung, dem Autor zufolge, mehreren Gattungen zugeschrieben werden kann und ein Beispiel dafür gegeben, wie Erinnerung sich in Fiktion verwandelt. Er nennt die Stelle im Buch, in der er beschreibt, wie er mit acht Jahren die Stafette der Jugend, die sich auf dem Weg zu Präsident Tito befand, in den Händen halten durfte. Eine Erinnerung, die sich später als vollkommen falsch herausstellt. Erst bei der Recherche erfährt er die wahre Geschichte von seinem Vater, entscheidet sich aber dafür, beide Geschichten stehen zu lassen:

Und so verändern sich die Geschichten. Ich habe die Geschichte jetzt durch die Arbeit an diesem Buch von meinen Eltern erfahren: Die Stafette war nicht die echte, die Große, sondern eine kleine. Ich lasse aber beide Geschichten nebeneinander stehen und erzähle so: Wie funktioniert Erinnerung? Ich erzähle dadurch auch die Ideologie ein bisschen, die Verblendung oder meine Verblendung, [die] des ganzen Landes und darüber hinaus erzähle ich aber auch wie Fiktionen in Texte kommen und da wird es eben eine Mischung zwischen dem essayistischen und einem erzählerischen Text geben und so ist das ganze Buch auch aufgebaut.¹⁴⁵

Während einer Lesung von „Herkunft“ in Heidelberg am 20. Mai 2019 mit Jagoda Marinić als Gesprächspartnerin, der Leiterin des Interkulturellen Zenters Heidelberg, wird dieses Spiel mit der Erinnerung, welches zur Fiktion führt, erneut angesprochen. Stanišić erzählt, er habe das Buch immer wieder von den Leuten, um die es geht, überprüfen lassen. Nur bei seinen Eltern habe er dies nicht getan. Sie seien dann alle gemeinsam zu einem späteren Zeitpunkt das Buch durchgegangen, wobei sich der Vater gegen die Fantasie des Sohnes wehren musste.¹⁴⁶

144 Ebd.

145 Ebd.

146 Stadt Heidelberg: Saša Stanišić liest ‚Herkunft‘. Veröffentlicht am 23.05.2019, [Youtube], URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EHvYJd44W6Q>. (Abgerufen am 07.01.2019).

In einer weiteren Frage, erkundigt sich Jagoda Marinić darüber, was Herkunft überhaupt ist und, warum bestimmte Stationen es in das Buch geschafft haben und andere, wie beispielsweise das Studium in Heidelberg, nicht. Darauf antwortet Stanišić:

Ich hab das Buch „Herkunft“ genannt, aber es geht sich im Grunde um Familie und Ankunft. Um Orte, die wichtig waren in dieser Entwicklung [...]. Es sind die Befragungen von Augenblicken in meinem Leben, in denen alles hätte anders kommen können. Über Zufälle und Entscheidungen. Ich möchte über Herkunft sprechen, aber was mich wirklich interessiert, waren die Momente, die mich geprägt haben in meinem Leben und zu dem geführt haben, was ich heute bin. Kleine Geburten. Kleine Herkünfte.¹⁴⁷

Eine solche kleine Herkunft ist für den Schriftsteller die Großmutter, weshalb er sie in seinem Werk zur Schlüsselfigur gemacht hat. Auf die Frage, warum gerade die Oma zur Schlüsselfigur wurde, kommt Stanišić wieder auf seinen Erstlingsroman zu sprechen:

Ich habe ja einen Roman geschrieben, der „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ heißt, wo ich einen fiktionalen Filter vorgeschoben habe. Ich habe eine Figur erschaffen, die Aleksandar heißt, die in bestimmten Zyklen der Geschichte mir ähnelt. Ich habe aber auch um ihn herum eine ganz andere Familie gebaut, die nur in ganz kleinen Ansätzen mit meiner Familie zu tun hatte. Und da hatte nicht die Großmutter, sondern der Großvater eine besondere Rolle gespielt, der aber sehr früh verstorben ist und ich habe mir einfach einen Großvater ausgedacht.¹⁴⁸

Auch hier wird wieder das Spiel zwischen Fakt und Fiktion ersichtlich, zwischen Erschaffung und Ähnlichkeit. Doch die Erinnerung, und somit die Fiktion, spielt auch in „Herkunft“ eine besondere Rolle, wie der Schriftsteller verrät:

Aber diese Frau hat alles erlebt. Sie hat den Krieg erlebt, sie hat die Gräueltaten in Višegrad erlebt und ich wusste so unfassbar wenig über sie. Und da mein Roman sich um Menschen und Orte dreht, die mich geprägt haben und dieser Mensch war wie ein Anker an diesem Ort, deswegen musste sie Fragen beantworten für mich und sich auch meiner Erinnerung stellen. Und das war relativ schwierig, weil sie in den letzten Jahren stark dement geworden ist. Die Lücken in ihren Erinnerungen habe ich dann mit Fiktion gefüllt. Bei schwer dementen Menschen darf man das auch machen.¹⁴⁹

Tatsächlich wird in „Herkunft“ ersichtlich, dass die Fiktion zum Kommunikationsmittel zwischen ihm und seiner Großmutter wird.

Eine Information, die meistens nur in epitextischen paratextuellen Angaben zu finden ist, ist die Erwartungshaltung gegenüber dem Leser. Auf die Aktualität seines Werkes angesprochen, antwortet Stanišić:

147 Ebd.

148 Ebd.

149 Ebd.

Es [die aktuelle politische Flüchtlingssituation, d. Verf.] war mit einer der entscheidenden Momente im Verfassen von Erfahrungen, die ich als Geflüchteter damals durchmachen musste. [Die heutige Aktualität, d. Verf.] [w]ar immer vor der ‚Folie‘, dass ähnliche Diskussionen heute in Deutschland und Europa stattfinden. Dass [heute, d. Verf.] sogar die gleichen Politiker Posten beziehen wie damals schon [...]. Auch die Art und Weise wie abgeschoben wurde, wie wir das heute immer noch erleben, von der ich ganz klar wusste, ich gebe hier am Beispiel meines Lebens einen möglichen Verlauf dieser Geschichten, erzähle aber die Gegenwart, wie sie für andere Menschen ist. Da hat sich nämlich wenig getan. Immer noch werden Geflohene abgewiesen, etc. Und mir war klar, ich schreibe ein Buch über dieses Leben hier und das Leben meiner Familie, meine aber sehr viele von Entwicklungen, wie sie es heute sind. Und ich habe auch das Vertrauen in den Lesern, dass sie das auch erkennen können.¹⁵⁰

Genau wie die peritextischen Angaben, ermöglichen auch die epitextischen Angaben zu „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ und „Herkunft“ keine genaue Gattungszuschreibung. Der Autor selbst kategorisiert seine Werke nicht, sondern betont immer wieder, wie in seinen Werken beides hineinfließt, Fakt und Fiktion. Obwohl Stanišić, wenn er auf den Schreibprozess zu „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ zu sprechen kommt, zugibt, er habe zunächst seine Erinnerung aufgeschrieben und demnach autobiografisch gearbeitet, so wehrt er sich doch hinterher gegen eine autobiografische Lektüre seines Romans und besteht auf seine Fiktionalität. Beim „Soldat“ ist die Fiktion zunächst ein Mittel zur Distanzierung, nimmt dann aber solche Ausmaße an, dass nur noch die Eckdaten zwischen Protagonist und Autor übereinstimmen. Dazu kommt, dass dieser sich in dem 2009 geführten Interview eine eigene Definition von Autobiografie zurechtlegt, weshalb „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ als solche gelesen werden könnte. Diese Definition ist aber sehr vage und ist vor allem deshalb nicht zufriedenstellend, weil sie nicht auf dem Konzept von Faktualität beruht. Um sich ein noch genaueres Bild über das Verhältnis von Faktualität und Fiktionalität in den beiden Werken Stanišićs zu machen und zu untersuchen, ob nicht vielmehr die Rede von Autofiktionalität sein sollte, werden als nächsten die Erzähler und Erzählformen der Haupttexte analysiert.

150 Ebd.

6 „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ und „Herkunft“ - Die Erzählsituationen im Vergleich

Um mehr über das Verhältnis zwischen Fakt und Fiktion in den Erzähltexten Stanišićs herauszufinden und bestimmen zu können, welche Schreibweise – die fiktionale, autobiografische oder autofiktionale – in den Werken überwiegt, empfiehlt es sich zusätzlich zu den Paratexten auch die Haupttexte und deren Erzählsituationen in Augenschein zu nehmen. Dafür werden zunächst mehrere Begriffe aus der Erzähltheorie näher definiert und daraufhin auf „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ und „Herkunft“ angewendet. In der 1979 veröffentlichten Monographie „Theorie des Erzählens“, baut Franz Karl Stanzel das Modell des literarischen Typenkreises durch die Unterscheidung zwischen der Reflektorfigur und der Erzählerfigur, dem erzählenden und dem erlebenden Ich sowie der auktorialen, der personalen Er-Erzählsituation und der Ich-Erzählsituation, die er erneut in verschiedene Typen von Ich-Erzählern unterteilt, auf. Unter anderem stellt er sich die Frage, inwiefern „Oppositionen“ oder Veränderungen innerhalb der Erzählsituation „eine Änderung der Bedeutung des Erzählten zur Folge hat, oder ob sie als stilistische Variante der Erzählweise zu betrachten sind.“¹⁵¹ Eine Veränderung innerhalb der Erzählsituation findet zum Beispiel statt, wenn ein peripherischer, beobachtender Ich-Erzähler auktorialisiert wird oder ein auktorialer Erzähler personalisiert wird. In anderen Worten, wenn ein Ich-Erzähler plötzlich Zugang zu den Gefühlswelten gewisser Charaktere hat oder Dialoge, an denen er nicht Teil hatte oder die etwas länger zurückliegen, genau darstellen kann, oder wenn ein auktorialer Erzähler, der ein Er-Erzähler ist und außerhalb des Geschehens steht, plötzlich in der Ich-Form spricht und versucht sich als „Romanfigur zu konkretisieren“¹⁵².

Stanzel erläutert in seiner Arbeit den Unterschied zwischen der personalen Erzählsituation und der Ich-Erzählsituation. In der personalen Erzählsituation, auch Er-Erzählung genannt, steht der Erzähler außerhalb der Figurenwelt, ist also selber nicht Teil der Welt, von der er erzählt. Er hat zudem keine persönlichen Züge und ist für den Leser nicht identifizierbar, er scheint also fast gar nicht existent zu sein. Der Erzähler ist für den Leser kaum bemerkbar und folgt in der Regel dem Blickwinkel und der Perspektive einer einzigen Figur. Stanzel spricht in diesem Fall von einer „erzählerlosen“¹⁵³ Perspektive, die eine Reflektorfigur benötigt. Dementsprechend wird eine

151 Stanzel, Franz K. Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, UTB 1979, S. 80.

152 Ebd. S. 265.

153 Stanzel, Franz. K. : Typische Formen des Romans. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1976 (8. Auflage), S. 40 und S. 17.

fiktive Figur ausgewählt, durch deren Empfindungen und Erfahrungen der Leser das fiktionale Geschehen miterlebt, als wäre er direkt anwesend.¹⁵⁴ Dieser Reflektorfigur steht die Erzählerfigur gegenüber. Diese charakterisiert sich durch ihre Anwesenheit im Erzählvorgang und einer besonderen Motivation hinter dem Erzählen. Diese Motivation führt zusätzlich zu einer Selektion von dem, was beim Erzählen betont oder weggelassen wird.¹⁵⁵

Die verschiedenen Typen von Ich-Erzählern, die Stanzel präsentiert, sind für diese Arbeit besonders wichtig, da „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ und „Herkunft“ überwiegend in der Ich-Form geschrieben sind. Die Ich-Erzähler werden von Stanzel aufgrund des Verhältnisses von erlebendem und erzählendem Ich kategorisiert. Das erzählende Ich gibt wieder was das erlebende oder das erzählte Ich erfährt. Dabei kann die Distanz zwischen ihnen unterschiedlich groß sein. Zum einen gibt es den Erzähler, der sich sehr stark als Erzählinstanz herauskristallisiert, bei dem also das erzählende Ich überwiegt, zum Beispiel, indem er den Leser direkt anspricht oder das Geschehen stark wertet – Stanzel führt hier Tristram Shandy und Siggis Jepsen in Siegfried Lenz' Roman „Deutschstunde“ an. Ein weiterer Erzähler ist zum anderen der, „bei dem das Verhältnis zwischen erzählendem und erlebendem Ich zwar nicht quantitativ aber doch der Bedeutung nach ausgewogen ist“¹⁵⁶, wie Felix Krull im gleichnamigen Roman. Bei diesem Erzähler handelt es sich laut Stanzel um den „klassischen Ich-Erzähler“¹⁵⁷. Zuletzt gibt es auch noch den Ich-Erzähler, bei dem das erlebende Ich so im Vordergrund steht, dass es „das erzählende Ich fast ganz aus dem Blickfeld des Lesers verdrängt“.¹⁵⁸

Die Ich-Erzählsituation ist dadurch gekennzeichnet, dass „die Verknüpfung des Erzählaktes und der persönlichen Erfahrung des Erzählers [das] Hauptanliegen des Romans [ist].“¹⁵⁹ Der sogenannte periphere Ich-Erzähler tritt dabei als Beobachter einer Situation auf, während der quasi-autobiografische Ich-Erzähler zugleich Erzähler und Hauptprotagonist ist.¹⁶⁰ Die Unterscheidung zwischen erlebendem und erzählendem Ich ist deshalb so wichtig, weil „[d]ie Erzähldistanz [zwischen diesen beiden, d. Verf.] einer der wichtigsten Ansatzpunkte für die Interpretation des quasi-autobiographischen Ich-Romans [ist].“¹⁶¹ Erlebendes und erzählendes Ich können, wie bereits erwähnt, sowohl auf zeitlicher, als auch auf räumlicher oder psychologischer Ebene voneinander distanziert sein. Je nachdem wie groß die Distanz zwischen

154 Vgl. Ebd.

155 Vgl. Stanzel, Franz K. Theorie des Erzählens, S. 204.

156 Ebd. S. 269.

157 Ebd.

158 Ebd.

159 Ebd. S. 262.

160 Vgl. Ebd.

161 Ebd., S. 271.

den beiden „Erzählphasen“ ist, kann es von „Identifikation bis zu völliger Entfremdung zwischen erzählendem Ich und erlebendem Ich [kommen].“¹⁶² Sowie der Erzähler im späten Alter auf sein früheres Leben zurückblickt, kann der Abstand zwischen der Erlebnis- und der Erzählphase aber auch etwas kürzer sein oder sogar zeitgleich stattfinden. Es gilt die Regel: „Je kürzer die Erzähldistanz, [...] desto enger ist der Wissens- und Wahrnehmungshorizont des erlebenden Ich und desto geringer ist die Wirkung der Erinnerung als Katalysator, der die Erlebnissubstanz zu klären imstande ist.“¹⁶³

Ein weiteres Merkmal der quasi-autobiografischen Ich-Erzählung, ist die Rolle die der Erzählvorgang selbst in der Geschichte einnimmt.¹⁶⁴ Die Ich-Figur wird durch eine „existentielle Motivation“¹⁶⁵ zum Erzählen angetrieben, wodurch sie sich hauptsächlich von der auktorialen Erzählsituation unterscheidet. Für den Ich-Erzähler gehört „das Erinnern selbst [zum] Vorgang des Erzählens, durch den das Erzählte ästhetisch gestaltet wird“¹⁶⁶. Er kann sich kreativ viel mehr ausschöpfen als ein auktorialer Erzähler, da dieser seine eigene Geschichte „in einem Akt der Erinnerung evoziert“ und „aus der Phantasie [nachschröpfen]“¹⁶⁷ kann. Stanzel kritisiert, dass man den Ich-Erzähler zu oft mit einer „retrospektiven Kompetenz“¹⁶⁸ in Verbindung setzt, und dass seine „rekreative Kompetenz“¹⁶⁹, die genauso wichtig für diese Art von Erzähler ist, in Vergessenheit gerät. Ein Ich-Erzähler ist, so drückt es Stanzel aus, „nicht nur ein sich an sein früheres Leben Erinnernder, sondern auch ein dieses frühere Leben in seiner Phantasie Nachgestaltender.“¹⁷⁰ Er darf also nicht nur wiedergeben, was das erlebende Ich empfindet und durchlebt, sondern auch darüber hinaus imaginieren und erfinden. Somit vertritt er eine ähnliche Auffassung wie John Paul Eakins, Eric Achermann, Georges Gusdorf und Marie Darrieussecq. Für diese Forscher dürfen autobiografische Ich-Erzähler auch irren, lügen, erfinden oder eine Begebenheit verschönern. Stanzel basiert sich dabei aber nicht auf die Autobiografie, sondern auf den Ich-Erzähler im Allgemeinen. Einen idealen allwissenden Erzähler gibt es laut ihm nicht. Das Problem der Vertrauenswürdigkeit des Erzählers stellt sich in jeder Erzählung gleichermaßen, egal ob es sich bei dem Erzähler um einen Ich-Erzähler oder einen Er-Erzähler handelt. Das Erfinden und Imaginieren ist demzufolge ein Hauptmerkmal des literarischen Ich-Erzählers.

162 Ebd.

163 Ebd., S. 272.

164 Vgl. Ebd., S. 171.

165 Ebd.

166 Ebd., S. 274.

167 Ebd.

168 Ebd., S. 112.

169 Ebd.

170 Ebd.

In den folgenden Kapiteln werden die Erzählsituationen in „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ und „Herkunft“ analysiert. Der Fokus liegt dabei auf den Erzählern, den Erzählerwechsel, der Erinnerung sowie der Erzählmotivation. Außerdem werden die Theorien zur Faktualität, Fiktionalität und Autofiktionalität auf Stanišićs Werke angewendet, wodurch Schlüsse über das Verhältnis von Fakt und Fiktion gezogen werden können.

6.1 Die Erzählsituation in „Wie der Soldat das Grammophon repariert“

In Saša Stanišićs „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ begleitet der Leser einen kindlichen Ich-Erzähler, Aleksandar Krsmanović, der laut eigener Aussage „zwischen acht und vierzehn“ (S91) Jahre alt ist, beim Erwachsenwerden. Der Roman kann als eine Art Collage bezeichnet werden; das Buch ist nämlich nicht nur anachronistisch strukturiert, sondern beinhaltet auch teilweise zusammenhanglose Erzählungen, Briefe, Notizen, Gedichte und ein Metabuch. In dieser Sammlung von Erzählungen zeichnet Aleksandar das Leben kurz vor, während der, und nach den Jugoslawienkriege der 90er Jahre. Er berichtet außerdem von seiner Flucht und der Ankunft in Deutschland sowie von seiner Leidenschaft für das Geschichtenerzählen und der Liebe zu seinem Opa Slavko.

6.1.1 Der Erzähler in „Wie der Soldat das Grammophon repariert“

Stanišićs „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ ist vor allem wegen seines Erzählers interessant. Einerseits kann allein durch die ‚collagierte‘ Struktur und dem komplexen – fast komplizierten und verwirrenden – Aufbau des Werkes Aleksandar nicht als klassischer Ich-Erzähler durchgehen, andererseits sprechen gerade diese kreativen Erzählsituationen für die Fiktion.

Die erste Eigenschaft, durch die der Erzähler sich auszeichnet, ist das besondere Verhältnis zwischen erzählendem und erlebendem Ich. Um dieses zu veranschaulichen, eignet sich das zweite Kapitel „Wie süß Dunkelrot ist [...]“. Dieses skizziert die Zeit kurz nach dem Tod des Großvaters. Auf einem Familienfest in Veletovo werden Pflaumen geerntet und es wird ein großes Abendessen organisiert. Aleksandar als Erzähl-Instanz befindet sich auf diesem Fest, doch das erzählende Ich fokussiert nicht darauf, was Aleksandar zur Zeit der Erzählung erlebt,

sondern erzählt rückblickend von der Anreise mit dem Yugo (vgl. S33), von seinem Onkel Bora und seiner schwangeren Tante, die Taifun genannt wird (vgl. S34ff) und von einem Fest, an dem einige Zeit zuvor das neue Klo seiner Urgroßeltern eingeweiht wurde (vgl. S37ff). Plötzlich wird der Leser dann ins Hier und Jetzt der Erzählung zurückgeholt, wenn Aleksandar meint, „Das alles fällt mir im Innenklo ein, während ich dreißig Minuten, fast so lange wie Ur-Opa, furchtbar an meinem Pflaumenweltrekord leide.“ (S39) Aleksandar wird in diesem Kapitel außerdem Zeuge eines dramatischen Ereignisses: Inmitten des Festes bricht ein Streit aus und Kamenko, der beste Freund von Aleksandars Onkel Mikki, brüllt und bedroht die Musiker mit einer Pistole. Mikki soll am nächsten Tag mit den serbischen Truppen in den Krieg ziehen und Kamenko empört sich über die türkische Musik:

Sind wir hier in Veletovo oder in Istanbul? Sind wir Menschen oder Zigeuner? Unsere Könige und Helden sollt ihr besingen, unsere Schlachten und den serbischen Großstaat! Mikki geht morgen in die Waffen und ihr stopft ihm am letzten Abend mit diesem türkischen Zigeunerdreck die Ohren? (S45)

Es ist Aleksandars Ur-Oma, die Kamenko wieder zur Vernunft bringt. In Aleksandars Erzählung tritt sie mit zwei Gabeln bewaffnet und Augenklappe wie ein Cowboy auf (vgl. S44). Ob das aber vom erzählenden Aleksander hinzugedichtet wird oder nicht ist unklar. Wie noch gezeigt werden wird, ist Aleksandar sehr erzählfreudig und fantasievoll, weshalb manche seiner Geschichten komplett ausgedacht erscheinen. Dieser Streit ist das Hauptereignis des Kapitels, wird aber vom erzählenden Ich radikal unterbrochen: Es beginnt ein neuer Textabschnitt, in dem Aleksandar von einem ausgebrochenen Schwein erzählt, das geschlachtet werden soll. Dieser kleine Abschnitt befasst sich mit einem Ereignis, das früher am Tag stattgefunden hatte, und schiebt sich zwischen die Haupterzählung, die daraufhin einfach wieder aufgenommen wird (vgl. S45ff). Das Erzählschema bleibt größtenteils auf diese Weise beibehalten. Immer wieder überwiegt das erzählende Ich, es lenkt den Fokus vom erlebenden und erzähltem Ich weg und nimmt manchmal sogar personale und auktoriale Perspektiven an.

Eine andere Eigenart Aleksandars ist seine altkluge Ausdrucksweise. Er erinnert stark an Günther Grass' Oskar Matzerath oder an andere typische Erzähler von Schelmenromanen. Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei diesem Genre um eine erfundene Autobiografie, in der ein Held sich auf Reisen begibt und Abenteuer erlebt, die er episodenhaft und auf übertriebene Weise erzählt. Am Ende findet Aleksandar – wie der klassische Schelm – zurück zur Normalität. Nach dem Besuch seiner Heimat, dem Nachkriegsbosnien, und durch das endgültige Abschiednehmen von seinem Opa ist Aleksandar mit sich selbst im Reinen.

Aleksandars Ausdrucksweise verwirrt den Leser, da er ihm kein Alter zuordnen kann. Er nimmt oft eine überlegende, besserwisserische und überreife Haltung ein. Passagen wie die folgende lassen den Leser über sein Alter grübeln, denn der angeschlagene düstere Ton und das Makabre passen nicht zu einem kindlichen Erzähler:

Wie aber fotografiert man ein Lebende? Wenn ich fertig bin, fotografiert mich in der Erde, werde ich allen sagen. In siebzig Jahren geht das. Fotografiert, wie mir die Nägel wachsen und wie ich dünner werde und meine Haut verliere. Alles abgeschlossene und jeder Tod kommen mir unnötig und unglücklich und unverdient vor. Sommer werden Herbst, Häuser werden abgerissen und Menschen auf den Fotos werden Fotos auf den Grabsteinen. (S22f)

Das Düstere wiederholt sich auf Seite 25, wenn Aleksandar erzählt:

Die Toten sind einsamer als wir Lebenden es je sein können. Sie hören einander durch Sarg und Erde nicht. Und die Lebenden gehen hin und pflanzen Blumen auf die Gräber. Die Wurzeln wachsen in die Erde und brechen durch den Sarg. Irgendwann ist der Sarg voll mit Wurzeln und mit dem Haar der Toten. Die können dann nicht mal mehr Selbstgespräche führen. Wenn ich sterbe, möchte ich ein Massengrab. In einem Massengrab hätte ich keine Angst vor der Dunkelheit und wäre nur deswegen einsam, weil mich mein Enkel so vermissen wird, wie ich meinen Opa Slavko jetzt. (S25)

Aleksandar ist ein komplexer Erzähler, denn während er solch düstere, an anderen Stellen auch sehr schlaue Gedanken mit dem Leser teilt, behält er einen sehr naiven und kindlichen Blick auf das, was um ihn herum passiert. So versucht er zum Beispiel seinen toten Opa während dessen Beerdigung mit einem selbstgebastelten Zauberstab zurück zu zaubern (vgl. S31) oder versteht nicht genau, was während der Familienfeier vor sich geht, wenn Serben und muslimische Bosnier plötzlich aneinandergeraten (vgl. S52f). Als Soldaten die Einnahme von Višegrad feiern, denkt Aleksandar auf kindliche Art: „Wäre ich Fähigkeitenzauberer. Dinge könnten trotzen, Geländer, Grammofone, Gewehre, Genicke, geflochtene Zöpfe.“ (S120) Dieses einerseits kindliche und andererseits sehr erwachsene Auftreten passen nicht zueinander und sorgen dafür, dass sich der Leser vom Erzähler entfremdet.

Das erzählte Ich wird vom Leser an manchen Stellen fast vergessen, weil das erzählende Ich so dominant ist. Der Fokus liegt an manchen Stellen so sehr auf dem erzählenden Ich, dass der Erzähler entweder eine peripherische Perspektive einnimmt oder sich auktorialisiert. Das heißt, dass er im ersten Fall als Beobachter einer Situation auftritt und deshalb das erzählte Ich verdrängt und im zweiten Fall Begebenheiten nacherzählt, die zeitlich oder räumlich entfernt stattgefunden haben. Im Kapitel „Emina auf den Armen durch ihr Dorf getragen“ auf Seite 129 dient Aleksandar zum Beispiel als peripherischer Erzähler. Er sitzt in einem Raum mit einem Soldaten, der von „seiner Emina“ erzählt. Das Kapitel beginnt mit dem Satz: „Ich habe Emina auf den Händen durch ihr Dorf getragen, sagt der Soldat mit Gold im Mund und Teig an den

Händen, von Haus zu Haus Eminas Gewicht ernst und ohne viele Worte getragen.“ (S129) worauf die Erzählung des Soldaten in direkter Rede und in Ich-Form folgt. Am Ende dieses kurzen Kapitels übernimmt Aleksandar wieder die Rolle des Erzählers. Der Soldat hat seine Geschichte beendet und Aleksandar, der zu diesem Zeitpunkt wieder als Ich-Erzähler auftritt, beobachtet: „Der Soldat zupfte den trockenen Teig von seinen Fingern. Er saß mit nacktem, nassem Oberkörper neben dem alten Musa und spielte mit Musas Handschellen. Flüsterte: Emina, Emina, Emina.“ (S130)

Zudem kommt es immer wieder zu auktorialen Erzählsituationen. Genauer gesagt, werden gewisse Kapitel und Textabschnitte in der dritten Person geschildert und handeln einerseits von Menschen aus Aleksandars Bekanntenkreis und andererseits von Menschen, die Aleksandar nicht getroffen haben kann und die völlig ausgedacht wirken. Zu diesen auktorialen Erzählsituationen kommt es in der Regel, weil das erzählende Ich an diesen Stellen das erlebende oder erzählte Ich ausgrenzt und so präsent wird, dass die Erzählinstanz für einen kurzen Moment vergessen wird und von einem Ich- zu einem auktorialen Erzähler wechselt. Das ist zum Beispiel im dritten Kapitel der Fall. Dieses Kapitel erzählt von Aleksandars Freund Zoran und seinem Vater Milenko Pavlović, der Walross genannt wird. Die Geschichte der beiden wird in der dritten Person erzählt. Ein personaler Erzähler würde aus der Perspektive einer dieser Figuren erzählen und daher entweder Zoran oder seinen Vater als Reflektorfigur nutzen. Da das hier aber nicht der Fall ist, kann man davon ausgehen, dass der Erzähler auktorial ist. Er steht außerhalb des Geschehens und schildert die Situation in einer allwissenden Art und Weise:

Der ehemals gefürchtete Dreierschütze Milenko Pavlović, den man wegen seines borstigen Schnurrbarts und seiner hängenden Wangen Walross nennt, pfeift nach seinem Karriereende jeden Samstag Spiele der höchsten jugoslawischen Liga und fuhr am nächsten Tag so zurück, dass er zum Mittagessen wieder Zuhause war. Von sechzig Spielen, die er geleitet hat, gewannen die Heimmannschaften fünfundfünfzig. (S54)

Der Leser erfährt, wie die beiden zu einem Basketballspiel fahren, das Walross pfeift. Sie kommen früher nach Hause als gewöhnlich und decken dadurch die Liebesaffäre der Mutter auf. (vgl. S54ff) Später verlässt Walross seinen Sohn, um auf Reisen eine neue Mutter für ihn zu finden. (vgl. S66) Da sich der Erzählstil kaum verändert, wenn nicht sogar der gleiche bleibt, geht der Leser davon aus, dass Aleksandar der Erzähler dieser Geschichte ist. Er schildert ein Geschehen, an dem er nicht Teil hatte; das ihm selber von Zoran erzählt worden ist, weshalb er sich als auktorialer Erzähler manifestiert. Mit Sätzen wie „eine ordentliche Portion für Walross, denn er hatte ordentlich gepfeiffen“ (S54) erkennt der Leser außerdem, dass er es nicht mit einem

neutralen Erzähler zu tun hat. Das Geschehen zu werten, auszuschnücken und zu gestalten ist typisch für Aleksandar. Eine weitere Textstelle, die dafür als Beispiel dient, ist folgende:

Der Koch stellte seinen Fuß wie etwas Totes auf dem Stuhl ab, um das Akkordeon zu stützen. Joooj!, litt der Koch und rief den Schnaps zu sich. Aus der Flasche schüttete er sich den Schnaps in die Kehle, ohne dass das Lied stockte, als er die Hand von den Tasten hob, ich bin das Orchester!, gurgelte er, ich! (S55)

Nach diesem drei Seiten langen auktorialen Abschnitt taucht Aleksandar wieder als Ich-Erzähler auf: „Zoran sitzt auf der Treppe vor Meister Stankovskis Frisörladen und starrt auf ein Foto zwischen seinen Händen [...]. Ich setze mich neben ihn und reiche ihm die Tüte mit den Sonnenblumenkernen.“ (S57) Aleksandars erzählendes und erlebendes Ich sind hier wieder im Gleichgewicht. Das heißt, dass der Leser wieder im Hier und Jetzt der Erzählung ist.

Dem am schwersten zu identifizierenden Erzähler begegnet man auf Seite 232 in dem Kapitel „Was hinter Gottes Füßen gespielt wird, wofür sich Kiko die Zigarette aufhebt, wo Hollywood liegt und wie Mikimaus zu antworten lernt“. Die Geschichte spielt im Balkankrieg 1992. Serben kämpfen gegen muslimische Bosnier und spielen während der zahlreichen Waffenstillstände gegeneinander Fußball. Wer der Erzähler dieser Geschichte ist, bleibt unklar. Er ist auktorial und bleibt außerhalb des Geschehens. Da der Roman aber periodisch strukturiert ist, mit Rückblenden funktioniert und auf diese Geschichte im Verlaufe der Erzählung mehrmals hingedeutet wird, stehen mehrere potenzielle Erzähler zur Auswahl. Eine erste Anspielung findet man auf Seite 153. Aleksandars Vater meldet sich aus Amerika, wohin er mit seiner Frau ausgewandert ist, und erwähnt, dass

[e]in gewisser Dino Safirović erzählt, wie er mit seiner Truppe gegen die Serben Fußball zwischen den Schützengräben gespielt hat, wie er den entscheidenden Schuss mit dem Gesicht gehalten hat, seitdem aber keine Verschlusslaute mehr bilden kann. (S153)

Tatsächlich kommt in dem Kapitel eine Figur namens Dino Safirović vor. Er wird nach der italienischen Torwartlegende Dino Zoff genannt (vgl. S232) und es heißt, ein Spieler habe „Dino Zoff geradewegs ins Gesicht [getroffen]“. (S233)

Im vorherigen Kapitel trifft Aleksandar in einem Wettcafé auf zwei Männer, mit denen er sich über Fußballlegenden unterhält. Als sie ihn fragen „Woher kommst du eigentlich?“ (S231) und er ihnen antwortet, er käme aus Višegrad, kommen sie auf den Višegrader Fußballspieler Damir Kikić, Kiko, zu sprechen:

Gut. Gute Stadt. Mesud biss in das Fladenbrot. Drina ist ein guter Fluss, gute Fußballer hatte sie nie. Bis auf einen vielleicht. Kemo, kannst du dich an – und jetzt wird Mesud „Kiko“ sagen und „erinnern“. Wie hat der nochmal richtig geheißen? Er ist direkt aus der Jugend zu den Profis. Einen Kopfball nach dem anderen hat er reingewuchtet. Eine

Sprungkraft, wird Mesud schwärmen, aufstützen musste der sich nicht. Mann, Mann, Mann auf der Tribüne hast du es knallen gehört! Kiko, wird Mesud sagen, Kiko von der weichen Drina. Wie du. (S231)

Da auch Kiko als Protagonist in dem Fußballlegenden-Kapitel auftritt, kann es gut sein, dass einer von den beiden – Mesud oder Kemo – der Erzähler des Kapitels „Was hinter Gottes Füßen gespielt wird [...]“ ist. Möglich wäre aber auch, dass Aleksandar selbst in diesem Kapitel erneut als auktorialer Erzähler erscheint und wiedergibt, was ihm früher einmal erzählt worden ist. Die Antwort auf diese Frage bleibt im Roman bewusst ungelöst. Kiko kommt zu einem späteren Zeitpunkt selbst auf seine Zeit auf den Igman und den Krieg zu sprechen, wenn Aleksandar ihn und seine Familie in Bosnien besucht:

Hinter Gottes Füßen [...] Kiko blättert gedankenverloren um. Man sieht ihn neben einem Riesen von einem Mann stehen. Der Riese trägt eine Latzhose und eine Mütze, die auf seinem massigen Kopf verloren wirkt. Sie sind beide bewaffnet. Kiko trägt eine Lilie der bosniakischen Armee an der Brusttasche, der große Mann die Kokarde mit dem serbischen Doppeladler an der Mütze. Sie haben einander den Arm über die Schulter gelegt und sehen verbissen geradeaus. (S256f)

Auch in der Fußballlegende heißt es: „Etwas abseits umarmten sich Kiko und Mikimaus. Sie kannten sich aus der Schule, beide waren sie in der achten Klasse zweimal sitzen geblieben, das war ungewöhnlich.“ (S236) Kiko kann man jedoch mit großer Wahrscheinlichkeit als den Erzähler ausschließen, weil ein Erzähler, der über sich selbst in der dritten Person spricht, sehr selten vorkommt. Das Kapitel „Hinter Gottes Füßen [...]“ ist des Weiteren durch eine sehr dramatisierte Erzählweise geprägt. Wenn ein Spieler einen Ball ins Aus schießt – das heißt, in den Wald – dann muss er den Ball zurückholen und riskiert dabei in eine Mine zu treten:

Der Ball lag etwa zwanzig Meter vom Waldrand entfernt, friedlich unter rotem Farn auf Moos gebettet. Die Sonne durchflutete das Waldstück mit gleißendem Licht, die Strahlen fielen schräg durch die Blätter auf den leicht ansteigenden Waldboden, der dem zitternden Mann im Trikot von Roter Stern Dutzende Minen verheimlichte. (S240)

Meho muss hinterher seinem toten Kameraden unter Tränen die Hose ausziehen, weil er die seine aus Todesangst ruiniert hat. Das Kapitel endet mit Gewalt; es fallen Schüsse nachdem ein Tor geschossen wurde. (vgl. S249) Anschließend folgt ein Moment der Solidarität, denn sowohl die Serben als auch die Bosnier sind gegen die Anwendung solcher Gewalt während des Fußballspiels. (vgl. S251f) Zum Schluss wirft dann Mikimaus den Ball ein. Es wird weitergespielt und dann nimmt jeder seine Waffe wieder an sich.

Der episodenhafte Charakter der Erzählung, ihre Zirkularität, die Auktoralisierungen des Ich-Erzählers und die Unfähigkeit den auktorialen Erzähler an bestimmten Stellen zu benennen macht den Roman sehr schwierig zu lesen. Die Komplexität der Erzählung wird zusätzlich durch

Erzählerwechsel gesteigert. In gewissen Abschnitten trifft man nämlich auf Ich-Erzähler, die nicht Aleksandar zu sein scheinen. Matti Galli spricht in seinem Artikel „Wirklichkeit abbilden heißt vor ihr kapitulieren“: Saša Stanišić“ von einer meta-diegetischen Erzählung, weil mehrere unterschiedliche Erzähler auftauchen.¹⁷¹ Ich finde allerdings, dass es vor allem aufgrund der fehlenden Anführungszeichen schwer zu sagen ist, ob es sich in diesen Textstellen um direkte Rede oder einem richtigen Erzählerwechsel handelt. Solch ein Wechsel findet zum Beispiel auf Seite 19 statt. Drei Seiten lang hat Aleksandars Mutter das Wort. Sie wendet sich an ihren Sohn und führt einen Monolog über ihren alkoholabhängigen Vater: „Du hattest keinen Opa, Aleksandar, du hattest einen Traurigen. Der trauerte um seinen Fluss und seine Erde. Der kniete sich hin, kratzte in dieser seiner Erde, bis ihm die Fingernägel brachen und Blut kam [...].“ (S19) Dass Aleksandar wieder das Wort übernimmt, ist durch einen neuen Absatz und durch den Satz „Ich sehe meine Mutter mit tausend Fragen an.“ (S21) gekennzeichnet. Aufgrund der fehlenden Anführungszeichen kann man sowohl davon ausgehen, dass es die Mutter ist, die spricht, als auch davon, dass Aleksandar wiedergibt, was seine Mutter ihm gesagt hat. Anführungszeichen würden dem Leser mehr Sicherheit darüber geben, wer spricht.

Zu Beginn des vierten Kapitels auf Seite 61 tritt erneut ein Ich-Erzähler auf, der nicht Aleksandar ist. Das vorherige Kapitel „Wer gewinnt, wenn Walross pfeift, wonach ein Orchester riecht, ab wann man Nebel nicht mehr schneiden kann und wie eine Geschichte zu einer Abmachung wird“ endet mit direkter Rede und einem Doppelpunkt: „Er verstaut das Foto in die Hemdtasche, sagt: so musst du dir nämlich dein Mädchen vom ersten Tag an halten, dann kann dir das, was meinem Vater passiert ist, niemals passieren.“ (S60) Die Stelle, in der Aleksandars Mutter spricht, wird zwar durch die Sätze „Mutter legt das Messer zur Seite und die Hände in den Schoß. Mutter hebt die Augen. Mutter sieht mich an.“ (S19) angekündigt; diese Sätze weisen allerdings weniger stark auf direkte Rede hin, als das auf Seite 60 der Fall ist. Durch das Verb „sagt“ und den Doppelpunkt kann an dieser Stelle das, was folgt, unmissverständlich als direkte Rede identifiziert werden. Hinzu kommt, dass dieses Kapitel mit einem Doppelpunkt endet, wodurch der Leser davon ausgehen kann, dass die direkte Rede im nächsten Kapitel fortgeführt wird. Das Ich, das darin spricht, ist also Zoran und nicht Aleksandar. Hier bleibt jedoch wieder unsicher, ob von einem richtigen Erzählerwechsel die Rede sein kann oder ob man es mit direkter Rede zu tun hat, die nicht richtig als solche gekennzeichnet wird. Wenn diese Art von Textabschnitt nämlich als direkte Rede angesehen wird, bleibt in diesem Moment Aleksandar immer noch der Vermittler des Erzählten und kann es somit in der Regel nach Belieben verändern.

171 Galli, Matteo: „Wirklichkeit abbilden heißt vor ihr kapitulieren“: Saša Stanišić, S. 56.

Im Kapitel „...“ auf Seite 100 folgt ein Erzählerwechsel, der nicht vorher durch direkte Rede und einem Doppelpunkt angekündigt wird. Der Ich-Erzähler ist ein Pope. Er spricht davon, wie seine Synagoge im zweiten Weltkrieg angegriffen, zerstört und er selbst gequält worden ist. Man hat ihn mitsamt aller wertvollen sakralen Gegenstände und einigen Leichen auf der Mitte eines zugefrorenen Sees gefesselt; in der Hoffnung, dabei zusehen zu können, wie das Eis schmilzt und er durch dieses bricht.

Erst kamen die einen, dann kamen die anderen, die einen fragten sich, wie stehen wir eigentlich zu Synagogen, sie salzten die Gurken und frühstückten auf dem Thoraschrein und versammelten sich im Schtiebel und überlegten und wussten es nicht genau, dann zogen sie weiter, und der harte Winter kam; alles gefror, mir in den Adern das Blut und im Gesicht die Tränen, denn die anderen fragten nichts, als sie kamen [...]. (S100)

Das Kapitel ist wichtig, weil zum ersten Mal eindeutig nicht Aleksandar derjenige ist, der erzählt. Vielmehr findet hier eine Rückblende statt. Zorans Vater trifft auf seiner Suche nach einer neuen Frau auf den „Dreipunktemann“. Der Mann ist eindeutig von Gewalttätigkeit geprägt. Auf Seite 95 erzählt Walross:

Ein ganz, ganz kleiner Nörgler war das, dem hast du die Ehrlichkeit und die Trauer an den Lippen angesehen! Noch auf der Lehne hat sich eine kleine Brille vor die Riesenaugen geschoben und eine Rede gehalten in seiner Dreipunktesprache: dass es bei uns immer so mit Fäusten ... dass wir immer ... es zerreißt mir ... es zerreißt mich ... Waffen ... prügeln ... sogar mit Worten ... prügeln ... schelten ... fauchen ... fluchen ... wie damals ... immer schon ... und das ist nur ... ihr werdet noch sehen ... das ist erst ... ein Land der Schläger ... nie ruht es ... nie ruht es sich aus ... (S95)

Ein paar Seiten später heißt es dann: „Der Dreipunktemann holt aus seinem Köfferchen ein Paar Schlittschuhe und erzählt uns seine Geschichte. Er kennt keine Pausen mehr, er ist geheilt von den drei Punkten!“ Und tatsächlich zeichnet sich das Kapitel „...“ dadurch aus, dass es aus einem einzigen Satz besteht. Der Pope erzählt seine Geschichte in einem Satz durch, die zwei und eine viertel Seite bestehen nur aus Kommata und Semikolons. Durch diese Eigenart ist eindeutig der Pope als der Erzähler erkennbar. In diesem Kapitel wird also die Geschichte des Dreipunktemannes wiedergegeben, die er Walross und seiner Milica zu einem früheren Zeitpunkt erzählt.

Wie an den zuvor angegebenen Beispielen und Textausschnitten dargestellt wurde, kann man Aleksandar offensichtlich nicht als klassischen Ich-Erzähler einstufen. Er ist zwar Erzähler und Hauptfigur seiner eigenen Geschichte, wodurch man ihn im Sinne von Franz Stanzel als quasi-autobiografischen Ich-Erzähler einordnen kann; und dennoch ist Aleksandar mehr als nur das. Mal ist er wie der Held eines Schelmenromans, der seine eigene Autobiografie zu erfinden scheint, mal peripherischer Beobachter einer Situation, mal auktorialer Erzähler von

Geschichten, die mal mehr und mal weniger ausgedacht erscheinen, mal Briefeschreiber, mal Autor. Eines ist jedoch typisch für den Ich-Erzähler: Die Erzählmotivation. Er durchlebt eine Reihe von Erfahrungen, die ihn dazu antreiben seine Geschichte zu erzählen. Diese Erlebnisse sind der Tod seines Opas, der Anbruch des Krieges, dann die Suche nach Asija, das Bedürfnis, seine Erinnerung mit der Realität zu vergleichen und der Besuch im Nachkriegs-Bosnien.

6.1.2 Fiktionale Aspekte in „Wie der Soldat das Grammophon repariert“

Schon wegen der Gattungsbezeichnung „Roman“ auf dem vorderen Einband des Buches, muss die Erzählung als Fiktion gelesen werden. Der Leser geht den Fiktionspakt ein und nimmt die Make-Believe Haltung ein. Er liest also die Geschichten eines fiktiven Erzählers; weiß, dass sie imaginär sind; hält sie aber innerhalb der fiktiven Kommunikationssituation für wahr.¹⁷² Außerdem wird bereits im Klappentext auf die „Fabulierlust“ des Erzählers hingewiesen. Er wird als „Flussredner“ dargestellt und das „Erfinden von Geschichten“ als sein „größtes Talent“ präsentiert. Man wird demnach schon vor einem komplexen Erzähler, der gerne weit ausschweift, imaginiert und erzählt, vorgewarnt. Diese Erzählfreiheit, durch die Aleksandars Erzählung charakterisiert ist, ist ein weiteres deutliches Fiktionsignal.

Innerhalb der angenommenen, fiktiven Erzählsituation ist Aleksandar jedoch kein verlässlicher Erzähler. Das liegt zum einen an der besonders erwachsenen Ausdrucksweise, die nicht zur kindlichen Perspektive passt, und zum anderen daran, dass man ihm gar nicht richtig folgen kann, da er zum Beispiel keine Anführungszeichen benutzt und in verschiedenen Text- und Erzählformen hin und herspringt. Hinzu kommt, dass Aleksandar zu keinem Zeitpunkt behauptet die Wahrheit zu sagen oder faktisch korrekt zu sein. Ganz im Gegenteil, schon zu Beginn des Romans schreibt der Erzähler das Abbilden der Wirklichkeit (vgl. S24) für sich ab, er „denk[t] sich die Welt schöner aus“ (S11) und verspricht, „nie auf[zu]hören zu erzählen“ (S31). Der Leser weiß dadurch nie, inwiefern die Situationen, die Aleksandar in der fiktiven Welt schildert, in dieser wirklich so stattgefunden haben. Es kommt immer wieder zu Situationen in denen die Ehrlichkeit Aleksandars in Frage gestellt werden kann. Er scheint oft von alltäglichen Dingen zu erzählen, wie einem Besuch bei seiner Großmutter (vgl. S36), einer Mittagspause auf dem Schulhof (vgl. S177) oder dem Angeln gehen (vgl. S185) und schmückt sie dann mit

172 Dieter: Kommunikationsstruktur des Erzählwerks: ein semiologisches Modell, S. 12.

Übertreibungen aus. So wird seine Oma als Cowboy stilisiert, mit „Gabeln statt Colts an der Hüfte [und] Augenklappe“ (S36); auf dem Schulhof taucht plötzlich Fußballstar Kiko auf und rettet Aleksandar vor „Vukoje Wurm mit der drei Mal gebrochenen Nase“ (S177); und ein Angelausflug artet zu einem Kampf zwischen Aleksandar und zwei erwachsenen Männern gegen einen Wels aus. Der Kampf ist blutig und beeindruckend aber kann, so wie Aleksandar ihn schildert, gar nicht stattgefunden haben. Zum Schluss hält Hasan den Wels in seinen Armen. Er hat einen „Schnurrbart und Seeds Hornbrille auf der Nase.“ (S185) So wird die Erzählung von Aleksandar explizit fiktionalisiert. Zipfel, der von einer „Verdoppelung der Sprachhandlungssituation“¹⁷³ spricht, erklärt, dass auch ein fiktiver, von einem Autor erfundener Charakter, behaupten darf und kann, was er will. Er kann faktuales Erzählen simulieren, indem er zum Beispiel auf Behauptungsregeln zurückgreift, muss er aber nicht. Genau das tut Stanišić mit Aleksandar. Dieser erzählt mit sehr großer Freiheit und es bleibt dem Leser überlassen, was er ihm innerhalb der eingegangenen fiktionalen Sprachhandlungssituation glaubt und was nicht.

Wie Esther Kraus in ihrem Buch „Faktualität und Fiktionalität in autobiografischen Texten des 20. Jahrhundert“ angibt und wie im theoretischen Teil dieser Arbeit bereits angeführt, sind andere Merkmale von Fiktion außerdem Erzählerwechsel, der Zugang zu Gefühlen und Gedanken von Figuren, die nicht der Erzähler sind, genaue Dialogwiedergabe oder Anachronismen.¹⁷⁴ Als Erzähler kennt Aleksandar die Gedanken und Gefühle der anderen Figuren meistens nicht, spekuliert aber oft über sie, wie beispielsweise wenn er auf Seite 78 über seine Mutter sagt: „Mutter sah nicht enttäuscht, sondern erschrocken aus.“; die meisten Fiktionskriterien treffen jedoch auf „Wie der Soldat das Grammophon repariert“, der von Dialogen, Monologen und Zeitsprüngen gekennzeichnet ist, zu. Fiktionalität bedeutet allerdings nicht die vollkommene Abwesenheit von Faktualität. Der Inhalt einer fiktionalen Erzählung muss nicht unbedingt komplett fiktiv sein.¹⁷⁵ In der fiktionalen Erzählung Aleksandars werden Orte, die tatsächlich existieren und ein Krieg behandelt, der wirklich so grausam war, wie er vom Erzähler beschrieben wird. So entsteht eine Verbindung von der Fiktion zur Wirklichkeit. Diese Verbindung wird im Abschnitt „Faktuale, autobiografische Aspekte in ‚Wie der Soldat das Grammophon repariert‘“ genauer besprochen.

Durch Metafiktion manifestiert sich die Fiktionalität der Erzählung auf eine besonderen Art und Weise. In „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ stößt der Leser mehrfach auf Elemente und

173 Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 117.

174 Vgl. Kraus: Faktualität und Fiktionalität in autobiografischen Texten des 20. Jahrhundert, S. 108-112.

175 Vgl. Ebd.

Aussagen, die ihn an die Fiktionalität des Erzählten und die Künstlichkeit des Werkes erinnern. Dementgegen kann durch Metafiktion der fiktionale Charakter der Erzählung aber auch in Frage gestellt werden, da durch das Übertreiben von Fiktion vielleicht doch Faktualität überspielt werden soll. Immer wieder werden das Erfinden und das Geschichtenerzählen thematisiert. So ist es zum Beispiel sein Opa, der ihn lehrt: „Die wertvollste Gabe ist die Erfindung, der größte Reichtum die Fantasie. Merk dir das, Aleksandar, [...] merk dir das und denk dir die Welt schöner aus.“ (S11) Zu Beginn des Romans, kurz nach dem Tod des Großvaters, richtet sich Aleksandar an seine Mutter und sagt: „Wir hatten ein Versprechen aus Geschichten, Mama, [...] ein ganz einfaches Versprechen: niemals aufhören zu erzählen.“ (S31) Mit diesem Versprechen endet die Erzählung ebenfalls, denn als Aleksandar Jahre später sein Grab besucht, spricht er zu ihm und sagt:

Opa, nicht alle deine Geschichten habe ich behalten, aber einige habe ich aufgeschrieben und werde sie dir vorlesen, sobald der Regen aufhört. Die Idee habe ich von Nena Fatima, die Stimme von Opa Rafik, das Buch, aus dem ich lese, von Oma [...] Du fehlst. Und die Wahrheiten, sie fehlen mir am meisten, solche Wahrheiten, in denen wir nicht mehr Zuhörer oder Erzähler sind, sondern Zugeber und Vergeber. Unser Versprechen, immer weiterzuerzählen, breche ich jetzt. (S311)

Im Versprechen „niemals aufhören zu erzählen“ findet Aleksandar seine primäre Erzählmotivation und er hört erst dann auf zu erzählen, als er erkennt, dass das Erzählen doch „nichts rückgängig machen kann“ (S312), auch nicht die Zeit ‚als alles gut war‘.

Ein anderer wichtiger metafiktionaler Aspekt ist das Fehlen von Anführungszeichen. Was zuerst wie ein Formatierungsmerkmal – also wie eine Formalität des Textes – aussieht, wird plötzlich von einem der Protagonisten, Aleksanders Lehrer Herr Fazlagić, zur Sprache gebracht. Die Thematisierung eines Formatierungsmerkmals des Textes durch eine fiktive Figur eben dieses Textes ist ein starkes metafiktionales Signal, wodurch plötzlich die anführungszeichenlose direkte Rede im gesamten Werk eine neue Bedeutung gewinnt. Im Unterricht erklärt der Lehrer:

Und Aleksandar, ich will nichts über deine Eichen entwurzelnde Ur-Oma wissen oder wie Toiletten in deiner Familie eingeweiht werden oder wie sich deine Tante Wirbelsturm und Carl Lewis ein Wettrennen über die Brücke liefern und drüben in Tokio rauskommen! Du hast dieses Jahr bei allen Aufsätzen das Thema verfehlt – zügle gefälligst deine Fantasie! Herr Fazlagić tritt an meinen Tisch und beugt sich zu mir hinunter. Und für die direkte Rede, sagt er und stützt sich mit den Fäusten auf die Tischplatte, gibt es Anführungszeichen, das weißt du, das brauche ich dir nicht jedes Mal zu erklären. (S84)

In dem darauffolgenden Aufsatz, der von einer schönen Reise handeln soll, beginnt Aleksandar damit, über die Anführungsstriche und „warum sie überflüssig sind“ (Teil der Kapitelüberschrift S. 87) zu reflektieren:

Weil jeder alles sagen und denken und nicht sagen darf, und wie sollen Anführungsstriche für nichtgesagtes Denken aussehen, oder für gelogenes Sagen, oder für Denken, das gar nicht wichtig genug ist, um gesagt zu werden, oder für das wichtige Gesagte, das nicht gehört wurde? (S87)

Aleksandar lässt die Anführungsstriche weg, weil sie verallgemeinern. Sie zeigen an, das etwas ausgesprochen oder gedacht wurde, verfehlen aber anzuzeigen, wie das Ausgedrückte gemeint ist: ob es wichtig oder wahr ist, ausgesprochen wird, aber nicht ernst gemeint ist, et cetera. Indem Aleksandar sie weglässt, betont er die Unsicherheit und Komplexität der Sprache und schafft eine größere Erzählfreiheit für sich selbst.

Im Kapitel „Was Milenko Pavlović, genannt Walross, von seiner schönen Reise mitbringt, wie das Bein des Stationsvorstehers zum Leben erwacht, wofür man Franzosen gebrauchen kann und warum die Anführungsstriche überflüssig sind“ ist Aleksandar gleichzeitig Erzähler von „Wie der Soldat das Grammofon repariert“ und Autor eines Schulaufsatzes. Das Ende dieses Aufsatzes wird nicht angezeigt, denn er geht fließend wieder in den Roman über: Der Kapitelübergang endet auf Seite 92 mit einem Doppelpunkt und einem Erzählerwechsel – beziehungsweise direkter Rede des Walross'. Darin schleicht sich dann Aleksandar allmählich wieder als die Erzählinstanz ein. Wann der Aufsatz endet und Aleksandar ausschließlich ‚nur mehr‘ Erzähler ist, bleibt ungewiss, was zur Metafiktionalität des Werkes beiträgt. Später, auf Seite 171, taucht die Frage der Anführungszeichen erneut auf. In seinem Buch „Als alles gut war“ ist ein Aufsatz für Herrn Fazlagić zu finden. In „Eine schöne Reise“ tauchen zum ersten und einzigen Mal im gesamten Werk Anführungsstriche auf. In diesem Aufsatz wird erzählt, wie Aleksandar seine Eltern überreden will, einen Obdachlosen mit in den Familienurlaub zu nehmen. Zu Beginn des Aufsatzes benutzt Aleksandar direkte Rede, die er zwischen Anführungszeichen setzt und schreibt dazu provokativ: „Ach, Papa, du sprichst doch nur, weil ich Herrn Fazlagić, Nicht-mehr-Genosse-Lehrer, beweisen soll, dass ich die Anführungsstriche beherrsche.“ (S171) Es handelt sich also bei diesem Aufsatz um einen Text, dessen fiktiver Charakter als Schreibmittel bewusst zur Schau gestellt wird. So bestätigt sich zum Ende des Aufsatzes hin durch ein Gespräch zwischen Vater und Sohn erneut, dass die Geschichte komplett ausgedacht wurde:

„Das sind keine wirklichen Probleme, Sohn.“
„Das ist auch kein wirkliches Gespräch, Vater.“
„Grüß mir Herrn Fazlagić.“
„Mach ich.“
„Das Thema hast du trotzdem verfehlt.“
„Aber formal habe ich alles richtig gemacht.“ (S173)

Durch Metafiktion wird die Fiktionalität des Textes nochmals verdeutlicht oder eben übertrieben. Durch die Textstellen, in denen Aleksandar offen gesteht, eine Geschichte erfunden zu haben,

wird darauf aufmerksam gemacht, dass es mit hoher Wahrscheinlichkeit auch welche gibt, in denen er versucht, dem Leser eine erfundene Geschichte unterzujubeln.

Aleksandars Buch „Als alles gut war“, das als ‚Buch im Buch‘ existiert, ist der wohl bedeutsamste Bestandteil, was die Metafiktionalität des Werkes betrifft. Seine Oma Katarina animiert Aleksandar dazu, seine Geschichten aufzuschreiben:

Am Morgen ihrer Rückkehr nach Višegrad hat mir Oma ein leeres Buch geschenkt. Die erste Seite hat sie selbst beschrieben. Neben der Geschichte von Andrić, in der Aska den Wolf schwindelig tanzt und so mit dem Leben davonkommt, ist diese eine Seite von meiner Oma das Hochgeschätzteste, das ich jemals gelesen habe. (S140)

Aleksandar beschließt darin „Geschichten von der Zeit, als alles gut war“ hinein zu schreiben, „damit [er] später nicht über das Vergessen klagen kann.“ (S141) „Als alles gut war“ beginnt auf Seite 157 und ist 56 Seiten lang. Nach dem Vorwort von Oma Katarina, schildert Aleksandar im ersten Kapitel namens „Eis“ seine Geburt und erinnert darin wieder an den Helden eines Schelmenromans:

Meine Geburt wurde von meinem Vater verschlafen und meine Mutter war sofort danach ohnmächtig geworden, so viel Blut und Scheiße auf einmal habe sie einfach nicht vertragen, so dass der einzige anwesende und bei Bewusstsein gebliebene Verwandte, mein Onkel Bora, mit vollem Recht sofort ausgerufen hatte: Aleksandar soll er heißen, der hässliche Drecksack.

Ich war da zwar noch sehr klein, aber so einen Satz vergisst du niemals. (S165)

Er schreibt über sein Lieblingseis, einem Besuch in der Moschee, darüber, wie er eine Pioniermütze trägt, Schulhof- und Kindheitsgeschichten. Er sammelt darin aber auch Aufsätze und Gedichte, die er als Kind verfasst hat. In seinem Buch ist Aleksandar Autor, Erzähler und meistens auch Hauptfigur. Wenn Homodiegese herrscht, das heißt, wenn Autor und Erzähler identisch sind, wie das in „Als alles gut war“ der Fall ist, geht man in der Regel von einer faktualen Erzählung aus. Durch Fiktionsmerkmale, wie zum Beispiel die Vergangenheitsform und die kindliche Perspektive, werden dem Leser beide Pakete, der autobiografische und der fiktionale, angeboten. Aleksandar, der ein fiktiver Charakter und Erzähler ist, schreibt seine eigene Autofiktion. Er vermischt autobiografische und faktische Angaben mit der Erzählfreiheit der Fiktion, wodurch er eine Autofiktion kreiert. In ihrer Dissertation „Das Buch im Buch. Untersuchungen zu einem Motiv in der gegenwärtigen literarischen Kommunikation“ erklärt Barbara Bayer-Schur, dass „das ‚Buch im Buch‘ ein Stilmittel neuer ambitionierter fiktionaler Techniken“¹⁷⁶ ist. Der Hauptprotagonist und Erzähler eines Romans wird plötzlich zum Autor

176 Bayer-Schur, Barbara: Das Buch im Buch. Untersuchungen zu einem Motiv in der gegenwärtigen literarischen Kommunikation. Göttingen 2011. (Zugleich Dissertation Georg-August-Universität Göttingen).S. 53.

und homodiegetischen Erzähler seiner eigenen Geschichte und hat dabei das „besser[e] Verständnis des Erlebten“¹⁷⁷ zum Ziel. Dieses Phänomen ist zwar in der Literatur nicht neu und sogar schon seit dem achtzehnten Jahrhundert vertreten, findet aber in der Postmoderne einen neuen Aufschwung.¹⁷⁸

Auffällig ist außerdem, dass das letzte Kapitel von Aleksandars Buch, das im Inhaltsverzeichnis steht, denselben Titel trägt wie der erste Titel des Romans „Wie der Soldat das Grammophon repariert“. Dieses Kapitel kommt dann aber, obwohl es im Inhaltsverzeichnis angeführt wird, in „Als alles gut war“ nicht vor. Somit referenziert die Fiktion in der Fiktion über sich selbst, was ein starkes metafiktionales Merkmal ist. Aleksandars Buch endet kurz vor dem Ereignis, mit dem „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ beginnt; mit dem Tod seines Opa Slavkos. Diese Zirkularität erzeugt das Gefühl, Autor und Erzähler könnten im gesamten Werk übereinstimmen. Hinzu kommt, dass das Ende des Metabuches nicht klar angezeigt wird, wodurch der Leser manipuliert und dazu verleitet wird auch den Rest des Werkes so zu lesen, als seien der Autor und der Erzähler eine Person, wodurch die Erzählung nicht fiktional, sondern real erscheint. Tatsächlich geht „Als alles gut war“ wieder fließend in die Erzählung von „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ über. Interessant ist, dass diese Manipulation und Verwirrung des Lesers von Stanišić gewollt sein muss, denn eine solche Entscheidung – denselben Titel zweimal erscheinen zu lassen und Aleksandars Buch nicht sichtbar enden zu lassen – wird bewusst getroffen. Saša Stanišićs treibt mit diesem Metabuch „ein intellektuelles Spiel um Literatur, Perspektiven und Handlungen [mit dem Leser].“¹⁷⁹.

Angefangen mit der Gattungsbezeichnung „Roman“ auf dem Buchdeckel, ist Stanišićs Werk durchzogen von Fiktionsmerkmalen, wobei die Metafiktion eine besonders wichtige Rolle spielt. Durch die undeutliche Erzählinstanz und die große Erzählfreiheit, mit der Aleksandar seine Geschichten erzählt, kann der „Soldat“ eindeutig als fiktional angesehen werden. Andererseits wird durch das Metabuch „Als alles gut war“, durch das angedeutet wird Autor und Erzähler könnten im „Soldat“ dieselbe Person sein, ebenfalls auf Autobiografizität und Autofiktionalität hingedeutet und der Leser wird was den Schreibmodus angeht, stark verwirrt. Es ist demnach nicht überraschend, dass man im Werk auch Merkmale anderer Gattungen, die der Quasi-Autobiografie, der Autobiografie und der Autofiktion zu finden sind.

177 Ebd.

178 Vgl. Ebd.

179 Ebd. S. 46.

6.1.3 Quasi-autobiografische Aspekte in „Wie der Soldat das Grammophon repariert“

Eine weitere Kategorie, der „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ zugeordnet werden kann, ist die des autobiografischen Romans. Für den Literaturforscher Philippe Lejeune reicht eine Namensübereinstimmung oder Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Autor und Erzähler nicht aus, um einen autobiografischen Pakt einzugehen und von Faktualität zu sprechen, weshalb er den „autobiografischen Roman“ einleitet.¹⁸⁰ Bei „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ kann von einer Namensähnlichkeit zwischen Autor und Erzähler die Rede sein, da Saša die Koseform von Aleksandar ist. Dazu kommen noch die geographischen und zeitlichen Daten, die bei Figur und Autor übereinstimmen. Da trotzdem die fiktionalen Aspekte überwiegen, kann man Stanišićs Werk als autobiografischen Roman einstufen; das heißt, als einen Roman, in dem eine fiktive Autobiografie erzählt wird.

Franz Stanzel nutzt, um von derselben literarischen Kategorie zu reden, den Ausdruck „Quasi-Autobiographie“. Diese zeichnet sich durch einen speziellen Ich-Erzähler aus, welcher nicht unbedingt mit dem Autor in Verbindung gebracht werden muss und komplett fiktiv sein kann. In „Theorie des Erzählens“ widmet er sich in einem kurzen Unterkapitel der quasi-autobiografischen Erzählsituation. Stanzel beginnt seine Definition wie folgt:

Das charakteristische Merkmal der quasi autobiographischen Ich-Erzählsituation ist die innere Spannung zwischen dem Ich als Helden und dem Ich als Erzähler. Für diese beiden Phasen im Leben des Erzähler-Ich wurden in den *Typischen Erzählsituationen* die Begriffe „erlebendes Ich“ und „erzählendes Ich“ vorgeschlagen.¹⁸¹

Wie bereits in dem Kapitel „Erzähler“ dargelegt wurde, ist Aleksandar zugleich Ich-Erzähler und Hauptprotagonist seiner Erzählung. Im ersten und letzten Teil des Romans folgt der Leser größtenteils dem erlebenden Aleksandar im Hier und Jetzt des Geschehens, nur dass der erzählende Aleksandar sehr oft ausschweift, wobei immer wieder Auktoralisierungen der Erzählsituationen zustande kommen. In diesem Fall „verliert [laut Stanzel, d. Verf.] die Leiblichkeit des Erzähler-Ich an Bedeutung für die Motivation des Erzählvorgangs, nicht aber als physische Basis der Bewusstseinszustände des erlebenden Ich.“¹⁸² Der erlebende, erzählte Aleksandar wird als Basis für den erzählenden Aleksandar; seine physische Präsenz wird aber für das Erzählen unwichtig. Die quasi-autobiografische Ich-Erzählung ist eine der „häufigsten Formen der Ich-Erzählung“ und dadurch gekennzeichnet, dass „das erzählende Ich oft so stark in

180 Lejeune: Der autobiographische Pakt, S. 26.

181 Stanzel: Theorie des Erzählens. S. 270f.

182 Ebd. S. 268.

den Vordergrund [rückt], [...] [dass es, d. Verf.] mit seinem Jetzt und Hier im Erzählakt die Orientierung des Lesers [bestimmt]“¹⁸³. So führt der erlebende Aleksandar den Leser zwar durch das Werk und gibt diesem eine Linearität, es ist aber die Erzählinstanz mit all ihren Ausschweifungen, die für das Leseerlebnis ausschlaggebend ist. Es kommt regelmäßig vor, dass der Leser den erlebenden Aleksandar und das Hier und Jetzt, in dem er sich während der Erzählzeit befindet, vergisst oder die erzählende Instanz gar nicht angegeben wird, wie zum Beispiel in dem Teil des Romans, der in Briefform geschrieben ist oder im Kapitel „Was hinter Gottes Füßen gespielt wird [...]“.

Als nächstes beschreibt Stanzel die Bedeutung der Distanz zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Ich und erläutert, warum die Analyse dieser Distanz wichtig für die Interpretation eines Textes ist.

Die Erzähldistanz, die zeitlich, räumlich und psychologisch die beiden Phasen des Erzähler-Ich trennt, ist im Allgemeinen ein Maß für die Intensität des Erfahrungs- und Bildungsprozesses, dem das erzählende Ich unterworfen war, ehe es begann seine Geschichte zu erzählen. Die Erzähldistanz [...] ist daher auch einer der wichtigsten Ansatzpunkte für die Interpretation des quasi-autobiographischen Ich-Romans. Die Vielfalt ihrer Gestaltungen reicht von Identifikation bis zu völliger Entfremdung zwischen erzählendem und erlebendem Ich [...]. In der quasi-autobiographischen Ich-Erzählung wird auch der Erzählvorgang selbst ein wesentlicher Teil der Geschichte, doch auf eine andere Art als in einer auktorialen Erzählung [...]. In der Ich-Erzählsituation ist der Erzählakt eine Form der Fortsetzung der Erlebnisse des Ich, daraus entspringt eine existentielle Motivation zum Erzählen, die der auktorialen Erzählsituation fremd ist. Der quasi-autobiographische Ich-Erzähler ist trotz seiner mannigfachen Wandlungen durch zahlreiche existentielle Fäden an seine früheres Ich gebunden. Blickt er [...] aus der Ferne des abgeklärten Alters auf die Irrungen und Wirrungen seines einstigen Lebens zurück, so wird dem Erzähler meist ein Ordnungsmuster in dem so überschauten Leben erkennbar; hat er [...] diesen Abstand von seinem Ich der Erlebnisphase noch nicht oder nur teilweise gewonnen, dann werden Konfusion, Chaos und Orientierungslosigkeit der Erfahrung auch Teil des Erzählvorganges.¹⁸⁴

Zu Beginn des Werkes scheint es in der Tat so, als würde das erzählende Ich mit einer gewissen Distanz zum erlebenden Ich erzählen. Das erste Kapitel ist stellenweise in der Vergangenheitsform geschrieben und schildert den Todestag von Opa Slavko und die darauffolgenden Tage. Im zweiten Abschnitt heißt es beispielsweise: „Am Morgen des Tages, an dessen Abend er starb“ (S11), was eindeutig eine gewisse Distanz suggeriert. Auf der nächsten Seite wird mit den Worten „Heute sind Familie und Freunde bei Oma, weil wir uns an Opa Slavko erinnern, der seit zwei Tagen vorläufig tot ist“ die Erzähldistanz definiert. Sie ist nur zwei Tage lang. Auf diese Weise wird die Zeit nach Opa Slavkos Tod weiter chronologisch erzählt.

183 Ebd., S. 279.

184 Ebd., S. 271f.

Auf Seite 16 heißt es: „Am Abend des dritten Tages nach Opa Slavkos Tod sitze ich bei uns zu Hause in der Küche und blättere Fotoalben durch.“ und auf Seite 25: „Am Morgen des vierten Tages nach Opas Tod weckt mich Vater und ich weiß sofort: Opas Beerdigung!“. Im letzten Abschnitt vor dem Ende des Kapitels findet erneut ein prägnanter Zeitwechsel statt: Aleksandar nimmt eine retrospektive Perspektive ein und erzählt im Präteritum:

Wie lange ich in Gedanken vor Opas Sarg stand, weiß ich nicht. Ich weiß nicht, wann ich mich unter den schweren Händen meines Vaters befreite und wann ich um die Grube lief, aus der es jetzt nach feuchter Erde roch. Wann setzte ich den Hut mit den gelben und den blauen Sternen auf, die sich um die Mondsichel drehen, obwohl Opa mir am Tag, an dessen Abend er stärker als alle Magie gestorben war, erklärt hatte, nicht Sterne um Monde – Monde drehen sich um Sterne? Wie lange zeigte ich mit dem Stab auf den fünfzackigen Stern am Kopfende des Sarges, wie oft schlug ich um mich, als sie mich forttragen wollten? Was fluchte ich, wie viel weinte ich? Und werde ich jemals Carl Lewis verzeihen, dass er meine ganze Zauberkraft für seinen Weltrekord aufgebraucht hatte, so dass für Opa nichts übrig blieb? Alles für die 9,86 Sekunden am 25. August 1991, am Abend des Abends, an dem man vom Megdan aus nicht hören konnte, wie eine Mutter zu ihrem Sohn flüsterte: du hattest einen liebenden Opa, er ist jetzt nie wieder hier. Aber seine Liebe für uns ist unendlich, seine Liebe verschwindet niemals. Aleksandar, du hast jetzt einen unendlichen Opa.

Wir hatten ein Versprechen aus Geschichten, Mama, nickte der Sohn entschieden und schloss die Augen, als zauberte er ohne Stab und Hut, ein ganz einfaches Versprechen: niemals aufhören zu erzählen. (S31)

Die Erzähldistanz bleibt hier vollkommen unklar: Der Leser erfährt nicht von welcher zeitlichen, psychologischen oder räumlichen Ebene aus, der Erzähler sich hier an ihn richtet. Auffällig ist aber, dass dieses Versprechen als die Erzählmotivation fungiert und somit eine Erzählung einleitet, die im nächsten Kapitel beginnt und die erst endet, als Aleksandar im Erwachsenenalter vor dem Grab seines Opas steht und erklärt, dass es an der Zeit ist, dieses Versprechen zu brechen. (vgl. S310) Ab diesem zweiten Kapitel ist die Distanz zwischen erlebendem und erzählendem Ich aufgehoben, denn Erzähl- und Erlebnisphase stimmen miteinander überein. Trotzdem kann man am Ende der Erzählung eine Art Identifikation zwischen den beiden Instanzen beobachten. Als Erwachsener möchte Aleksandar herausfinden, ob seine Kindheitserinnerungen wahr sind und kehrt deshalb in seine Heimat zurück. Durch diese Rückkehr schafft er es mit seiner Kindheit, den Kriegserfahrungen und der Trauer um seinen Opa abzuschließen, weshalb auch für ihn die Zeit kommt, mit dem Erzählen aufzuhören. Dieses Verhältnis zwischen erzählendem und erlebendem Ich und die Namensähnlichkeit von Autor und Erzähler sind zwei Faktoren, die für den (quasi) autobiografischen Roman sprechen. Die Gattung des autobiografischen Romans trifft deshalb besonders gut auf „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ zu, weil darin auch alle eben definierten fiktionalen Aspekte von

Wichtigkeit bleiben und daher der Kategorisierung zum autobiografischen Roman nicht im Wege stehen.

6.1.4 Faktuale, autobiografische Aspekte in „Wie der Soldat das Grammophon repariert“

„Wie der Soldat das Grammophon repariert“ darf theoretisch nicht als Autobiografie gelesen werden. Zum einen, weil die Gattungsbezeichnung ‚Roman‘ eindeutig Fiktion andeutet und zum anderen, weil die fiktionalen Merkmale im Text unübersehbar sind. So beschreibt auch Christian Rink in „Vom transkulturellen „Erschreiben“ der Gegenwart: Saša Stanišićs Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert*“, dass „die Unzuverlässigkeit des Erzählers bereits zu Beginn des Buches hervorgehoben [wird] und [eine] vereinfachende autobiografische Lektüre, die von einem direkten Wahrheitsanspruch des Gesagten ausgeht, somit ins Leere [läuft].“¹⁸⁵ Dennoch kann man, wenn man von Eric Achermanns „Korrespondenztheorie“ ausgeht, autobiografische Aspekte in der Fiktion ausfindig machen. Bei diesen Theorien handelt es sich allerdings um Konzepte, die den Autor nicht in die Argumentation mit einbeziehen.

Wie schon im theoretischen Teil dieser Arbeit dargestellt wurde, ist für Achermann eine Behauptung immer wahr, autobiografisch und faktual, wenn sie der Realität entspricht. Um ihn erneut zu zitieren, ist „ein Text immer dann und genau dort autobiografisch, wo er mit den wahren oder wirklichen Umständen des beschriebenen Lebens übereinstimmt.“¹⁸⁶ In Stanišićs Werk kann man also an den Stellen von Korrespondenz und somit von Faktualität sprechen, wenn der Jugoslawienkrieg, seine Vorzeichen und Folgen thematisiert werden. Auch wenn der Autor selbst vielleicht nie in einem Keller Schutz suchen musste oder dabei war, als Leichen in die Drina geworfen wurden, so haben andere solche Situationen erlebt, wodurch das Beschriebene in Achermanns Sinne als autobiografisch eingestuft werden kann. Wenn man von Achermanns „Intentionalitätstheorie“ ausgeht, kann Stanišićs Roman ebenfalls als autobiografisch eingestuft werden. Laut dieser Theorie ist ein Text immer dann autobiografisch, wenn er in der Absicht entsteht, etwas Wahres zu schildern. Auch wenn das Geschilderte ästhetisiert wird, so bleibt es doch faktual.¹⁸⁷ Dieses Konzept trifft ebenfalls auf den Roman zu. Stanišić selbst behauptet in Interviews, er erzähle am Beispiel seines Lebens die Gegenwart, wie

185 Rink: Vom transkulturellen „Erschreiben“ der Gegenwart: Saša Stanišićs Roman „Wie der Soldat das Grammophon repariert“, S. 110.

186 Achermann: Von Fakten und Pakten. Referieren in fiktionalen und autobiografischen Texten, S. 29.

187 Ebd.

sie für andere Menschen ist und er schreibe Bücher über sein Leben, meine aber sehr viele Entwicklungen, wie sie heute stattfinden.¹⁸⁸

Auch Esther Kraus und Frank Zipfel interessieren sich für die Art und Weise wie Fiktion und Realität zusammenhängen. Für beide Forscher sind Erzählungen nie gänzlich fiktional, da sie immer Elemente der realen Welt beinhalten. Die Nähe zur Wirklichkeit ist wichtig für den Rezeptionseffekt auf den Leser, da dieser sich dadurch mehr oder weniger mit der Erzählung identifizieren und sich in sie hineinversetzen kann. In Stanišićs Erzählung sind nur Elemente vorhanden, die in der Literaturwissenschaft „reale Objekte“ oder „Realitätspartikel“ genannt werden. „Nicht-reale Objekte“ oder „pseudo-reale Objekte“¹⁸⁹, die aus der Erfahrungswelt des Lesers entliehen aber verändert wurden, sind darin nicht vorhanden¹⁹⁰. Der Roman ist mit „Wirklichkeitsgehalten au[ge]laden“, weshalb es dem Leser leichtfällt, das Gelesene als faktisch korrekt einzustufen. Ivana Pajić erklärt dazu in ihrem Artikel „Die Funktion des Erzählers bei der Konstruktion des Bildes des Anderen in Saša Stanišićs Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert*“, dass ein Leser einen fiktionalen Text als „möglich real“¹⁹¹ betrachten kann, wenn der Autor ihn anhand verschiedener Erzähltechniken dazu verleitet:

So kann der Autor für seine Geschichte eine homogene erzählte Welt wählen, in der das System des Möglichen, Wahrscheinlichen und Notwendigen einheitlich ist, und zusätzlich für diese Welt das Kriterium „natürlich“ verwenden, demnach eine physikalisch mögliche Welt erschaffen, die sich zwar als erfundene von der realen Welt unterscheidet, in der aber keine physikalischen Gesetze verletzt werden. Er kann dazu in den Text autobiographische und historische Elemente einfließen lassen, wobei er sich auch die Freiheit herausnehmen kann, auf offensichtliche Fiktionssignale zu verzichten, wodurch sich der Leser leicht dazu verleiten lassen könnte, die ihm im Werk dargestellten Bilder der eigenen und fremden kulturellen, religiösen, nationalen und sozialen Identitäten auch im realen Kontext als gültig zu betrachten.¹⁹²

Hinzu kommt das Spiel, das Stanišić mit dem Leser treibt. Wissentlich verwirrt und manipuliert er ihn, verbreitet mit seinem komplexen Erzähler das Gefühl, Erzähler und Figur könnten vielleicht doch auch Autor der Erzählung sein. Das Briefformat, das er ab Seite 131 nutzt und das sich über zwanzig Seiten zieht, ist zum Beispiel eine Möglichkeit durch die Faktualität simuliert werden kann. Die Seiten 132 bis 156 sind mit bis auf zwei Ausnahmen in Briefform geschrieben. Ihre Titel sind Daten, die die Zeit vom 26. April 1992 bis zum 1. Mai 1999, umfassen. In jedem dieser Briefkapitel richtet sich Aleksandar an Asija, eine Freundin aus dem Keller, die ihre Eltern

188 Vgl. Stadt Heidelberg: Saša Stanišić liest ‚Herkunft‘. [Youtube], URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EHvYJd44W6Q> (Abgerufen am 02.04.2020).

189 Vgl. Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 68.

190 Vgl. Ebd.

191 Ebd. S. 32.

192 Pajić, Ivana: Die Funktion des Erzählers bei der Konstruktion des Bildes des Anderen in Saša Stanišićs Roman "Wie der Soldat das Grammophon repariert". In: Germanistische Beiträge 37 (2015), S. 32

im Krieg verloren hatte, weil sie Muslime waren. Aleksandar erzählt in diesen Briefen von seiner Flucht über Belgrad und seiner Ankunft und sein Leben in Deutschland. Durch die in diesen Briefen angesprochenen Themen knüpft der Autor an die Tradition der Gastarbeiterliteratur der 1960er und 1970er Jahre an. Der Erzähler trauert um die Heimat und „betont [...] in der Hauptsache all die kulturellen, sozialen und vor allem sprachlichen Hindernisse, denen [er als, d. Verf.] der Neu-Hinzugekommene zu begegnen hat.“¹⁹³

Diese Form ist interessant, weil Aleksandar in den Briefen erzählen kann, ohne von der erlebenden Instanz unterbrochen zu werden. In einem der Briefe an Asija schreibt er:

Ich will eine Geschichte aus einer anderen Welt oder aus einer anderen Zeit hören, aber alle reden nur vom Jetzt und von der Frage: und was jetzt? Wenn ich von dieser Zeit und von dieser Welt erzählen würde, müsste ich danach versprechen, es in den nächsten zehn Jahren nie wieder zu tun. Beginnen würde ich so: Kaum haben die Mütter zum Abendessen gerufen, mit flüsternden Stimmen, stürmen Soldaten das Hochhaus, fragen, was gibt es, setzen sich zu uns an die Sperrholzplattentische im Keller. (S133)

Dieser Ausschnitt ist aufgrund seiner Zirkularität verwirrend und wirft Fragen über Aleksandar als Erzähler und Autor auf. Er schreibt, dass wenn er von der Zeit im Krieg erzählen würde, er seine Geschichte auf eine bestimmte Weise beginnen lassen würde. Genau dieser Satz: „Kaum haben die Mütter zum Abendessen gerufen, mit flüsternden Stimmen, stürmen Soldaten das Hochhaus, fragen, was gibt es, setzen sich zu uns an die Sperrholzplattentische im Keller.“ ist aber bereits in „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ verwendet worden und zwar auf Seite 103, an der Stelle, an der die Erzählung sich mit dem Kriegsausbruch in Višegrad befasst. Es ist fast so, als würde sich Aleksandar in diesem Brief nicht nur als Erzähler und Hauptprotagonist der Erzählung, sondern auch als ihren Autor und Erschaffer zu erkennen geben.

Ähnlich ist es mit dem Buch „Als alles gut war“, in dem Aleksandar als Autor und Erzähler auftritt. Es hat kein konkretes Ende, weshalb man den Schluss von „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ so weiterliest, als gehöre es weiterhin zu Aleksandars Buch. Hinzu kommt, dass dem Leser in „Als alles gut war“ ein autobiografischer Pakt vorgeschlagen wird, da Erzähler und Autor dieselbe Person sind. Folglich entsteht beim Leser der Anspruch, dass in der Erzählung authentische Begebenheiten propagiert werden. Der Leser hat es mit faktualisierter Fiktion zu tun und ist leicht dazu geneigt, das gesamte Werk als faktual zu lesen.

Zum Schluss kann noch darauf hingewiesen werden, wie Aleksandar es immer wieder schafft den Leser an die Nase herumzuführen. Das ist unter anderem mit Damir Kikić, genannt Kiko, der Fall. Einen realen professionellen Fußballspieler namens Damir Kikic hat es in Bosnien nicht

193 Galli, Matteo: „Wirklichkeit abbilden heißt vor ihr kapitulieren“: Saša Stanišić, S. 57.

gegeben; es ist aber sehr gut möglich, dass er eine regionale Bekanntheit war oder Stanisić ihn von einer anderen realen Person ableitet. Er taucht zum ersten Mal in „Als alles gut war“ in dem Kapitel „Warum Vukoje Wurm mit der drei Mal gebrochenen Nase meine Nase nicht bricht“ auf. Aleksandar berichtet davon, wie Vukoje Wurm ihm auf dem Schulhof mit Prügel droht, doch plötzlich der berühmte Fußballer Damir Kikić auftritt und dies verhindert. (vgl. S177) Möglicherweise ist Kiko bloß ein älterer Schüler, der für sein fußballerisches Talent bekannt ist und der Aleksandar in diesem Moment auf dem Schulhof schützt. Aleksandar stellt ihn jedoch als große Berühmtheit dar. Er darf den Fußballer bei seinem Spitznamen Kiko nennen und die beiden unterhalten sich, als wären sie alte Freunde. Später treffen sie sich erneut und Kiko zeigt ihnen, dass er den Ball so lange er will mit dem Kopf in der Luft halten kann. Der Leser hält diese Geschichte für eines von Aleksandars Hirngespinnsten. Er ist ein Kind, der sich eine Geschichte über seinen Helden ausdenkt. Später erscheint Kiko aber erneut, wodurch der Leser ins Stutzen gerät und denkt, Aleksandar habe an dieser ersten Textstelle vielleicht doch die Wahrheit gesagt und Kiko ist eine lokale Berühmtheit. Im Kapitel „Ich habe Listen gemacht“ trifft Aleksandar im Erwachsenenalter wieder auf den Fußballer Kiko. Er schreibt:

Wäre ich Fähigkeitenzauberer gewesen, hätte ich dem Sommertag, als Edin und ich auf Kiko wartend auf dem Schulhof schwitzten und der Schweiß auf den Asphalt fiel und der Asphalt in der Sonne schmolz, ich hätte dem Tag die Fähigkeit genommen, vorbeizugehen [...]. (S254)

somit scheint es, als hätte Aleksandar Kiko als Kind wirklich getroffen und sich nicht die Geschichte einfach nur ausgedacht. In diesem Kapitel folgt Aleksandar ihm in seine Wohnung, wo er seine Frau und seinen Sohn kennenlernt.

Stanišić gestaltet es dem Leser sehr schwer den Fiktionspakt, den er zu Beginn der Lektüre eingegangen ist, zu respektieren. „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ als klassische Biographie zu bezeichnen, ist allerdings nicht möglich. Die einzigen Theorien, die ein autobiografisches Lesen ermöglichen, sind die, deren Modelle auf die Intention und nicht auf den Autor basieren.

6.1.5 Autofiktionale Aspekte in „Wie der Soldat das Grammophon repariert“

Eine letzte Gattung oder Schreibweise, in die Saša Stanišićs „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ kategorisiert werden kann, ist die Autofiktion. Wie im theoretischen Teil bereits erläutert wurde, ist das Konzept der Autofiktion breit gefächert und wurde von verschiedenen Forschern unterschiedlich definiert. 1977 prägt Serge Doubrovsky den Begriff und definiert ihn als die „Fiktion von absolut wirklichen Ereignissen“¹⁹⁴. In der Autofiktion vermischen sich also autobiografisch-reale Fakten mit fiktiven Elementen. Ausschlaggebend ist aber die Übereinstimmung zwischen Autor und einer der Figuren, wobei eine Namensableitung wie bei Aleksandar und Saša bereits ausreicht. Doch auch gewisse parallele Lebensdaten, wie die Flucht nach Deutschland vor dem Jugoslawienkrieg in den frühen 1990er Jahren, als Stanišić vierzehn Jahre alt war¹⁹⁵, sind ein Merkmal der Autofiktion.

Von Frank Zipfels Theorie ausgehend, kann man das Werk mit der weiten Definition von Autofiktion in Verbindung bringen. Diese weite Definition besagt, dass „Erzähltexte, die sich selbst zur Fiktion erklären – z.B. durch die Gattungsbezeichnung Roman –, in denen jedoch der Autor als Figur auftritt“¹⁹⁶ Autofiktionen sind, während in der engen Definition dem Leser beide Pakte, der autobiografische und der Fiktionspakt, angeboten werden.¹⁹⁷ Damit der autobiografische Pakt und somit die enge Definition auf „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ angewendet werden kann, müsste sich Saša Stanišić zu der Figur von Aleksander Krsmanović bekennen. Da er das nicht tut, jedoch eine gewisse Übereinstimmung besteht und das Werk als Roman eingestuft wird, darf man laut Zipfel das Werk nur auf die weite Definition basierend zur Autofiktion zählen.

Es existieren noch weitere Modelle von Marie Darrieussecq und Frank Zipfel, in denen die Autofiktionalität einer Erzählung aufgrund des Verhältnisses zwischen dem Fiktionspakt und dem autobiografischen Pakt definiert wird. Da aber beim „Soldat“ nur ein Pakt eingegangen wird, werden diese Modelle an dieser Stelle nicht analysiert. Das sieht bei seinem Werk „Herkunft“ allerdings, wie im nächsten Kapitel gezeigt wird, ganz anders aus.

Zipfel sieht die Autofiktion als eine „Grenzüberschreitende Gattung“¹⁹⁸ an, da sie faktionales und fiktionales Erzählen mischt und die Grenzenlosigkeit der Literatur akzentuiert. Umso

194 Ebd., S. 285.

195 Vgl. Kraus: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhundert, S. 75.

196 Zipfel: Autofiktion, S. 31.

197 Vgl. Ebd.

198 Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?, S. 304.

schwieriger ein Text der Fiktion oder dem Fakt zuzuordnen ist, desto größer ist die Verwirrung beim Leser. Autofiktion lässt den Leser die grenzüberschreitenden Tendenzen der Literatur feststellen und stellt dadurch traditionelle autobiografische Diskurse in Frage. Laut Zipfel eignet sie sich „besonders zur Darstellung von ‚grenzüberschreitenden‘ Lebensgeschichten“¹⁹⁹. Mit „grenzüberschreitend“ meint der Forscher das Überschreiten von Autobiografizität, Fiktionalität, Faktualität und Literarität und Texte die keiner Kategorie richtig zugeordnet werden können.²⁰⁰ Sie trifft deshalb auf „Wie der Soldat das Grammophon zu“, weil Stanišić in diesem Werk nicht nur auf Grenzen aufmerksam macht, sondern diese sprengt.

Dadurch, dass der Leser Gemeinsamkeiten zwischen Autor und Figur erkennt und eine Namensableitung besteht, Saša Stanišić sich aber nicht deutlich zu dieser Tatsache bekennt, kann man „Wie der Soldat das Grammophon“ auch als ‚falsche Autofiktion‘ einstufen. Gérard Genette bezeichnet ein Werk als falsche Autofiktion, wenn ein heterodiegetischer Erzählstil benutzt wird, obwohl die Werke autobiografisch geschrieben sind. Wenn man Genettes Konzept folgt, dann versteckt Stanišić sich hinter der Figur des Aleksandar, um sich der Verantwortung zu entziehen. „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ könnte erst dann als ‚wahre Autofiktion‘ angesehen werden, wenn eindeutig Homodiegesie herrscht, das heißt, wenn der Autor mit dem Erzähler identisch ist, sich zu ihm bekennt, aber eine „offensichtlich fiktive Geschichte erzählt“ wird.²⁰¹

6.2 Die Erzählsituation in „Herkunft“

Die Erzählsituation, in der sich der Ich-Erzähler ziemlich früh und eindeutig als der Autor zu erkennen gibt, ist in „Herkunft“ im Vergleich zu „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ viel einfacher zu erfassen. Genau wie der Erstlingsroman ist dieses Werk durch ein besonderes Verhältnis von Fakt und Fiktion gekennzeichnet. Das Spiel, das Stanišić in „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ mit dem Leser treibt, wird hier in einer gewissen Weise fortgeführt. Wiederkehrende Motive, Figuren, Objekte und Intertextualität verstärken die Autobiografizität und Faktualität des „Soldaten“. Oma Katarina aus „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ und Oma Kristina aus „Herkunft“ sind sich zum Verwechseln ähnlich. In beiden Werken sind sie es, die den Enkel wieder zurück in die Heimat holen. Auch die Demenzerkrankung der Großmutter kündigt sich im „Soldaten“ bereits an, wenn Aleksandar in einem Brief schreibt „Oma kennt keine Gegenwart mehr und hat für jeden von uns eine andere Vergangenheit.“

199 Weizmann, Marc: Chaos. Paris 1997, S.77, zitiert von Zipfel, Ebd., S 304.

200 Vgl. Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?, S. 304. 201 Ebd.

(S147) und ist in „Herkunft“ eines der Leitmotive. Aus der Großmutter mütterlicherseits, die wir im „Soldaten“ unter dem Namen Nena Fatima kennenlernen, wird in „Herkunft“ Nena Mejrema. Es handelt sich bei ihr immer noch um die Frau, die ihm die Zukunft aus geworfenen Bohnen vorhersagt. (S132 und H11) Auch der Großvater stirbt auf dieselbe Weise. In „Herkunft“ heißt es zum Beispiel: „Gestorben ist er [Großvater Pero, d. Verf.] 1986 in Višegrad vor dem Fernseher, während ich im Schlafzimmer nebenan mit Indianerplastikfigürchen auf Cowboyplastikfigürchen schoss.“ (H19) Gegenstände wie die gehäkelte Tischdecke, der Yugo Autowagen oder die Tasse mit dem Sprung kommen dem Leser sehr bekannt vor. (vgl. S12, S33 und H190, H25 H285) In beiden Werken wandern die Eltern in die USA aus (S151 und H53) und auch folgende Szene kennen manche bereits:

Zoki kommt ins Klassenzimmer, legt ein Papier auf das Lehrerpult und ruft: ‚Jeder trägt sich ein.‘

Es gibt drei Spalten: *Moslem/Serbe/Kroate*

Alle versammeln sich, alle zögern. (H111)

Interessanterweise sind in einem Buch, das als autobiografisch gilt, starke Parallelen zu einem anderen Buch zu finden, das von demselben Autor strickt als fiktional verteidigt wird.

6.2.1 Der Erzähler in „Herkunft“

Anders als in „Wie der Soldat das Grammophon repariert“, gibt es in „Herkunft“ eindeutig nur einen Erzähler: Saša Stanišić, den Autor, der in den meisten Fällen als Ich-Erzähler auftritt. Im Gegensatz zum „Soldaten“ werden nämlich Anführungszeichen für die direkte Rede gebraucht. Dadurch ist es viel leichter zu erkennen, wer die Geschichte ursprünglich erzählte und wer sie wiedergibt. Wenn Stanišić eine Geschichte überliefert, die ihm erzählt worden ist, benutzt er direkte oder indirekte Rede, macht aber erkenntlich, von wem die Geschichte stammt. Zum Beispiel auf Seite 51, wenn er schreibt: „Gavrilo setzte an, von *seiner* Reise zu erzählen.“:

Eines Tages seien Linguisten im Dorf aufgetaucht [...]. Er wollte sie fortjagen, weil man dem Menschen nicht aufs Maul gucken soll, sondern darauf, was er mit dem Maul sagt [...]. Wie alles begann!“, rief Gavrilo wieder und erzählte: Drei montenegrische Brüder [...] fliehen aus der Stadt. Ein Kopfgeld wird ausgesetzt, kein kleines. Zwei sind zu Fuß unterwegs, der dritte aber – und spätestens hier wurde das ganze merkwürdig, wer aber bin ich, Merkwürdigkeiten zu verurteilen? –, der dritte ist als Drache in die Luft gestiegen [...]. Oskoruša! Hier schlugen sie ihre Wurzeln! Stanišić, Stanišić, Stanišić. Und jetzt – jetzt kommst du!‘ Um darüber zu schreiben? Über Vorfahren und Nachkommen [...]. Und jetzt ja wohl auch über Drachen! Ich fragte Gavrilo, was mit dem Drachen weiter war,

worauf er mir gegen die Stirn klopfte und sagte, ich solle doch nicht alles wörtlich nehmen. Der sei vielleicht einfach nur der Schnellste von den dreien gewesen. (H50f)

In manchen Kapiteln und Textabschnitten nutzt Stanišić andere Erzählmittel, wie die personale Erzählung. Im einleitenden Kapitel „Großmutter und das Mädchen“, das den Fokus auf die Demenz und den Erinnerungsverlust der Großmutter legt, stößt der Leser auf einen solchen personalen Erzähler, der die Großmutter als Reflektorfigur nutzt. Der Erzähler steht außerhalb des Geschehens aber schildert durch die Figur der Großmutter, derer er sich in der dritten Person Singular bedient, den fortschreitenden Erinnerungsverlust in verschiedenen Erzählsituationen. Durch das Possessivpronomen „meine“ vor Großmutter, weiß der Leser jedoch, dass die Erzählung von einem Ich-Erzähler geprägt ist:

Großmutter hat ein Mädchen auf der Straße gesehen. Sie ruft ihm vom Balkon, es solle keine Angst haben, sie werde es holen. Rühr dich nicht! [...] Kristina!, ruft meine Großmutter, ruft ihren eigenen Namen: Kristina!

Es ist der 7. März 2018 in Višegrad, Bosnien und Herzegowina. Großmutter ist siebenundachtzig Jahre alt und elf Jahre alt. (H5)

Durch die Zeitangabe „Es ist der 7. März 2018“, weiß der Leser, dass die Zeit, von der erzählt wird, noch nicht so weit zurückliegt. Ab dem zweiten Kapitel beginnt dann mit dem Satz „Am 7. März 1978 wurde ich in Višegrad an der Drina geboren“ (H6) Stanišićs autobiografisches Erzählen. Die nächsten Seiten sind alle im Präteritum – also in der Vergangenheitsform – geschrieben.

Der Autor blickt, während er sein Werk schreibt, auf sein Leben und auf gewisse Momente zurück, die ihn geprägt haben. Es besteht eine bedeutende Distanz zwischen dem Autor als erzählende und als erzählte Figur. Da in „Herkunft“ Autor und Erzähler identisch sind, kann man von einer autobiografischen Ich-Erzählsituation ausgehen. Diese unterscheidet sich laut Uwe Baumann und Karl August Neuhausen nicht allzu sehr von Stanzels klassischer Ich-Erzählsituation:

Ähnlich wie in der so genannten Ich-Erzählsituation (*sensu* Stanzel) kann man auch im Falle der Autobiographie zunächst einmal zwischen einem erzählendem Ich und einem erlebendem Ich unterscheiden. Während das erzählende Ich diejenige Instanz ist, die aus der Rückschau ihre früheren Lebenserfahrungen wiedergibt, handelt es sich beim erlebenden Ich um das ‚frühere Selbst‘ des erzählenden Ichs, d.h. um eine Figur in der erzählten Welt.²⁰²

Die Textstellen, in denen der Autor sich als die Erzähl-Instanz zurückerinnert und als erlebendes Ich auftritt, stehen bis auf ein paar seltenen Ausnahmen alle im Präteritum. Die Stellen, in denen

202 Baumann, Uwe/Neuhausen, Karl August (Hrsg.): Autobiographie: Eine interdisziplinäre Gattung zwischen klassischer Tradition und (post-)moderner Variation. Göttingen: V&R Unipress GmbH 2013, S. 62.

aber erzählte und erlebte Zeit übereinstimmen, sind im Präsens geschrieben. Wenn Stanišić zum Beispiel auf den Seiten 6 bis 18 an die Ausländerbehörde schreibt und im nächsten Kapitel „Oskoruša, 2009“ davon berichtet, wie er im Jahr 2009 gemeinsam mit seiner Oma Kristina Oskoruša, das Heimatdorf ihres Mannes und seines Großvaters besucht, werden diese Abschnitte dem Leser in der Vergangenheitsform geschildert: „Ich war gerade angekommen in Višegrad, wollte mich erholen von der langen Lesereise mit meinem ersten Roman. [...] Ob es das Buch über uns sei, fragte Großmutter.“ (H20) Erst auf Seite 29 wird die Erzähldistanz definiert:

Heute ist der 25. September 2017. Ich sitze in der S-Bahn in Hamburg, neben mir unterhalten sich zwei Mittvierziger über Pokemon. Die Worte lauern über mir, sie verunsichern mich, machen mich froh, ich muss unter ihnen die richtigen finden für diese Geschichte. (H29)

Das gegenwärtige erzählende Ich tritt sehr selten zwischendurch hervor. Es berichtet von den Schwierigkeiten, auf die es trifft, während es seine Geschichten aufschreibt oder ergänzt, ob seine Oma sich heute noch an gewisse Personen erinnert oder nicht, wie auf Seite 46, wo steht: „Heute erinnert sich Großmutter mal an Gavriilo, mal sagt ihr der Name nichts. Über ihr Jetzt hat sich ein Schleier aus damals gelegt. Fiktionen sind hineingewoben. Mit denen kann ich etwas anfangen.“ (H46) Das Kapitel „Lost in the Strange, Dimly Lit Cave of Time“ ist ebenfalls im Präsens geschrieben, da es von der Zeit in Hamburg und der Gegenwart des Autors handelt:

Ich lebe in Hamburg. Ich habe einen deutschen Pass. Mein Geburtsort liegt hinter fremden Bergen. An der vertrauten Elbe gehe ich zweimal die Woche laufen, eine App zählt die zurückgelegten Kilometer [...] In einem Garten in der Nähe unserer Mietwohnung spielt mein dreijähriger Sohn. (H35f)

Der Autor hält sich jedoch nicht im gesamten Werk an dieses logische Erzählprinzip. Mal rutscht der Ich-Erzähler in eine personale Erzählsituation, weil er über einen längeren Abschnitt das Leben einer bestimmten Person beschreibt, die in der dritten Person zur Reflektorfigur mutiert; mal nutzt er das Personalpronomen „Du“, um von sich selber zu reden; oder er beschreibt eine vergangene Kindheitserinnerung im Präsens, an anderer Stelle übernimmt er die Perspektive einer seiner Figuren. Das ist zum Beispiel im Kapitel „Meine Mutter raucht gern eine zum Kaffee“ der Fall. Darin wird dem Leser die Geschichte seiner Mutter, ihre Jugend und ihr Werdegang zur Politikwissenschaftlerin erzählt. Es steht im Präsens und ist durch die personale Erzählsituation gekennzeichnet: „Mutter lernt früh die Uhr lesen, das ist das Los der Eisenbahnertochter. Sie weiß alle Ankunfts- und Abfahrtszeiten und sie weiß, zu welcher Stunde ihr Vater zurückkommen soll.“ (H115) Der Leser erfährt darin außerdem, dass die Stanišićs die Stadt verlassen haben, nachdem sie von einem Polizisten bedroht wurden. Saša und seine Mutter konnten, anders als Aleksandar in „Wie der Soldat das Grammophon repariert“, Višegrad

verlassen, bevor der Krieg die Stadt erreicht hatte. (vgl. H118) Auf der darauffolgenden Seite kommt er dann auf sein Leben in Heidelberg zu sprechen; er erzählt davon wie es war, eine neue Sprache erlernen zu müssen, aber auch von der Integration und der Multikulturalität im Stadtteil Emmertsgrund (vgl. H123), dem späteren Studium und dem Leben im „akademischen Umfeld“. (H124) In „Bruce Willis spricht Deutsch“ benutzt der Erzähler die Du-Form, um von seinen eigenen Erfahrungen zu sprechen. Das ist eine Möglichkeit für den Leser, sich besser in ihn hineinzusetzen: „Es ist der 20. September 1992. Du bist seit einem Monat in Deutschland. Die Tür gehört zu deiner Schule, heute ist dein erster Schultag. Du trägst deine neue Jeans.“ (H128) In den aufeinander folgenden Kapiteln „Dr. Heimat“ (H171ff) und „Unsinn bauen“ (H174ff) stößt man auf verschiedene Zeitformen, obwohl beide Geschichten von der Jugend in Heidelberg und somit von ungefähr derselben Zeitspanne berichten. Das eine Kapitel wird im Präteritum geschildert – wie es der Leser erwartet, wenn der Erzähler sich an die Vergangenheit zurück erinnert – und das andere im Präsens. Außerdem wird das Werk immer wieder mit Kapiteln wie dem ersten unterbrochen, in denen aus der Sicht von Oma Kristina berichtet wird. Das ist zum Beispiel auch auf den Seiten 190 und 191 der Fall. In „Großmutter und raus hier“ liegt der Fokus wieder auf ihrer Verwirrung. Sie wacht nachts auf, weiß nicht mehr wo sie ist und entscheidet nach Hause zu gehen. Im Hof erkennt sie ihr Haus wieder, sie steigt zu ihrer Wohnung hoch, die sie gerade erst verlassen hatte, und packt den Koffer wieder aus. Diese Textstellen stehen möglicherweise deshalb im Präsens, weil die Krankheit der Großmutter zur Gegenwart des Autors im Moment des Schreibens gehört.

Somit kann man auch bei „Herkunft“ nicht von einem linearen oder chronologisch aufgebauten Werk sprechen. Eine Eigenschaft, die sich die Erzählung mit „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ teilt. Vielmehr besteht es aus verschiedenen Kurzgeschichten und Einschüben von Anekdoten: Mal erzählt er von einer Reise nach Oskoruša mit seiner Großmutter im Jahr 2008, dann aus seinem Leben in Deutschland und im nächsten Kapitel plötzlich wie er „den letzten Tanz [s]einer Eltern vor dem Krieg“ (H42) beobachtet. Auf Seite 43 wird plötzlich eine Anekdote wieder fortgesetzt, die auf Seite 34 in einem anderen Kapitel beendet schien. Er erzählt zum Beispiel auch, wie er in Oskoruša auf dem Friedhof auf eine Schlange stößt und dadurch an einem Moment in seiner Kindheit erinnert wird: „Ich trat einen Schritt zurück, und es war als schritte ich zurück in der Zeit, zu einem ähnlichen heißen Tag in Višegrad vor vielen Jahren.“ (H26) Er erinnert sich daran, wie sein Vater eine Hornotter mit einem Stein erschlägt und an die Angst, die er vor ihr und um seinen Vater hat. Der Erzähler ist sich dieser Sprunghaftigkeit bewusst und schreibt deshalb: „Ich werde einige Male ansetzen und einige

Enden finden, ich kenne mich doch. Ohne Abschweifung wären meine Geschichten überhaupt nicht meine. Die Abschweifung ist Modus meines Schreibens.“ (H36) Einzelne Kurzgeschichten, wie zum Beispiel das Kapitel „Die Häkchen im Namen“, die Kapitel, die die Demenz der Großmutter zum Thema haben, oder die Rückblenden in die ex-jugoslawische Vergangenheit ergeben zusammen ein autobiografisches Bild.

Gerade weil die Erzählung aus einzelnen Geschichten, Anekdoten und Ansammlungen von Erinnerungen besteht, kann man nicht von einer geradlinigen Erzählung sprechen. Außerdem springen die Zeitangaben des Autors aus der erzählten und aus der erzählenden Zeit immer hin und her. Auf Seite 97 heißt es zum Beispiel: „Heute ist der 29. August 2018. In den letzten Tagen haben tausende in Chemnitz gegen die offene Gesellschaft in Deutschland demonstriert. Migranten wurden angefeindet, der Hitler-Gruß hing über der Gegenwart.“ (H97), während er auf Seite 110 schreibt: „Heute ist der 17. April 2018“ (H110) und einen Zeitsprung in der Vergangenheit macht. Erst der letzte Teil der Erzählung, in dem er mit seinen Eltern bei seiner Großmutter ist, scheint chronologisch korrekt aufgebaut zu sein.

Auch wenn es sich bei „Herkunft“ um eine autobiografische Ich-Erzählung handelt und der Leser darin „der empirische und reale Leser“ bleiben darf und nicht innerhalb einer fiktionalen Sprachhandlungssituation zum „implizierten (sprachlogischen) Adressat“²⁰³ werden muss, ist Stanišić nicht immer ein glaubwürdiger Erzähler. Das liegt daran, dass sich immer wieder fantastische, fiktionale Abschnitte ganz einfach in die sonst so faktisch korrekt erscheinende Erzählung hineinschieben.

6.2.2 Fiktionale Aspekte in „Herkunft“

An sich wird in „Herkunft“ kein Fiktionspakt geschlossen, da es keine Gattungsbezeichnung auf dem Buchdeckel des Werkes und der Ich-Erzähler sich ziemlich früh als der Autor bekannt gibt. Dennoch findet man in der Erzählung einige Fiktionssignale. Zum Beispiel hat der Erzähler in den Kapiteln, in denen er aus der Perspektive seiner dementen Großmutter erzählt, Zugang zu ihren Gedanken und Gefühlen. Auf Seite 110 schreibt er zum Beispiel: „Großmutter dreht an ihrem Ehering und überlegt, was zu tun sei. Hatte sie den Ring die ganze Zeit am Finger? Egal.

203 Ebd.

Hauptsache, er ist wieder da.“ (H110) Auf Seite 190, hat der Erzähler erneut kompletten Zugang zu ihren Gedanken, da er einen inneren Monolog wiedergibt:

Verwirrendes geträumt, verwirrend, verwirrend. Ein Soldat war da. Ein Mädchen. Ein Mann, der sie liebt. Ein Totengräber. Durcheinander. Träume sind etwas Lebendiges – und als solche vergänglich wie das Gedächtnis. Wo kommt das denn her? (H190)

Andere Merkmale durch die die Erzählung an manchen Stellen fiktionalisiert wird, sind die Erinnerung, die Übertreibung und die Fantasie sowie auch erneut die Metafiktion, zu der, wie das bereits im „Soldaten“ der Fall war, ein Metabuch gehört. Zudem erzählt Stanišić auch in Interviews, dass er erzählt, „wie Fiktionen in Texte kommen“.²⁰⁴

Ein Hauptmotiv der Erzählung ist die Erinnerung. Sie wird bereits zu Beginn der Erzählung mit der Demenzerkrankung der Großmutter thematisiert. Noch bevor der Ich-Erzähler sich dem Leser vorstellt, wird auf den ersten Seiten des Buches die Demenz der Großmutter behandelt. Dadurch wird von Anfang an klargestellt, dass diese Krankheit in der Erzählung eine primäre Rolle spielen wird. Über Sätze wie „Als meine Großmutter Kristina Erinnerungen zu verlieren begann, begann ich, Erinnerungen zu sammeln.“ (H63) wird die Demenz mit der Erinnerung in Verbindung gebracht. Hinter diesem Zitat verbirgt sich die sogenannte Erzählmotivation, die den Erzähler dazu treibt eine bestimmte – hier seine eigene – Geschichte zu erzählen.

Stanišić schreibt in „Herkunft“ seine Kindheits- und Jugenderinnerungen auf und wird dabei regelmäßig auf ihre Fehlbarkeit aufmerksam gemacht. So glaubt Saša zum Beispiel eine von seinem Vater erschlagene Schlange in seinen Händen gehalten zu haben. (vgl. H41) Auf Seite 218 wird dann ein Whatsapp Chat mit seinen Eltern abgebildet. Saša schreibt darin an seinen Vater „Du hast mal einen [poskok/Hornotter, d. Verf.] erschlagen bei den Hühnern“ und der Vater antwortet „Bestimmt nicht“ und „Das wüsst ich. Ich wär weggelaufen.“ In einem Telefonat sagt Saša dann „Wenn du das nicht warst, mit der Schlange, wo hab ich das dann her?“ später befürchtet er dann, es sich „bloß ausgedacht“ (H220) zu haben. In zwei anderen Textabschnitten ist es erneut der Vater, der die Erinnerung des Sohnes verbessern muss. Auf Seite 139 erzählt Saša von der Arbeit seines Vaters in Deutschland:

Es war Vaters erster Job in Deutschland. Er kletterte in Rohre und machte in den Rohren, was man ihm auftrag. Die Rohre waren so groß, dass er darin aufrecht stehen konnte. Am Ende des Tages hatte er manchmal mit den Kollegen mehrere Rohrkilometer zurückgelegt. Und wenn sie keine Lust hatten, zurückzulaufen, legten sie sich dort zum Schlafen hin, und am Morgen brachte die Frühschicht ihnen Brötchen und Aufschnitt mit... Vater sagt heute: Unsinn. Das war ganz anders gewesen mit den Röhren in

204 Ebd.

Schwarzheide. Die waren weder so groß, noch hat man darin je übernachtet, und überhaupt: ‚Frag doch einfach, dann musst du dir nicht so ein Zeug ausdenken.‘ (H139)

Und auf Seite 232 berichtet er davon, wie er auf einem Bild mit der Stafette der Jugend, die bis nach Belgrad geht, zu sehen ist: „Einmal war ich selbst Stafettenträger. 1986 oder 1987 war das.“ (H233) Er stößt aber auf Unstimmigkeiten, denn „[er] finde[t] auch heraus, dass die Stafette 1987 aus Glas und Kunststoff gemacht war, anders als in [s]einer hölzernen Erinnerung.“ (H134) Daraufhin schreibt er wieder in den Gruppenchat und fragt nach einem Foto von ihm und der Stafette, wobei er erfährt, dass er „die Stafette der Jugend, die nach Belgrad ist, die echte [...] nie gehalten“ hat. (H237)

Stanišić geht offen mit der Fehlbarkeit der Erinnerung um. Sie wird von manchen Forschern als herkömmlicher Bestandteil der Autobiografie angesehen, ist aber auch ein Phänomen, das in der Literatur Fiktion ermöglicht. Mit falschen Erinnerungen fiktionalisiert Stanišić seine Realität, indem er aber seine Fehler eingesteht und richtigstellt, faktualisiert er sie wieder.

Eindeutiger der Fiktion zuzuschreiben als die Erinnerung, ist der Gebrauch von Übertreibungen und der Fantasie. Der Drang immer Geschichten erzählen zu müssen wird ebenfalls direkt zu Beginn des Werkes präsentiert. In den Kapiteln „An die Ausländerbehörde“, „SCHLITTENFAHREN“ und „Spiel, Ich und Krieg, 1991“ schreibt Stanišić darüber, wie er im Jahr 2008 einen Lebenslauf bei der Ausländerbehörde einreichen musste und beschreibt, wie er damit nur vorwärts kam, als er Fakt und Fiktion mischte: „Sie [Oma Kristina, d. Verf.] war bei der Mafia, schrieb ich der Ausländerbehörde, und bei der Mafia hat man viel Zeit für Kinder. [...] Ich radierte das mit der Mafia wieder aus, man weiß ja nie.“ (H7) So entsteht ein sehr origineller Lebenslauf, der geprägt ist von der Lust am Erzählen.

In einem anderen Abschnitt auf Seite 22 spricht Stanišić von seiner Tante Zagorka, die unbedingt Kosmonautin werden wollte. Er berichtet von ihrem Leben, das zu abenteuerlich ist, um tatsächlich so stattgefunden zu haben. Eines Tages entschied sie sich, nur in Begleitung einer Ziege ihr Heimatdorf zu verlassen und in die Sowjetunion zu gehen, wo sie eine Piloten-Ausbildung abschloss. Daraufhin arbeitete sie in Wien in einer Militärkaserne, wo sie Russisch lernte:

Sie verließ Wien mit der treuen Ziege und etwas Geld sowie den Papieren eines russischen Oberfeldwebels und einem Kurzhaarschnitt. Moskau erreichte sie an ihrem neunzehnten Geburtstag. Die Ausbildung zur Kampfpilotin schloss sie mit Auszeichnung ab und wurde 1959 in den erweiterten Kreis der ersten Kosmonautengruppe der Sowjetunion aufgenommen. (H22f)

Zagorka schaffte es leider nicht ins Weltall; ihre Ziege wohl. Dieser fiktionale Abschnitt schiebt sich ganz einfach in die sonst so faktisch korrekt erscheinende Erzählung, wodurch Stanišić zum unglaublichen Erzähler wird. Hinzu kommt, dass der Autor selbst in seiner Übertreibung nicht kohärent ist, denn die Tante lernt nicht etwa russisch, wenn sie in der Sowjetunion ihre Pilotenausbildung macht, sondern erst später in einer Militärkaserne in Wien. Etwas ähnliches passiert im Kapitel „Miroslav Stanišić zeigt seinen Schafen, wie es läuft“ auf Seite 57. Darin wird von einem Verwandten gesprochen, der kurz vor seinem Tod seine Schafe so trainierte, dass sie ohne ihn zurechtkommen konnten:

„Eins konnte Türen öffnen“, sagte Marija.
„Eins warnte vor Gefahren“, sagte Gavriilo.
„Drei lernten Wasser aus dem Brunnen zu schöpfen.“
[...]
„[...] Die Schafe gedeihen, Saša! Sie gedeihen! Mikis Herde wird uns überleben. So gut sind die organisiert.“

Später heißt es: „Die Schafe stakten an uns vorbei. Eines öffnete das Tor zur benachbarten Weide. Die anderen schlüpfen durch.“ (H81)

An anderen Stellen stellt sich Stanišić Alternativen zur Realität vor – wie etwas hätte sein können. Im Kapitel „Gäste“ malt er sich zum Beispiel aus, wie es wäre, wenn seine Eltern die Eltern seines Freundes Rahim kennenlernen würden (vgl. H184) und auf Seite 82 wie es wäre, wenn in Oskoruša in der Zukunft noch Menschen leben würden. In diesen Textausschnitten wird die Fiktion eindeutig durch den Gebrauch des Konjunktivs angezeigt. Über seine Eltern schreibt er folgendes: „Meine Eltern würden aufgeregt sein und sich freuen. Wir würden – bis das Essen angerichtet war – einander Fragen stellen, bedacht und freundlich, mit überkreuzten Beinen[...].“ (H184) Obschon der Konjunktiv die Fiktionalität dieses Satzes bereits verdeutlicht, fügt er später noch hinzu: „Die Familie meines Freundes war nie bei uns zu Hause und meine Familie niemals als Gast bei ihm. Unsere Eltern haben einander nie kennengelernt.“ (H186) Ähnlich ist es mit der Textstelle über Oskoruša: „Lebt noch jemand dort oben? Warum auch nicht? Ein Maler aus Leipzig könnte in Oskoruša vorbeigekommen sein und zwölf Gemälde gemalt haben mit Obstbäumen, in denen sich Schlangen reckeln. [...] Eine Kommune ist das jetzt.“ (H82) Er denkt sich aus, wie in Oskoruša durch eine Aneinanderreihung von unwahrscheinlichen Zufällen eine Kommune gegründet wird. Auch über dieses Ausdenken von alternativen Verläufen äußert er sich in einem Interview, wenn er sagt:

[W]enn ich über meine Familie spreche und sie auch zu Rate ziehe, und ihre Geschichten wiederholen möchte, wir schon in den Gesprächen der möglichen Bearbeitung dieser Geschichten darauf kommen, dass sie manchmal besser wären, wenn sie anders

abgelaufen wären. Und diese potenziellen Verläufe der Geschichten berücksichtige ich. Die lass ich hineinfließen.²⁰⁵

Auch die Kennenlerngeschichte der Großeltern wird von ihm erfunden. Oma Kristina erzählt ihrem Enkel, wie ihr Mann sich während eines Reigens in sie verliebt hat. (vgl. H82) Sie ist an dieser Stelle schon an Demenz erkrankt und Saša freut sich, wenn sie ihm die Geschichte erzählt. Ein paar Seiten später berichtet er jedoch: „Mein Drängen zum Reigen hin ist merkwürdig, weil ich doch weiß, dass die ganze Geschichte so gar nicht sein kann. Meine Großeltern haben sich nicht tanzend kennengelernt und auch nicht in Oskoruša.“ (H86) In den meisten Fällen hebt er die Fiktionalisierung von bestimmten realen Momenten wieder auf, indem er sich zu ihrer Ästhetisierung bekennt. So kommt es dann zu Sätzen wie: „Er sagte das, oder ich denke mir heute, er könnte das gesagt haben.“ (H161) oder zu Textstellen, wie die folgende:

Großmutter hebt den Kopf: ‚Sei nicht unzufrieden! Es wird sich alles fügen, hier und da.‘ Bei ‚hier‘ legt sie die Hand flach auf ihre Brust. Bei ‚da‘ tippt sie mir mit dem Zeigefinger auf die Stirn. Es stört mich, dass sie das nicht sagt. Es stört mich, dass ich mir das für sie ausdenke. In Wirklichkeit sitzt sie weiter reglos da, als habe der eine Schluck Kaffee sie Kraft gekostet. (H278)

Auch der letzte Abschnitt des Epilogs wird von Stanišić ins Fantastische gezogen, sodass die Textstelle, die sich plötzlich in eine faktuale Erzählung einschleibt, dem Leser wie ein Traum vorkommt: Saša ist am Flughafen, um den Rückweg nach Deutschland anzutreten, entscheidet sich dann jedoch abermals zu seiner Oma ins Heim zu fahren. Es ist elf Uhr in der Nacht und ein Mann steht noch vor dem Altenheim und schneidet die Rosen. Er trägt eine Augenklappe. Es sieht aus, „als wüchsen dem Gärtner Zweige aus dem Rücken.“ (H287) Saša muss sich durch die Dornenhecke zwängen, um zu seiner Oma zu gelangen. Der einäugige Gärtner leuchtet ihm den Weg. All das, um „[s]einer Großmutter eine gute Nacht zu wünschen.“ (H287)

Ähnlich wie im „Soldaten“ findet man auch in „Herkunft“ ein Metabuch. Es ist ein Choose-Your-Own-Adventure Spiel namens „Der Drachenhort“ und ist nach dem Epilog noch an „Herkunft“ hinzugefügt. Im „Drachenhort“ werden dem Leser alternative Enden angeboten. Der Traum des Epilogs leitet über in das Choose-Your-Own-Adventure, darin kann man als Leser selber entscheiden, ob die Erzählung plausibel und realitätsnah oder über einen fantastischen Weg enden soll. Es umfasst insgesamt sechzig Seiten, seine tatsächliche Länge hängt aber von den Entscheidungen des Lesers ab. Im „Drachenhort“ lädt Stanišić den Leser ein, in seine Rolle zu schlüpfen. Er schreibt „Du bist ich.“ Der Leser kehrt zurück zu seiner Großmutter und hat verschiedene Auswahlmöglichkeiten. Er kann sowohl realistische Entscheidungen treffen, der Oma beispielsweise erzählen, dass ihr Mann nicht zu den Feuerfelsen rauf ist, sondern schon

205 Ebd.

lange tot ist (vgl. H295), oder aber erfinderisch werden und die Großmutter mit auf eine gefährliche Reise zu den Feuerfelsen nehmen:

Und überall Drachen. Ein unbegreifliches, schuppig glänzendes Wimmelbild. Kleine und große, vornehmlich geflügelte Drachen, sie ruhen, sie fressen, sie spucken Feuer, sie kriechen entlang des Weilers auf krallenbewehrten Pranken. (H339)

Die fiktionalen Auswahlmöglichkeiten sind stets die, die den Leser weiter in das Spiel verwickeln. Sucht er eine realistische Möglichkeit aus, ist das Spiel oft schnell zu ende. Manche Enden behandeln ihren Tod, in anderen kehrt Kristina zurück ins Altenheim. In einigen Textabschnitten schiebt Stanišić faktuale, autobiografische Elemente in die Fiktion ein, und hebt sie hervor, indem er sie kursiv formatiert. Einen solchen Abschnitt findet man auf Seite 312. Saša marschiert mit seiner Großmutter durch einen Wald und an Ruinen vorbei; sie erzählt ihm, dass auf dem Vijarac viele Feuer brennen. Saša denkt sofort an Drachen und seine Großmutter antwortet:

Schmetterlinge sind es nicht, du Esel. *Heute ist der 29. Oktober 2018. Ich habe geschrieben: ‚Schmetterlinge sind es nicht, du Esel.‘ Mein Telefon hat geklingelt. Meine Großmutter ist im Alter von achtundsiebzig Jahren in Rogatica gestorben.* (H312)

Es scheint, als ob Stanišić in dem Moment, als er vom Tod seiner Großmutter erfährt, nicht die Kraft hat, sie in der Fiktion einfach am Leben zu erhalten. Der Leser soll wissen, was in der Realität geschieht. Auf Seite 327 sind sie mit Pferden durch den Wald unterwegs und Kristina sagt: „Meine Freunde. Mein Esel. Begreif das endlich. Es zählt nicht, wo was ist. Oder woher man ist. Es zählt wohin du gehst [...].“ Darauf antwortet der Enkel in Kursiv und daher aus der faktischen Erzählsituation herausgelöst:

Mir fällt nichts ein, was ich antworten könnte. Ich bin seit Stunden in Großmutter Wohnung in Višegrad. Die Leute kommen schon den ganzen Tag vorbei, sprechen uns ihr Beileid aus und bleiben zum Kaffee oder Schnaps oder was auch immer. Ich kannte den Brauch nicht. Zwischen Ableben und Begräbnis muss Familie da sein, um Gäste zu empfangen. (H327)

In der Fiktion imaginiert er dann, wie er mit seiner Großmutter über ihren Tod spricht. In seiner Fantasie lebt sie weiter und möchte wissen, wie seine Geschichte für sie weitergeht (vgl. H328).

Ein anderer interessanter Textabschnitt, in dem Fakt und Fiktion sich verbinden, findet man auf Seite 331. Gavriilo, Marija, Saša und Kristina laufen durch eine lebende Höhle, die sie im Kreise laufen lässt. Kristina sagt irgendwann:

„Zurück ist unmöglich.“ Großmutter spricht. „Nicht eure Reise.“ Sie umarmt die beiden. „Eine gute Geschichte“, sagt sie, „ist wie früher unsere Drina war: nie stilles Rinnsal, sondern ungestüm und breit. Zuflüsse reichern sie an, sie brodeln und brausen, tritt über die

Ufer. Eines können weder die Drina noch die Geschichten: Für beide gibt es kein Zurück.' Großmutter sieht dich an. ‚Ich wünsche mir, dass wir endlich ankommen.

Und von dir Marija', sie streckt die Hand aus, ‚das Rapier.'

Still ist es. In der Höhle. Im Altenheim in Rogatica. Am Grab meiner Großmutter in Višegrad am Morgen des 2. November 2018.

‚Was erwartet uns, wenn wir weitergehen?‘, fragst du.

‚Das weißt nur du‘, sagt Großmutter, ‚Ich bin in Rogatica. Ich bin in Višegrad. Ich bin die Figur.' (H331)

Was dem Leser hier als erstes auffällt, ist der intertextuelle Bezug zum „Soldaten“. In „Herkunft“ sowie in „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ dient die Drina als Allegorie für das Geschichtenerzählen. In „Herkunft“ ist es Großmutter Kristina, die diesen Vergleich macht und im „Soldaten“ zitiert Aleksandar seinen Opa Slavko und erzählt:

Eine gute Geschichte, hättest du gesagt, ist wie unsere Drina: nie stilles Rinnsal, sie sickert nicht, sie ist ungestüm und breit, Zuflüsse kommen hinzu, reichern sie an, sie tritt über die Ufer, brodeln und braust, wird hier und da seichter, dann sind das aber Stromschnellen, Overtüren zur Tiefe und kein Plätschern. Aber eines können weder die Drina noch die Geschichten: für beide gibt es kein Zurück. (S311)

Daraufhin bricht er sein Versprechen, niemals aufzuhören zu erzählen, „weil man nicht rückgängig machen kann“. (S312) Da Saša Stanišić hier dieselben Bilder und Wörter benutzt wie sein autobiografischer Ich-Erzähler Aleksandar im „Soldaten“, wird der Eindruck, Stanišić verstecke sich in seinem ersten Roman hinter der Figur von Aleksandar Krsmanović, wieder einmal verstärkt. Auch der Wunsch der Großmutter „endlich an[zu]kommen“ steht mit der Tatsache in Verbindung, dass der Erzähler dafür seine Geschichte beenden muss. Das ist eine weitere Parallele zum „Soldaten“, da Aleksandar sich darin nach seinem ‚Ankommen‘ dazu entscheidet, die Erzählung zu beenden.

Mit den Sätzen „Still ist es. In der Höhle. Im Altenheim in Rogatica. Am Grab meiner Großmutter in Višegrad am Morgen des 2. November 2018.“ überlappen sich Fiktion und Faktualität; sie finden in der Erzählung gleichzeitig statt. Zuletzt wird mit Kristinas Worten „Ich bin die Figur“ nochmal auf ihre Fiktivität aufmerksam gemacht, was wieder zur Metafiktionalität gehört. „Der Drachenhort“ endet an dieser Stelle jedoch noch nicht. Der Leser hat folgende Auswahlmöglichkeiten:

Es ist Zeit die Höhle zu verlassen. Bring Großmutter zurück zum Altenheim auf Seite 314

Heute ist der 31. Oktober 2018. Für mich ist es Zeit die Fiktion zu verlassen. Meine Großmutter lebt nicht mehr. Heute kommen die Trauergäste, um ihr die letzte Ehre zu erweisen. Deine Großmutter lebt noch. Du bringst sie nach Hause auf der nächsten Seite.

Niemals aufhören, Geschichten zu erzählen. Ihr steigt tiefer in den Berg auf Seite 338

In der ersten Möglichkeit kann der Leser sich für die Faktualität entscheiden; die Fiktion verlassen und die Großmutter ins Altenheim bringen, wo sie auch in der Realität alleine und ohne ihren Pero ihren Lebensabend erlebt hat. In der zweiten wird nochmals deutlich auf die Kraft der Fiktion hingewiesen. Auch wenn die Großmutter in der realen, faktischen Welt verstorben ist, kann man die Fiktion nutzen, um sie weiterleben zu lassen. In der dritten Auswahlmöglichkeit findet wieder Intertextualität statt, denn „niemals aufhören zu erzählen“ (S31), ist das Versprechen, das Aleksandar im „Soldaten“ seinem Opa Slavko macht. Hier ist es allerdings Saša, der sich an dieses Versprechen hält.

Obwohl es sich bei „Herkunft“ durch die „einbekannte Identität“ des Erzählers um eine autobiografische Erzählsituation handelt, sind eindeutige Fiktionsmerkmale vorhanden.

6.2.3 Quasi-autobiografische Aspekte in „Herkunft“

Bei „Herkunft“ handelt es sich weder um einen autobiografischen Roman, noch um eine Quasi-Autobiografie. Das liegt daran, dass der Ich-Erzähl nicht fiktiv und erfunden, sondern faktual ist, da er mit dem Autor identisch ist und sich dieser als der Erzähler offenbart. Auch was Stanzel als „die innere Spannung zwischen dem Ich als Helden und dem Ich als Erzähler“²⁰⁶ beschreibt und was man aus Quasi-Autobiografien wie „Die Blechtrommel“ oder „Tristram Shandy“ kennt, bleibt in „Herkunft“ aus. Trotzdem kann man zwischen einem erzählenden, erzähltem und erlebenden Ich unterscheiden und deshalb auch im Stanzelschen Sinn die Erzähldistanz und die Erzählmotivation analysieren. Diese Analyse wurde bereits im Unterkapitel „Der Erzähler in ‚Herkunft‘“ auf Punkt 6.2.1 vorgenommen.

206 Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 270f.

6.2.4 Faktuale, autobiografische Aspekte in „Herkunft“

„Herkunft“ weist viele Merkmale einer klassischen Autobiografie auf. Diese zeichnet sich laut dem Literaturforscher Philippe Lejeune durch Homodiegese und durch assertives Erzählen aus. All diese Merkmale treffen auf „Herkunft“ zu, weshalb das Werk als Autobiografie kategorisiert werden kann. In der „Einführung in die Erzähltheorie“ von Matias Martinez und Michael Scheffel, die 2003 veröffentlicht wurde, wird die Autobiografie noch zu den faktualen Texten gezählt, andere Forscher wie Philippe Lejeune, Birgitta Krumrey, Georges Gusdorf und Esther Kraus zählen sie aber zu den dichterischen Texten und lassen somit auch Fiktion in der Autobiografie zu, was im englischsprachigen Raum schon immer üblich war. Paul John Eakins zum Beispiel hebt das autobiografische Subjekt als Konstrukt hervor, welches aus der Verbindung von Fakt und Fiktion entsteht. Für ihn kann eine aus dem Bewusstsein resultierende Erzählung nur fiktional sein.²⁰⁷ Krumrey unterscheidet derweil zwischen dem textexternen Autor und der realen Person, wobei erstere Figur bloß eine durch Selbstinszenierung und -stilisierung erzeugte Konstruktion ist. Der Verfasser und die Figur der Autobiografie sind eine Stilisierung und das nicht nur durch die Selbstinszenierung, sondern auch durch die Informationen, die der Verlag und die Medien über beide preisgeben.²⁰⁸ Auch Zipfel und Gusdorf sind dieser Meinung und schließen die Möglichkeit der Selbsterfindung und die Symbolik für die Persönlichkeit des Autors nicht aus der Autobiografie aus.²⁰⁹ Philippe Lejeune gibt andererseits an, dass die „einbekannte Identität“²¹⁰ des Autors für die Autobiografie entscheidend ist und der Inhalt erst an zweiter Stelle kommt, weshalb die Autobiografie subjektiv sein darf und nicht zu hundert Prozent faktisch korrekt sein muss. Wie bereits im theoretischen Teil erklärt worden ist, würde selbst eine Lüge oder eine falsche Erinnerung, ein unabsichtlicher Fehler Teil der Autobiografie sein.²¹¹ Marie Darrieussecq fügt hinzu, dass Autobiografien nie ultimative Faktualität beabsichtigen, sondern dass es der Leser ist, der eine absolut realitätstreue Erzählung erwartet, wenn er einen autobiografischen Pakt eingeht. Esther Kraus, die in ihrer Monographie „Faktualität und Fiktionalität“ Searles Behauptungsregeln auf schriftliche Texte und somit auch auf Autobiografien anwendet, sieht das allerdings etwas anders. Ihrer Meinung nach ist in faktualen Texten, demnach auch in Autobiografien, das Authentizitätspostulat, das mit dem

207 Vgl. Ebd., S. 58.

208 Vgl. Krumrey: Der Autor in seinem Text, S. 28.

209 Vgl. Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?, S. 307.

210 Lejeune: Der autobiographische Pakt, S. 26.

211 Vgl. Ebd., S. 32.

autobiografischen Pakt einhergeht, von besonderer Wichtigkeit. Wird eine Behauptungsregel und somit auch der Pakt gebrochen, gilt das faktuale Erzählen als verfälscht.²¹²

Auf Saša Stanišićs „Herkunft“ treffen alle diese Modelle zu. Akzeptiert man die Erzähler- und Autor-Instanz als Konstrukt, so kann man die Erzählung problemlos als Autobiografie lesen. Lückenhafte oder verkehrte Erinnerungen, wie die über die Stafette der Jugend (vgl. H38) oder die abenteuerliche Geschichte der Großtante Zagorka (vgl. H22f), die übertrieben oder so erzählt wird, wie Stanišić sie selbst vielleicht als Kind in Erinnerung hatte, sind für Eakin zum Beispiel ein üblicher Bestandteil der Autobiografie, da in ihr vergangene Erfahrungen neu erzählt werden, während sie beim Verfassen aufgearbeitet werden. Und auch wenn man von Eric Achermanns „Intentionalitätstheorie“ ausgeht, kann man Stanišićs Werk anhand von Sätzen wie „Ich habe das Betrügerische der Erinnerung satt und das Betrügerische der Fiktion auch.“ (H224) als autobiografisch einstufen, da zumindest die Absicht besteht, etwas Wahres zu schildern. Wenn man aber dem klassischen Modell und der Auffassung von Esther Kraus folgt, dann verfälschen vor allem Textausschnitte wie der über Zagorka die Authentizität und Faktualität der Erzählung. Der Autor wird dem Wahrheitsanspruch des Lesers nicht gerecht und dieser kann sich dadurch weigern das Gelesene als Autobiografie anzusehen. Hier sollte außerdem noch einmal daran erinnert werden, dass auf dem Buchdeckel eine Gattungsbezeichnung fehlt und dass in den paratextuellen Angaben der Begriff ‚Autobiografie‘ ebenfalls nirgendwo vorhanden ist. Der autobiografische Pakt wird demnach nur durch die textinternen Merkmale eingegangen; die paratextuellen Merkmale, die diesen verstärken würden, fehlen.

Unabhängig von der Zugehörigkeit zu dem fiktionalen oder faktualen Modell der Autobiografie, greift der Autor auf eine Reihe von anderen Mitteln zurück, um beim Leser ein größeres Vertrauen aufzubauen. So vermittelt die immer wiederkehrende Datennennung „Heute ist der [...]“ den Eindruck, man lese ein Tagebuch:

„Heute ist der 24. August 2018. Ich lege das Ohr an die verblassten Farben und lausche.“
(H79)

„Heute ist der 18. Juli 2018. Ich finde keinen anderen Weg, um zu präsentieren, was ich über meinen Großvater erfahren habe, als die Funde aufzulisten wie Zutaten im Rezept für eine Biografie [...].“ (H104)

Da die Daten in den ersten beiden Teilen des Buches nicht chronologisch aufgebaut sind, wirkt das Buch ein wenig wie ein Tagebuch, das in mehrere Teile zerlegt und dann neu

212 Vgl. Kraus: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhundert, S. 110f.

zusammengestellt worden ist. An manchen Daten nimmt er außerdem Bezug zur Aktualität, wie das bei diesen zwei Textausschnitten der Fall ist:

„Heute ist der 29. August 2018. In den letzten Tagen haben tausende in Chemnitz gegen die offene Gesellschaft in Deutschland demonstriert. Migranten wurden angefeindet, der Hitler-Gruß hing über der Gegenwart.“ (H97)

„Heute ist der 21. September 2018. Wäre am nächsten Sonntag Bundestagswahl, käme die AFD auf 18% der Stimmen.“ (H98)

Diese Ereignisse haben Deutschland im Jahr 2018 stark geprägt, weshalb der Leser sich noch an sie erinnern kann. Dass Stanišić sie hier nennt, kreiert Identifikation zwischen dem Leser und ihm als Erzähler.

Von Seite 104 bis 107, im Kapitel „Großvater ist lässig und bewaffnet“, listet der Autor eine Reihe von Dokumenten auf, die zu den faktualen Texten gezählt werden. Darunter findet man eine Schul-Urkunde, einen Dienstaussweis der Jugoslawischen Armee, eine Lobesurkunde, einen Parteiausweis, ein Krankenhausbefund und eine Todesanzeige. In einem früheren Kapitel beschreibt er auf Seite 67 den Stadtteil, in dem er gelebt hat und zählt die Geschäfte und Hallen teilweise namentlich auf:

Wir waren umzingelt von Fabrikschloten, Betriebshallen, Autodealern. *Heidelberger Druckmaschinen. PENNY-Zentrallager. Car-wash-center SB Waschboxen & Sauger.* Weiß nicht, ob es das damals alles schon gab. Ich lese es heute von *google maps* ab. (H67)

Auffällig ist hier, dass geographische Orte aufgezählt werden und dass die Recherche, die der Autor unternimmt, angesprochen wird, wodurch dieser möglicherweise seine Glaubwürdigkeit beweisen möchte.

Weil die moderne Autobiografie heutzutage so viele Freiheiten zulässt, kann „Herkunft“ problemlos darin eingeordnet werden. Am wichtigsten für diese Zuordnung ist die Identitätsgleichheit von Autor und Erzähler sowie die Intention von Authentizität. Wenn man allerdings an die Art und Weise denkt, in der Stanišić in „Herkunft“ über das Schreiben selbst reflektiert, kommt man nicht umhin, auch die autofiktionalen Aspekte des Werkes noch einmal in Betracht zu ziehen.

6.2.5 Autofiktionale Aspekte in „Herkunft“

Wie bereits mehrfach erwähnt, gibt es für die Autofiktion mindestens genauso viele Konzepte und Modelle wie für die Autobiografie und da „Herkunft“, obwohl es zur Autobiografie gezählt werden kann, starke fiktionale Merkmale aufweist, ist es wegen der Kombination von Autobiografie und Fiktion wichtig hier noch einmal an die Autofiktionsmodelle zu erinnern. Mit Serge Doubrovskys Konzept der Autofiktion öffnet sich in den siebziger Jahren in der französischsprachigen Literaturforschung ein ganz neuer Zweig, der in der englischsprachigen gar nicht nötig ist, da darin Fiktion in der Autobiografie akzeptiert wird. Als Autofiktionen werden somit autobiografische Erzählungen bezeichnet, „die im weitesten Sinn aus dem Gattungssystem hinausgefallen sind oder sich ihm von vornherein nie eingefügt haben“²¹³ und somit nicht als klassische Autobiografien angesehen werden können.

Stanišićs „Herkunft“ trifft auf Frank Zipfels enge Definition der Autofiktion zu. Diese definiert eine Erzählung als autofiktional, wenn dem Leser sowohl der autobiografische Pakt als auch der Fiktionspakt angeboten werden.²¹⁴ Die weite Definition, die auf den „Soldaten“ angewendet werden konnte, kann hier ausgeschlossen werden, da es auf dem Buchdeckel keine Gattungsbezeichnung gibt. Für Zipfels enge Definition ist aber gerade das Fehlen dieser Gattungsbezeichnung, das Raum für einen möglichen Fiktionspakt lässt, wichtig. Die Pakttheorie, die auf Lejeune zurückzuführen ist, interessiert sich dafür, wie dem Leser vermittelt wird, dass er einen autobiografischen Pakt oder einen Fiktionspakt eingehen soll. Der autobiografische Pakt kann einmal textintern durch die Namensidentität zwischen Autor, Erzähler und Protagonist und einmal textextern durch die paratextuellen Angaben angeboten werden. Zwar findet man im Klappentext von „Herkunft“ schon den Autor als Ich-Erzähler und Stichworte wie „Selbstporträt“ und „Erinnerung“, die auf Autobiografizität hinweisen, doch nirgendwo trifft der Leser explizit auf die Gattungsbezeichnung ‚Autobiografie‘. Weil Autor und Erzähler übereinstimmen, baut der Leser einen gewissen Authentizitätsanspruch auf, trifft aber später auf die bereits oben angesprochenen Fiktionsmerkmale und geht somit sowohl den autobiografischen als auch den Fiktionspakt ein.

Marie Darrieussecq, die der Autofiktion negativ gegenüber steht, da sie die Fiktionalisierung als ein Mittel der Aufwertung einer Autobiografie sieht, stellt einen „sprachhandlungslogischen

213 Ebd., S. 99.

214 Ebd.

Widerspruch zwischen dem referentiellen Pakt und dem Fiktionspakt [fest]“.²¹⁵ Dem Leser werden beide Pakte vorgeschlagen, dieser versagt jedoch, sich für einen Pakt zu entscheiden. Laut Frank Zipfel herrscht in einer Erzählung Autofiktion, wenn während des Lesens fließend zwischen beiden Pakten hin- und hergewechselt werden kann. Meiner Meinung nach ist Zipfels Definition genauer, zu aller erst, weil er die Autofiktion nicht von vornherein abschreibt, und außerdem, weil ein ‚oszillieren‘ das Paktverhältnis sowohl in „Herkunft“ als auch in „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ besser beschreibt als ein ‚gegeneinander wirken‘. Die Intention des Autors, den Leser zu verwirren und somit auf die Beschaffenheit selbst der Autofiktion aufmerksam zu machen, trifft ebenfalls aus meiner Leseerfahrung eher zu, als der Versuch eine eigentlich faktuale autobiografische Erzählung durch Fiktion zu ästhetisieren und dadurch marktgängiger zu machen.

Des Weiteren erklärt Zipfel in seinem theoretischen Modell, dass Autofiktion „bei genauerer Betrachtung [...] nicht dazu geeignet [sei], die Entgrenzung des Fiktionsbegriffs [...] zu illustrieren“²¹⁶, sondern eher dazu, auf die Probleme des autobiografischen Schreibens aufmerksam zu machen. Solche Probleme sind, wie bereits angeführt wurde, zum Beispiel die Erinnerung. Auch Stanišić gibt in „Herkunft“ zu, Erinnerungslücken durch Fiktion zu füllen; findet er aber die Wahrheit heraus, wie zum Beispiel mit der Schlange, der Arbeit des Vaters in Deutschland oder der Stafette der Jugend, so teilt er diese dem Leser auch unmittelbar mit. Der Literaturforscher fügt außerdem hinzu, der autofiktionale Pakt sei durch sein „reflexives Potential“²¹⁷ gekennzeichnet und beobachtet, dass während die Autobiografie eine Selbstinszenierung ist, die Autofiktion in vielen Fällen diese Selbsterfindung ablehnt.²¹⁸ In „Herkunft“ wird dem Leser schon relativ früh bewusst, dass der Autor versucht sich gegen eine Selbstinszenierung und eine Verkitschung der Heimat zu wehren:

Ich habe Wasser aus dem Brunnen meines Urgroßvaters getrunken und schreibe darüber auf Deutsch. Das Wasser hat nach der Last dieser Berge geschmeckt, die ich nie tragen musste, und nach der beschwerlichen Leichtigkeit der Behauptung, dass einem etwas gehört. Nein. Das Wasser war kalt und hat wie Wasser geschmeckt. Ich entscheide, ich. (H34)

In seinem 2007 veröffentlichten Artikel „Was ist Autofiktion“ schließt sich Christian Benne Zipfel an und erklärt die „Selbstreflexion über den fiktionalen Status des autobiografischen Schreibens“²¹⁹ als Hauptmerkmal der deutschsprachigen Autofiktion. Genau das macht Stanišić

215 Ebd., S. 306.

216 Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?, S. 306.

217 Wagner-Egelhaaf: Was ist Auto(r)fiktion?, S. 11f.

218 Vgl. Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?, S. 307.

219 Benne: Was ist Autofiktion? Paul Nizons 'erinnerte Gegenwart', S. 294.

in Herkunft. Er setzt sich kritisch mit dem auseinander, was es bedeutet eine Autobiografie oder seine eigene Geschichte zu schreiben und gibt auch die Schwierigkeiten, die er damit hat, offen zu: „Das alles ist eine Art Urszenerie geworden für mein Selbstporträt mit Ahnen. Es ist auch ein Porträt meiner Überforderung mit dem Selbstporträt.“ (H49)

In „Herkunft“ werden das Schreiben, die Fiktion und das Erinnern selbst besprochen. Dies kann einerseits als Metafikionalität angesehen werden, andererseits passt die Ehrlichkeit, mit der der Autor sich mit sich selbst auseinandersetzt, zur Autofiktion. Er befasst sich mit damit was es bedeutet, Geschichten zu schreiben und gibt relativ früh seine eigene Definition der Fiktion, als seine Großmutter ihn 2008 fragt ob „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ von ihnen handle:

Fiktion – wie ich sie sähe, sagte ich, bilde eine eigene Welt, statt unsere abzubilden, und die hier, ich klopfte auf den Umschlag, sei eine Welt in der Flüsse sprechen und Urgroßeltern ewig leben. Fiktion, wie ich sie mir denke, sagte ich, ist ein offenes System aus Erfindung, Wahrnehmung und Erinnerung, das sich am wirklich Geschehenen reibt - (H20)

Was Stanišić hier beschreibt, ist eigentlich die Definition von Autofiktion. An einer anderen Stelle fragt er sich, womit eine Geschichte beginnt und schreibt:

Diese Geschichte beginnt mit einem Bauern namens Gavriilo, nein, mit einer Regennacht in Višegrad, nein, mit meiner dementen Großmutter, nein. Diese Geschichte beginnt mit dem Befeuern der Welt durch das Addieren von Geschichten. (H36)

Andere Abschnitte sind: „Was ist das für ein Buch? Wer erzählt? Es schreibt: ein Neununddreißjähriger in Višegrad, Zürich, Split. Es schreibt ein Vierzigjähriger auf einem Balkon in Hamburg. Es ist Frühling, Sommer, Herbst, Winter. Heute ist der.“ (H223) und „Die Möglichkeiten, eine Geschichte zu erzählen, sind quasi unendlich. Da tritt mal die beste. Und: Hast du nicht noch was vergessen? Immer hast du etwas vergessen.“ (H229)

Schlussbetrachtungen

Saša Stanišićs „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ und „Herkunft“ sind gekennzeichnet von Fakt und Fiktion, einer Präsentationsart und Erzählform, die nur vage Gattungszuschreibungen ermöglichen. Sowohl die peritextischen als auch die epitextischen Angaben der beiden Werke lassen den Leser nicht auf eine genaue Gattung schließen. Die Erzähltexte an sich lassen einerseits durch deutliche Fiktionssignale und anderen Merkmalen, wie die Metafiktion, die Intertextualität, die Zirkularität einen Fiktionspakt zu; andererseits wird durch die Identitätsabwandlung oder -gleichheit, die Einschübe von faktischen Dokumenten, Datumsangaben und die Übereinstimmungen von Eigenschaften zwischen Romanfigur und Autor auch ein autobiografischer Pakt angeboten. Außerdem kategorisiert der Autor selbst seine Werke nicht, sondern betont immer wieder, wie in ihnen beides hineinfließt, Fakt und Fiktion. Obwohl Stanišić, wenn er auf den Schreibprozess zu „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ zu sprechen kommt, zugibt, er habe zunächst seine Erinnerungen aufgeschrieben und demnach autobiografisch gearbeitet, so wehrt er sich doch hinterher gegen eine autobiografische Lektüre seines Romans und besteht auf dessen Fiktionalität. Dieses Beharren nimmt an manchen Stellen sogar absurde Ausmaße an, wenn der Autor zum Beispiel in Interviews erzählt, Aleksandar habe große Ohren, seine wären aber klein. Etwas Ähnliches passiert mit dem Werk „Herkunft“: Obwohl das Buch aufgrund der Identitätsgleichheit zwischen Autor und Erzähler als autobiografisch einzustufen ist, werden die Fiktionalität, das Erinnern, das Ausdenken und das Geschichtenerzählen nicht nur in den peritextischen Angaben, sondern auch in epitextischen Kontexten wie beispielsweise in Interviews hervorgehoben. Fiktion scheint bei Stanišić ein selbstverständlicher und sogar unverzichtbarer Teil seiner Literatur zu sein.

Während der „Soldat“ als Fiktion dargestellt wird, in die gewisse Eckdaten und Erfahrungen des Autors einfließen, scheint es mit „Herkunft“ genau andersherum zu sein. „Herkunft“ beginnt als autobiografische Erzählung, in die sich aber dann durch die Erinnerung, die Wiedergabe von Geschichten und das Imaginieren von alternativen Verläufen die Fiktion einmischt. Wenn ich die Werke einer Gattung oder einem Genre zuordnen müsste, dann wäre das im Fall vom „Soldaten“ der autofiktionale autobiografische Roman und von „Herkunft“ die autofiktionale Autobiografie. Gerade wegen des Mischungszustands von Fakt und Fiktion, auf den man beim Lesen der Texte trifft, ist es wichtig ihre Autofiktionalität hervorzuheben.

Wenn Frank Zipfel, dessen Ideen für diese Arbeit von großer Bedeutung sind, von Autofiktion spricht, nutzt er die Formulierung „grenzüberschreitende Gattung“. Autofiktionale Texte „[lassen] sich [seiner Definition nach, d. Verf.] nicht mehr auf die eine oder andere Art des Erzählens und des Sprachgebrauchs festlegen.“²²⁰ Dadurch werden traditionelle Diskurse und Erzählformen wie die Autobiografie oder der fiktionale Roman durchbrochen und in Frage gestellt. Diese Formulierung und Beschreibung trifft bestens auf Stanišićs Werke zu, da in ihnen immer wieder das Entstehen, Schreiben und Erzählen von Geschichten thematisiert wird. Doch auch Serge Doubrovskys Auffassung von Autofiktion kann mit dem „Soldaten“ und „Herkunft“ in Verbindung gebracht werden. Für Doubrovsky, der mit dem Werk „Fils“ als Begründer der Autofiktion gilt, steht in der Autofiktion nicht „[das Erzählen von] Abenteuern[, sondern] das Abenteuer des Erzählens“²²¹ im Vordergrund. Angesichts der Komplexität der Erzählsituation und der Erzählfreiheit in „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ kann vor allem für dieses Werk von einem „Abenteuer des Erzählens“ die Rede sein.

Sucht man einen Grund für Stanišićs Zusammenschluss von Fakt und Fiktion, so kann eine politische oder gesellschaftskritische Motivation genannt werden. In Interviews äußert er nämlich das Vorhaben, durch das Einfließen von Fiktion in faktuale Erzählungen, nicht nur seine eigene Geschichte erzählen zu wollen, sondern die vieler. Seine persönlichen Erfahrungen sollen als Beispiel dienen und das widerspiegeln, was vielen zugezogenen Menschen, Flüchtlingen und Migranten in Deutschland und auf der Welt passiert.

Nachdem das besondere Mischverhältnis von Fakt und Fiktion in Saša Stanišićs „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ und „Herkunft“ nun in Augenschein genommen wurde, kann man zum Ende dieser Arbeit mit Sicherheit behaupten, dass es sich bei Stanišić um einen Gegenwartsautor handelt, der bewusst Gattungsgrenzen verschmelzen lässt oder aufhebt. In dieser Arbeit lag der Fokus auf den fiktionalen und faktualen Merkmalen in Stanišićs Werken. In weiteren Forschungsarbeiten könnten seine Texte aber auch problemlos in Verbindung mit weiteren Gattungen und Genres, wie die der Migrationsliteratur, des Schelmenromans, des Bildungsromans, des magischen Realismus oder des Reiseberichts analysiert werden, wodurch noch mehr auf die Hybridität der Texte eingegangen werden könnte.

220 Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?, S. 304.

221 Kraus: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhundert, S. 77.

Abbildungsverzeichnis

1. Saša Stanišić Porträtfoto. Quelle: Süddeutsche Zeitung. URL:
<https://www.sueddeutsche.de/kultur/sasa-stanisic-peter-handke-buchpreis-portrait-1.4641188>.
2. Buchdeckel „Wie der Soldat das Grammophon repariert“. Quelle: Randomhouse. URL:
<https://www.randomhouse.de/Buch/Wie-der-Soldat-das-Grammophon-repariert/Sasa-Stanisic/Luchterhand-Literaturverlag/e209697.rhd>.
3. Buchdeckel „Herkunft“. Quelle: Randomhouse. URL:
<https://www.randomhouse.de/Buch/HERKUNFT/Sasa-Stanisic/Luchterhand-Literaturverlag/e472733.rhd>.

Literaturverzeichnis

1. Primärliteratur

Stanišić, Saša: Herkunft. München: Luchterhand 2019. (1. Auflage).

Ders.: Wie der Soldat das Grammophon repariert. München: btb Verlag 2008. (6. Auflage).

2. Sekundärliteratur

Monographien:

Baumann, Uwe, Neuhausen, Karl August (Hrsg.): Autobiographie: Eine interdisziplinäre Gattung zwischen klassischer Tradition und (post-)moderner Variation. Göttingen: V&R Unipress GmbH 2013.

Dieter, Janik: Kommunikationsstruktur des Erzählwerks: ein semiologisches Modell. Bebenhausen: Rotsch Verlag 1982.

Eakin, Paul John: Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self Invention. Princeton: Princeton Legacy Library 1985.

Genette, Gérard : Fiktion und Diktion. Paderborn 1991.

Holdenried, Michaela: Autobiographie. Literaturstudium. Stuttgart: Reclam 2000. (Volume 17624).

Lejeune, Phillip: Der autobiographische Pakt. Frankfurt am Main: Suhrkamp Übersetzung 1994.

Mare, Raffaella: „Ich bin Jugoslawe – ich zerfalle also“: Chronotopoi der Angst – Kriegstraumata in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Marburg: Tectum Verlag 2015.

Martinez, Matias, Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck Verlag 2003. (5. Auflage).

Stanzel, Franz K. Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, UTB 1979.

Ders. : Typische Formen des Romans. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1976. (8. Auflage).

Walton, L. Kendall: Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts. 1993 Harvard University Press. (Auflage: Reprint 7. Dezember 1993).

Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001.

Dissertationen:

Beyer-Schur, Barbara: Das Buch im Buch. Untersuchungen zu einem Motiv in der gegenwärtigen literarischen Kommunikation. Göttingen 2011. (Zugleich Dissertation Georg-August-Universität Göttingen).

Kraus, Esther: Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhundert. Marburg 2013. (Zugleich Dissertation Johannes Gutenberg-Universität Mainz 2010).

Krumrey, Birgitta: Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen. In: Gansel, Carsten/Korte, Hermann (Hrsg.): Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien (Band 17), Göttingen 2017. (Zugleich Dissertation Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 2014).

Aufsätze aus einem Sammelband:

Achermann, Eric: Von Fakten und Pakten. Referieren in fiktionalen und autobiographischen Texten. In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hrsg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013, S. 23-55.

Benne, Christian: Was ist Autofiktion? Paul Nizons 'erinnerte Gegenwart'. In: Parry, Christoph /Platen, Edgar (Hrsg.): Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung. München : Iudicium Verlag 2007, S. 293-303.

Galli, Matteo: „Wirklichkeit abbilden heißt vor ihr kapitulieren“: Saša Stanišić. In: Bürger-Koftis, Michaela (Hrsg.): Eine Sprache – Viele Horizonte. Wien: Praesens Verlag 2008, S. 53-63.

- Gusdorf, Georges: Conditions et limites de l'autobiographie. In: Reichenkron, Günther/ Haase, Erich (Hrsg.): Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert, Berlin: Duncker & Humblot Verlag 1956, S.105-123.
- Rink, Christian: Vom transkulturellen „Erschreiben“ der Gegenwart: Saša Stanišićs Roman „Wie der Soldat das Grammophon repariert“. In: Karlsson Hammarfelt, Linda/Platen, Edgar/Platen, Petra (Hrsg.): Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur. 10. Erzählen von Zeitgenossenschaft. München: Iudicum Verlag 2018, S. 106-115.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion? In: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hrsg.): Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2013, S. 7-23.
- Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: Winko, Simone/Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard (Hrsg.): Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin, New-York: De Gruyter Verlag 2009, S. 285-314.
- Ders.: Autofiktion. In: Lamping, Dieter (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner Verlag 2009, S. 31-36.

Artikel

- Darrieussecq, Marie: L'autofiction, un genre pas sérieux. In: Poétique 27 (1996), S. 367-380.
- Pajić, Ivana: Die Funktion des Erzählers bei der Konstruktion des Bildes des Anderen in Saša Stanišićs Roman „Wie der Soldat das Grammophon repariert“. In: Germanistische Beiträge 37 (2015), S. 31-40.
- Rock, Lene: Überflüssige Anführungsstriche: Grenzen der Sprache in Terézia Moras „Alle Tage“ & Saša Stanišićs „Wie der Soldat das Grammophon repariert“. In: Germanica [online] 51 (2012), S. 1-14.
- Stanišić, Saša: How you See us: Three Myths about Migrant Writing. In: 91st Meridian 7 (2010). URL: <https://iwp.uiowa.edu/91st/vol7-num1/how-you-see-us-three-myths-about-migrant-writing>.

Zeitungsartikel

- Bendixen, Katharina: Interview. Alles ist berichtet. In: Zeit Online. Veröffentlicht am 25.01.2006. Aktualisiert am 9. November 2013, URL: <https://www.zeit.de/zuender/2006/39/interview-sasa-stanisic/komplettansicht>.

(Abgerufen am 06.01.2020).

Böttiger, Helmut: Als Alles gut war – Vor dem Krieg. In: Süddeutsche Zeitung. Veröffentlicht am 17.05.2010, URL:

<https://www.sueddeutsche.de/kultur/wie-der-soldat-das-grammofon-repariert-als-alles-gut-war-vor-dem-krieg-1.799412>. (Abgerufen am 17.02.2020).

Morgenjournal. Peter Handke im Interview mit dem österreichischen Radio. In: Ö1.

Veröffentlicht am 16.10.2019, URL: <https://oe1.orf.at/player/20191016/574175> .

(Abgerufen am 22.12.2019).

Ohne Autor: Perlen der Buchmesse. In: Die Welt. Veröffentlicht am 30.09.2006, URL:

<https://www.welt.de/print-welt/article156321/Perlen-der-Buchmesse.html>. (Abgerufen am 20.12.2020).

Ohne Autor: Neuer Mannheimer Stadtschreiber. Saša Stanišić nimmt den „Feuergriffel“ in die Hand. In: Börsenblatt. Veröffentlicht am 18.01.2013, URL:

https://www.boersenblatt.net/artikel.neuer_mannheimer_stadtschreiber.590821.html.

(Abgerufen am 22.12.2019).

Sielaff, Volker: In den Stromschnellen des Krieges. „Wie der Soldat das Grammophon repariert“:

das Debüt des deutsch-bosnischen Autors Saša Stanišić. In: Tagespiegel. Veröffentlicht am 10.09.2006, URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/wie-der-soldat-das-grammofon-repariert-von-saa-stanii-in-den-stromschnellen-des-krieges/750070.html>.

(Abgerufen am 17.02.2020).

Internetseiten

Deutscher Buchpreis: Deutscher Buchpreis 2019. Dankesrede des Preisträgers Saša Stanišić.

Veröffentlicht am 14.10.2019, [Youtube], URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=m86N9AHF4hY&t=501s>. (Abgerufen am 20.12.2019).

Librairie Dialogues: Dialogues, 5 questions à Sasa Stanisic. Veröffentlicht am 13.06.2009,

[Youtube], URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BggHFYy4hFc>. (Abgerufen am 17.02.2020).

Literarisches Colloquium Berlin [Radio Interview]: Diskussion III. Unterhaltung über Stanisics Roman. In: dichterlesen.net. Veröffentlicht am 15.11.2006, URL:

<https://www.dichterlesen.net/veranstaltungen/studio-lcb-mit-angelica-ammar-sasa-stanisic-und-frank-heibert-1187/?L=0>. (Abgerufen am 15.01.2020).

Ohne Autor: Eintrag. Stanišić, Saša. In: Munzinger Online/Personen - Internationales Biographisches Archiv. Ohne Datum,

URL: <http://www.munzinger.de/document/00000026610>. (Abgerufen am 18.12.2019).

Ohne Autor: Begründung der Jury. In: deutscher-buchpreis.de. Ohne Datum, URL:

<https://www.deutscher-buchpreis.de/nominiert/>. (Abgerufen am 22.12.2019).

Ohne Autor: Paratextualität. In: Freie Universität Berlin. Ohne Datum, URL:

<https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/glossar/paratextualitaet.html>.
(Abgerufen am 03.03.2020).

Ohne Autor: Saša Stanišić. Herkunft. In: randomhouse.de. Ohne Datum, URL:

<https://www.randomhouse.de/Buch/HERKUNFT/Sasa-Stanistic/Luchterhand-Literaturverlag/e472733.rhd>. (Abgerufen am 03.03.2020).

Ohne Autor: Saša Stanišić. Wie der Soldat das Grammophon repariert. In: randomhouse.de. Ohne Datum, URL: <https://www.randomhouse.de/Buch/Wie-der-Soldat-das-Grammophon-repariert/Sasa-Stanistic/Luchterhand-Literaturverlag/e209697.rhd>. (Abgerufen am 03.03.2020).

Ohne Autor: Saša Stanišić. In: randomhouse.de. Ohne Datum, URL:

<https://www.randomhouse.de/Autor/Sasa-Stanistic/p157719.rhd>. (Abgerufen am 03.03.2020).

Stadt Heidelberg: Saša Stanišić liest ‚Herkunft‘. Veröffentlicht am 23.05.2019, [Youtube], URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=EHvYJd44W6Q>. (Abgerufen am 07.01.2019).

Stanišić, Saša: Bin das ich? In: kuenstlich.de. Veröffentlicht am 20.03.2019, URL:

<http://kuenstlich.de/>. (Abgerufen am 03.03.2020).

Ders.: „Erschüttert, dass sowas prämiert wird“. Rede. In: ORF.at. Veröffentlicht am

14.10.2019, URL: <https://orf.at/stories/3140837/>. (Abgerufen am 22.12.2019).

Ders.: [sasa_s]. (19.12.2019). Mein Sohn hat sich die Sendung angeschaut und war

komplett begeistert von Elke Heidenreichs Kirschanstecker, hat gefragt, ob sie mal zum Babysitten kommen kann. [Tweet]. URL:

https://twitter.com/sasa_s/status/1207599330711998465. (Abgerufen am 20.12.2019).

Verlagsgruppe Random House GmbH: Saša Stanišić spricht über sein Buch „Herkunft“.

Veröffentlicht am 20.03.2019, [Youtube], URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dwocYKZhDq>. (Abgerufen am 07.01.2020).

Konsultierte Werke

Amodeo, Immacolata/Höfer, Heidrun/Kiemle, Christine (Hrsg.): Literatur ohne Grenzen:

Interkulturelle Gegenwartsliteratur in Deutschland. Porträts. Positionen. Sulzbach: Helmer Verlag 2009.

- Arnaudova, Svetlana: Versprachlichung von Flucht und Ausgrenzung im Roman „Wie der Soldat das Grammophon repariert“ von Saša Stanišić. In: Hardtke, Thomas/Kleine, Johannes/Payne, Charlton (Hrsg.): Niemandsbuchten und Schutzbefohlenen. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. (Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien 22). Göttingen: V & R Unipress 2017, S. 157-177.
- Böning, Thomas: Dichtung und Wahrheit. Fiktionalisierung des Faktischen und Faktifizierung der Fiktion. Anmerkungen zur Autobiographie. In: Neumann, Gerhard/Wergel, Sigrüd (Hrsg.): Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie. München: Wilhelm Fink Verlag 2000, S. 343-373.
- Breuer, Ulrich/Sandberg, Beatrice (Hrsg.): Grenzen der Identität und der Fiktionalität: Autobiographisches Schreiben in der deutschen Gegenwartsliteratur. Band 1. München: Iudicum Verlag 2006.
- Emcke, Carolin: Bosnia's Magical Realism. In: Foreign Policy, Nr. 159 (Mar. - Apr., 2007), S. 78-81, doi: <https://www.jstor.org/stable/25462150>.
- Gregovà, Eva: Modernes interkulturelles Identitätsverständnis in Saša Stanišićs „Wie der Soldat das Grammophon repariert“. In: Deutsch in Forschung und Lehre 2 (2012), S. 70-83.
- Lovrić, Goran: Literarische Reisen im Nachkriegsbosnien: Reiseberichte oder Selbsterkenntnistrip? In: Kabić, Slavija (Hrsg.): Mobilität und Kontakt. Sveučilište: Zadru 2009, S. 369-378.
- Maček, Amalija: Balkanbilder bei Saša Stanišić und Catalin Dorian Florescu. In: Kabić, Slavija (Hrsg.): Mobilität und Kontakt. Sveučilište: Zadru 2009, S. 347-354.
- Millner, Alexandra: Großmama packt aus – Enkelkind schreibt auf. Großeltern, Krieg und Migration in deutschsprachigen Romanen (2000-210). In: Drynda, Joanna (Hrsg.): Zwischen Aufbegehren und Anpassung. Reihe: Posener Beiträge zur Germanistik. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag 2012, S. 309-323.
- Schoene, Janneke: Zwischen Fakt und Fiktion. Esther Kraus entwickelt eine typologische Systematisierung hybrider autobiographischer Texte. In: Diegesis. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung. 2015, URL: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/179/246>. (Abgerufen am 19.02.2020).
- Stavarič, Michael: „Wat mutt, dat mutt!“ Begegnungen zwischen zwei Chamisso-Preisträgern – Porträt Saša Stanišić. In: Chamisso. Viele Kulturen - eine Sprache (2014). URL: <http://docplayer.org/2562359-Viele-kulturen-eine-sprache.html>.
- Weiser, Jutta/Ott, Christine: Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des

postmodernen Subjekts. Reihe: Studia Romanica. Band 177. Heidelberg: Winter Verlag 2013.

Wetenkamp, Lena: Kinder als Kriegsberichterstatter. Kriegserleben bei Saša Stanišić. In: von Hoff, Dagmar/Jirku, Brigitte/Wetenkamp, Lena (Hrsg.): Literarisierungen von Gewalt. Reihe: Signaturen der Gewalt. Berlin: Peter Lang Verlag 2018, S. 249-266.