

# **Das mitthematisierte Erzählen bei Jurek Becker**

**Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
an der Ludwig Maximilians Universität  
München**

**Vorgelegt von  
Xin Wen  
Aus Volksrepublik China  
München 2004**

Referent: PD Dr. habil. Hans-Edwin Friedrich  
Korreferent: Prof. Dr. Konrad Feilchenfeldt  
Tag der mündlichen Prüfung: 16.02.2004

## Vorwort

Jurek Becker ist in weiten Kreisen, auch unter Germanisten, trotz der umfangreichen Literatur noch ein unbekannter Name. Erst wenn man seine Werke nennt, also ihn mit dem relativ berühmten Roman *Jakob der Lügner*, aber vor allem mit der Fernsehserie *Liebling Kreuzberg* in Zusammenhang bringt, folgt die Erkenntnis: Ach, der ist das!

Wenn auch seine Popularität vor Allem auf den von ihm geschriebenen Erfolgsserien im deutschen Fernsehen der achtziger und neunziger Jahre und auf seinem ersten, mit Erfolg verfilmten Roman *Jakob der Lügner* basiert, sollte seine künstlerische Errungenschaft doch zumindest im Bereich der Literaturwissenschaft auf sein gesamtes Schaffen begründet sein.

Zwei Grundthemen hat sich Jurek Becker gewidmet: dem Holocaust und seinen Opfern sowie dem Opportunismus. Als aus jüdischem Elternhaus stammender Überlebender des Holocaust, dann als jahrzehntelanges Parteimitglied der SED, das der DDR einst loyal gegenüber stand, und schließlich als Dissident im Westen erstellt er ein Werkgefüge von ideologischen und politisch-gesellschaftlichen Denkmustern, innerhalb dessen sein Schreiben als ein Prozess der Selbstfindung festzustellen ist.

Mit der ersten Gruppe von Werken über die Thematik Judentum hat Becker einen wichtigen Beitrag zur gemeinsamen deutschen Vergangenheitsbewältigung geleistet – mehr noch, die drei Romane *Jakob der Lügner*, *Der Boxer*, *Bronsteins Kinder* und der kleine Prosatext *Die Mauer* sind für ihre Zeit jeweils als Meilenstein und Zäsur der DDR- und der deutschen Nachkriegsliteratur anzusehen. Mit der zweiten Gruppe von Werken, den DDR-Geschichten, hat Becker nicht nur die sozialistische Realität dargestellt, sondern auch an einem für alle Gesellschaften allgemein bedeutungsvollen Thema von Opportunismus und Widerstand gearbeitet und daher ein breites Publikum über die DDR-Grenzen hinaus angesprochen.

Sich selbst als gesellschaftskritischer, politisch engagierter Autor verstehend, baut Jurek Becker auf die Wirkung der Literatur. Dieser Selbstpositionierung, die aus seiner dreißigjährigen Situierung in der DDR erwachsen ist, sowie seinem dort angeeigneten, aufklärerischen Anliegen, bleibt er bis zu seinem Tode treu. Es sind seine Erfahrungen, die

ihn von der neuen Subjektivität oder der neuen Reinlichkeit und deren Verboten distanzieren, die von der endgültigen Überwindung des Realismus, vom Ende des Erzählens, von der reaktionären Funktion der Pointe sprechen. Er bleibt ein Realist, allerdings mit nicht minder avantgardistischen, erzähltechnischen Innovationen. Eben das soll das Thema dieser Arbeit sein: seine Erzählkunst, die allen seinen Lesern aufgefallen sein mag, über die aber bis heute noch keine systematische, literaturwissenschaftliche Arbeit vorliegt.

Es muss wohl auch eine Art Rollendiktat sein, dass beständig über das Thema der jüdischen Identität diskutiert wird, einfach weil der Autor jüdischer Herkunft ist, zu der er sich aber nicht bekennt; oder dass von Seiten der westlichen Literaturkritik ständig von ihm Regimekritik erwartet wird, in den Werken wie in jedem öffentlichen Gespräch, weil er nun einmal aus dem Osten stammt. Die künstlerischen Aspekte werden leider bei Weitem nicht genügend beachtet und behandelt.

Jurek Becker, nach Peter Schneider „der unfreiwillige Meister einer Sprache, von der er als Kind nur die Schreckenswörter erfahren haben mag“, soll einer von den Autoren seiner Generation sein, an die man sich in zwanzig und hundert Jahren noch erinnern wird. Schneider hat die Frage gestellt, ob man begriffen hat, was mit dem Tode dieses Schriftstellers verloren ging: „Er hat – fast in einem Solo-Aufstand – etwas in die neuere deutsche Literatur zurückgebracht, was ihr seit der Austreibung und Ermordung der Juden seit fünfzig Jahren fehlt – die Leichtigkeit, den melancholischen Witz, die intellektuelle Schärfe und jene wunderbar schwebende Sentimentalität, mit der deutsche Juden seit Jahrhunderten die Sprache und Literatur dieses Landes aufgefiebert haben.“<sup>1</sup>

Meine erste Begegnung mit Jurek Beckers Werk fand im Jahr 1993 statt. Mein damaliger DAAD-Lektor an der Nanjing Universität in China, Herr Bernd Wittek, hat mir *Bronsteins Kinder* zum Lesen empfohlen. Welche Gefühle damals in mir aufgegangen sind, kann ich heute nicht mehr sagen. Ich weiß noch, dass mich das Buch so bewegt hat, dass ich später dessen Verfilmung bei Herrn Wittek angeschaut habe. Merkwürdigerweise habe ich Beckers erstes Werk, seinen möglicherweise bekanntesten Roman, *Jakob der Lügner*, erst sechs Jahre später in München gelesen.

---

<sup>1</sup> Peter Schneider: Jurek im Café. In: Colin Riordan (Hg.): Jurek Becker. S. 1-6.

Mit meiner Doktorarbeit möchte ich einen ergänzenden Beitrag zur Forschung über Jurek Becker leisten, den Schriftsteller, dessen Werk ich nun seit zehn Jahren kenne und das mir so großes ästhetisches Vergnügen und Erkenntnisfreude bereitet hat.

An erster Stelle möchte ich hier Herrn Wittek danken, diese Arbeit führt mich zu ihm zurück, durch ihn habe ich Jurek Beckers Werk erst kennen gelernt. Vor Allem bedanke ich mich bei Herrn Professor Hans-Edwin Friedrich – durch seine aufbauende Kritik und wertvollen Ratschläge, aber auch durch sein Vertrauen hat er meine Dissertation betreut. Schließlich möchte ich hier Herrn Walter Rummel herzlichen vielen Dank sagen, durch Korrektur an dieser Arbeit hat er mir kräftige Unterstützung geleistet!



# Inhalt

1.	Einführung.....	9
1.1	Der Autor und sein Werk.....	9
1.2	Der Forschungsgegenstand dieser Arbeit .....	24
2.	Jurek Beckers Literaturverständnis .....	31
2.1	Anbiederung und Unterhaltungswert.....	33
2.2	Literatur und Politik.....	36
2.3	Meinungen und ihre Austragensweise.....	40
2.4	Bücher, die auf uns wirken wie ein Unglück.....	43
3.	Thematik.....	45
3.1	Juden-Geschichten und Aspekte des Juden-Komplexes.....	47
3.1.1.	Jüdische Identität als Rollendiktat .....	50
3.1.2.	Verdrängung der Vergangenheit, Ablehnung des Judentums und Assimilationsversuch.....	53
3.1.3.	Verweigerung der Opferrolle als Sonderstatus .....	60
3.1.4.	Einmal Opfer, immer Opfer? .....	62
3.1.5.	Wo bleibt der Widerstand? .....	67
3.1.6.	Zusammenfassung zum Judenkomplex .....	71
3.2	Sozialistkomplex – Opportunismus, Anpassung und Widerstand.....	77
3.3	Bildnis und Rollenspiel – Vergleich mit Max Frisch .....	82
4.	Der periphere Ich-Erzähler und die Metanarration .....	89
4.1	Die peripheren Ich-Erzähler bei Jurek Becker.....	91
4.2	<i>Jakob der Lügner</i> – Autoreflexion über das Verhältnis des Erzählers zu Stoff, Quellen und Erzählvorgang .....	96
4.2.1.	Selbstthematisierung der Erzählperson.....	98
4.2.2.	Reflexionen über das Erzählverhalten - Subjektivierung des Vermittlungsprozesses .....	100
4.2.3.	Figuren- und Ereigniskommentare zum Thematisieren des Erzählens.....	105
4.3	<i>Der Boxer</i> – Die fingierte Interviewstruktur und die Thematisierung der Skepsis gegenüber der Erzählung.....	107
4.4	<i>Amanda herzlos</i> – Das Leben als das eine und das Leben als das andere ....	111
5.	<i>Jakob der Lügner</i> – Wirklichkeit, Möglichkeit und Notwendigkeit – Das metanarrative Spiel mit der Fiktionalität .....	115
5.1	Die Bemühungen um die Authentizität – Suggestion des Realen .....	117
5.2	Beschwörung der Phantasie und Kennzeichnung der Fiktionen.....	120
6.	Operatives Erzählen als Thematisierung des Erzählens .....	133
6.1	<i>Jakob der Lügner</i> - Erzählen als Überlebensstrategie .....	135
6.2	<i>Der Boxer</i> - Erzählen als Handlungsanstoß.....	140
6.3	<i>Bronsteins Kinder</i> - Erzählen als eine Art Therapie, um Ordnung ins Leben zu bringen, um die Vergangenheit zu unterbinden.....	142

6.4	Rituelles Erzählen – Freude und Vergnügung .....	145
7.	Erlebte Rede und innerer Monolog in <i>Jakob der Lügner</i> .....	149
7.1	Erlebte Rede in <i>Jakob der Lügner</i> .....	151
7.1.1.	Erlebte Rede zum Ergründen der unübersichtlichen Situation .....	153
7.1.2.	Erlebte Rede als affektiver Ausdruck .....	155
7.1.3.	Erlebte Rede zum Empfang und Übermitteln der flüchtig registrierten Kenntnis der äußeren Situation.....	158
7.1.4.	Imitierte oder vorgeahnte Rede als erlebte Rede .....	161
7.1.5.	Demarkierung, Ansteckung und Personalisierung.....	163
7.2	Innere Monologe in <i>Jakob der Lügner</i> .....	168
7.2.1.	Innere Monologe in verschiedenen personalen Formen .....	170
7.2.2.	Innere Monologe als Träger der Geschichte .....	172
7.2.3.	Innere Monologe zum Erinnern und zur Vorstellung der Zukunft .....	174
7.2.4.	Innerer Monolog in kombiniertem Einsatz mit anderen Darbietungsformen	176
7.2.5.	Innerer Monolog im Grenzfall zum Erzählbericht.....	179
8.	Erzählhaltung: Ironie und Melancholie.....	181
8.1	<i>Jakob der Lügner</i> – die tragische Komödie in gottloser Zeit .....	184
8.1.1.	Die Rollengestaltung des Erzählers: Plaudern und Reflektieren .....	186
8.1.2.	Figurengestaltung: menschlich, allzu menschlich .....	192
8.1.3.	Situationsgestaltung und Szenenkomik .....	202
8.2	<i>Irreführung der Behörden</i> – das melancholische Abenteuer des Eigenwertes der Innerlichkeit.....	211
9.	Schluss.....	219
	Literatur .....	225



# 1. Einführung

## 1.1 Der Autor und sein Werk

Die häufigste, möglicherweise durchaus harmlose Frage an Jurek Becker: „Sie sind also Jude?“

Darauf immer seine hartnäckige Berichtigung: „Meine Eltern waren Juden“. „Der Unterschied schien mir irgendwie wichtig zu sein“, sagt er in *Mein Judentum*.<sup>2</sup> Bekanntlich tut sich Becker in Sachen jüdischer Identität unendlich schwer, was vielen angesichts seiner Biographie und nicht zu letzt seiner Trilogie über die jüdische Existenz unverständlich erscheinen mag.<sup>3</sup>

Jurek Becker wurde am 30.9.1937 in Lodz, Polen geboren. Nach seinen eigenen Worten wurde er „in eine jüdische Familie hineingeboren“ und dieser *Umstand* habe für sein Leben nicht eben kleine Folgen gehabt:<sup>4</sup> Er musste seine Kindheit bis zum achten Lebensjahr im Ghetto von Lodz und dann in den Konzentrationslagern Ravensbrück und Sachsenhausen verbringen, wo seine Mutter kurz nach der Befreiung an Tuberkulose starb. Im Jahr 1945 hat ihn sein Vater ausfindig gemacht, der in Auschwitz überlebt hatte und ihm als einziger Verwandter verblieben war. Vater und Sohn blieben in Deutschland, was allerdings die Entscheidung des Vaters war.

Einmal hat Becker seinen Vater gefragt, warum er ihn nach dem Krieg nicht in die gemeinsame Heimat – Polen – zurückgebracht habe, sondern nach Deutschland. „Sage mir bitte“, habe der Vater zurückgefragt, „in welchem Land die Antisemiten den Krieg verloren haben“.<sup>5</sup> Offensichtlich liegt hier eine politische Erwägung zu Grunde, eine sozialpsychologische Rechnung mit dem Ergebnis, dass der Antisemitismus in Deutschland ein für alle Mal abgehandelt sein müsste. Dazu hat Becker geschrieben: „Er

---

<sup>2</sup> Jurek Becker: *Mein Judentum*. Vortrag für eine Sendereihe des Süddeutschen Rundfunks (Sommer 1977). Erstmals publiziert in: Hans Jürgen Schultz (Hg.): *Mein Judentum*. Stuttgart 1978. Hier zitiert nach Jurek Becker: *Ende des Größenwahns. Aufsätze, Vorträge*. S. 9-21/9.

<sup>3</sup> *Jakob der Lügner*, *Der Boxer* und *Bronsteins Kinder* werden oft als Trilogie bezeichnet. Alle drei Romane handeln von der jüdischen Existenz in der Zeit des Holocaust und danach und weisen geschichtliche Kontinuität und thematische Gemeinsamkeit auf. Diese Bezeichnung als Trilogie taucht z.B. auf in: Klaus Briegleb: *Negative Symbiose. Juden in der Literatur*. Aus: Ders. u. Sigrid Weigel (Hg.): *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Bd. 12, Gegenwartsliteratur seit 1968. S. 121-133/128.

<sup>4</sup> Aus: *Mein Judentum*. Ebd. S. 9.

hat gehofft, daß die Diskriminierung von Juden gerade an dem Ort, an dem sie ihre schrecklichsten Formen angenommen hatte, am gründlichsten beseitigt werden würde.“<sup>6</sup>

An das frühe Leben in Ghetto und Lager will Becker keine markanten Erinnerungen haben. Als kleines Kind konnte er die Lebensbedrohung noch nicht bewusst erkennen. Außerdem muss eine Kindheit in der Umgebung wie Ghetto durch Ereignislosigkeit bestimmt sein. Im Werkstattgespräch sagt er:

Ich glaube, im Lager gibt's so gut wie nichts, woran man sich erinnern könnte. Es ist ja nicht so, daß ich dort in dramatischen Umständen gewesen wäre, wo jeden Tag Exekutionen und Schreie und Verfolgungen stattgefunden hätten: der Tag war gar nichts, der Tag war grau, der Tag war ein Stück Mauer, ein Stück Häuserbaracke. Der einzige Höherpunkt war, daß jemand dir vielleicht eine Murmel oder ein Stück Brot gegeben hat.<sup>7</sup>

Für den Erinnerungsverlust wird auch eine andere Ursache vermutet. Die in seiner Muttersprache Polnisch gespeicherte Zeit soll ihm mit dieser Sprache zusammen verloren gegangen sein, als sein Vater von einem Tag zum Nächsten konsequent aufgehört hat, mit dem Sohn auf Polnisch zu sprechen, wohl mit der Absicht, ihm auf dieser Weise notwendig zu machen, Deutsch zu lernen. Auch war die Vergangenheit nie ein Thema zwischen Vater und Sohn. Die Absicht des Vaters beim Verdrängen der Lagerzeit – wie man wohl aus Romanen wie *Der Boxer* und *Bronsteins Kinder*, die stark autobiographisch geprägt sind, erschließen darf – scheint eine Schutzmaßnahme zu sein für den Sohn, nämlich das kleine Kind von der möglichen Verbindung zur peinigenen Vergangenheit zu trennen und ihm ein neues Leben zu ermöglichen. Sicher war es auch ein Selbstschutz für den Vater, der davon wohl stärker betroffen war als der Sohn.

Beckers Vater, der zwar durch seine Verschwiegenheit und mangelnde Kommunikationsbereitschaft hinsichtlich der Vergangenheit eine direkte Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn verhindert, aber dadurch bewirkt, dass der erwachsene Jurek Becker diese Auseinandersetzung in seine Erzählwerke verlagert, entwickelt sich zur Leitfigur in der Trilogie von jüdischen Geschichten.

Zum Einfluss des Erinnerungsverlustes auf seine literarische Tätigkeit hat Becker später in einem kleinen Text *Die unsichtbare Stadt* geschrieben:

---

<sup>5</sup> Peter Schneider: Jurek Becker im Café. In: Colin Riordan (Hg.): Jurek Becker. S. 1-6/5.

<sup>6</sup> Aus: Mein Judentum. Ebd. S. 12.

<sup>7</sup> Aus: Werkstattgespräch. In: Karin Graf u. Ulrich Konietzny (Hg.): Jurek Becker. S. 56-74/57.

Ohne Erinnerungen an die Kindheit zu sein, das ist, als wärst du verurteilt, ständig eine Kiste mit dir herumzuschleppen, deren Inhalt du nicht kennst. Und je älter du wirst, umso schwerer kommt sie dir vor, und umso ungeduldiger wirst du, das Ding endlich zu öffnen.<sup>8</sup>

Becker hat selbst zugegeben, dass sich ein großer Teil seines Schreibens auf diesen Rucksack konzentrierte.<sup>9</sup> Es ist sein Motiv, Bücher über Ghetto und Lager zu schreiben in der Hoffnung, sich „dem alles entscheidenden Stück“ seines Lebens zu nähern.<sup>10</sup>

Das Ergebnis dieses Annäherungsversuchs ist bekannt: die drei Romane über die jüdische Existenz in Bezug zum Holocaust. Nur dürfen diese Werke nicht voreilig als Beckers Bekenntnis zum Judentum angenommen werden. In dem kleinen Aufsatz *Mein Judentum* liefert Becker eher Erläuterungen zu seiner Distanzierung zu einer jüdischen Identität:

Ich kann Christ sein, und ich kann wieder aufhören, es zu sein. Ich kann auch, wenn ich hartnäckig und lange genug betreibe, aufhören, Italiener oder Russe oder Amerikaner zu sein. Beim Verlassen des Judentums aber sollten dem Flüchtenden Schranken gesetzt sein, die wie Naturgewalt sind? Das kann ich nicht nur nicht glauben, sondern ich empfinde solche Schranken als bedrohlich und ungeheuerlich. Wie eine Macht, die so gewaltig über mir wäre, daß jedes Aufbegehren sinnlos ist. Ich gebe diesem Problem deswegen so viel Raum und werde aufgeregt und polemisch und am Ende gar ausfallend, weil schon so lästig oft über meinen Kopf hinweg entschieden wurde, was und wie ich bin, unter anderen eben Jude.<sup>11</sup>

Aus diesem Konflikt, in den Becker hineingeboren wurde, entwickelt sich die eine Grundthematik seines Schreibens: der Rollenzwang und die Rollenerwartung, Vorurteile und individuelle Freiheit. In dieser Thematik ist Becker stark von Max Frisch beeinflusst – darauf komme ich in dem Kapitel über die Thematik eingehend zu sprechen. Dass er sich als Schriftsteller häufig mit Geschichten von Juden beschäftigt hat, soll einerseits vielleicht doch eine Art Komplex von ihm verraten, erklärt sich aber vor allem aus allgemein humanistischer Sicht, weil sich seine Zentralthematik am Besten am jüdischen Schicksal entfalten lässt.

---

<sup>8</sup> Jurek Becker: Die unsichtbare Stadt. Beitrag für den Katalog einer Ausstellung im Jüdischen Museum, Frankfurt am Main. Erstmals publiziert in: Unser einziger Weg ist Arbeit. Das Ghetto in Lodz 1940-1944. Wien 1990. S. 10f. Hier zitiert nach Jurek Becker: Ende des Größenwahns. Aufsätze, Vorträge. S. 114-117/114.

<sup>9</sup> Paul O'Doherty u. Colin Riordan: Ich bezweifle, ob ich je DDR-Schriftsteller gewesen bin. Gespräch mit Jurek Becker. In: Colin Riordan (Hg.): Jurek Becker. S. 12-23/23.

<sup>10</sup> Aus: Die unsichtbare Stadt. Ebd. S. 117.

<sup>11</sup> Aus: Mein Judentum. Ebd. S. 15.

Abgesehen vom Judentum wurde durch Beckers Biographie eher eine DDR-Existenz erzeugt, die neben dem jüdischen Komplex den zweiten Aspekt von Beckers Werken ausmacht. Aus der Hinwendung zum Sozialismus bildet sich die zweite Grundthematik, nämlich Opportunismus und Widerstand.

Becker ist in Ostberlin aufgewachsen. Mit acht Jahren kam er in die erste Klasse in der Schule, drei Jahre älter als die anderen Kinder, und konnte kein Wort Deutsch. Er hat dort erst angefangen Deutsch zu lernen. Später hat er das Gymnasium besucht. Nach Abitur und Wehrdienst hat er von 1957 bis 1960 an der Humboldt-Universität in Berlin sechs Semester Philosophie studiert, bis er wegen seiner kritischen Haltung gegenüber der Realisierung des gesellschaftlichen Projekts DDR relegiert wurde. Das Philosophie-Studium sei aber nach seinen Worten „sicher nicht ohne Folgen geblieben sowohl für das Wie als auch für das Was“ seines Schreibens.<sup>12</sup> Seine schriftstellerische Karriere begann Becker 1960 zuerst mit Texten für das Kabarett. Später schrieb er Filmdrehbücher und Fernsehspiele als Drehbuchautor bei der DDR-Filmgesellschaft DEFA, dann als freier Schriftsteller.

Nach eigenen Worten war Becker ein guter Genosse der Partei und gegenüber der DDR stets loyal eingestellt. Die Glaubenskrise ergibt sich mit der Zeit. So kam es, dass er im Jahr 1976 gleich zwei Anlässe zum Widerstand gesehen hat: Im Herbst 1976 hat Jurek Becker als einziger DDR-Autor öffentlich gegen den Ausschluss von Reiner Kunze aus dem Schriftstellerverband protestiert. Kurz darauf demonstrierte er mit anderen Kollegen gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns. Er gehörte zu den Erstunterzeichnern des offenen Briefes anlässlich der Biermann-Ausbürgerung in diesem Jahr. Als er daraufhin Mitgliedschaft in der SED verlor, der er schon seit 1957 beigetreten war, trat er demonstrativ auch aus dem Schriftstellerverband aus, dessen Vorstand er seit 1973 angehörte. Im Dezember 1977 siedelt er nach West-Berlin über, allerdings versehen mit einem DDR-Visum. Seitdem lebte er im Westteil Berlins, wo er am 15. 3. 1997 an Krebs starb. Die dreißigjährige DDR-Zeit prägte aber nach wie vor sein Schreiben.

---

<sup>12</sup> Aus: Jurek Becker. In: Wilhelm Schwarz: Protokolle. Gespräche mit Schriftstellern. S. 113-130/119.

Becker gelang 1969 mit seinem Erstling, dem Roman *Jakob der Lügner*, der Durchbruch. Das ist eine souverän erzählte Geschichte von Tod und Leben im Ghetto. Die Kritik merkt an:

Es ist nicht eine Geschichte vom Widerstand, sondern von einem Heldentum ganz anderer Art; eine melancholisch-heitere, leise, eine kunstvoll komponierte Geschichte ist es, die ohne Phantasie und Menschlichkeit nicht denkbar wäre.<sup>13</sup>

Die Geschichte beginnt mit einem bösen Scherz von einem deutschen Posten, der Jakob, die Hauptfigur, auf das Polizeirevier schickt, weil seiner Ansicht nach dieser nach 8 Uhr abends auf der Strasse wäre, was im Ghetto verboten ist. Auf dem Revier, aus dem bis dahin noch kein einziger Jude lebend herausgekommen ist, hört Jakob durch Zufall einen Radiobericht vom Näherrücken der russischen Truppen. Dem Bericht nach sollen die Russen inzwischen nur einige hundert Kilometer vom Ghetto entfernt sein. Nach der unerwarteten Rückkehr fällt es Jakob schwer, diese erfreuliche Nachricht seinen Leidensgefährten vorzuenthalten. Aber andererseits ahnt er auch die möglichen Folgen, falls er die Nachricht weitergibt. Bald muss er jedoch trotz aller Bedenken die Nachricht weitergeben: Um Mischa von dem selbstmörderischen Vorhaben abzulenken, aus einem bewachten Eisenbahnwagen Kartoffeln zu stehlen, erzählt ihm Jakob als Erstem von der Nachricht. Als dieser ihm nicht glaubt, fügt Jakob die kleine Lüge hinzu, im Besitz eines Radios zu sein, was im Ghetto bei Todesstrafe verboten ist.

Eine kleine Lüge mit schwer wiegenden Folgen: Auf Drängen seiner Umwelt wird Jakob Lieferant immer neuer Meldungen über den russischen Vormarsch, was seine Phantasie und Erfindungsgabe überfordert, was mit der Zeit auch immer weniger glaubhaft wird und der Realität nicht mehr standzuhalten vermag angesichts der straßenweise weitergeführten Deportationen. Als Jakob seinem Freund Kowalski, dem wissbegierigsten von Allen, seine Lügen gesteht, erhängt sich dieser. Jakob sieht sich gezwungen seine Rolle als Hoffnungsträger weiter zu spielen, um den Durchhaltewillen der verzweifelten Juden zu stärken und diese damit auch am Leben zu erhalten. Am Ende des Romans steht die Deportation ins Todeslager.

---

<sup>13</sup> Helmut Schmiedt: Das unterhaltsame Ghetto. Die Dimension des Raumes in Jurek Beckers *Jakob der Lügner*. In: Heinz Ludwig Arnold: Jurek Becker. Text + Kritik. S. 30-38/30.

Mit *Jakob der Lügner* hat Becker einen bedeutenden Beitrag zur gemeinsamen deutschen Vergangenheitsbewältigung geleistet. Sein Beitrag besteht jedoch nicht in der Fortführung der sonst substantiellen Frage nach Schuld und Mitschuld, sondern in der wichtigen Ergänzung einer bis dahin fehlenden Perspektive: das Buch vertritt die Stimme der Juden, der Opfer.

Der Jakob-Roman wird von der Kritik vor allem als Bobrowski verpflichtet gekennzeichnet, dessen *Levins Mühle* Becker für eine der wesentlichsten DDR-Veröffentlichungen gehalten und als sehr wichtig für sich bezeichnet hat.<sup>14</sup> Der Jakob-Roman wird auch den Werken zugeordnet, die erzähltechnisch unter dem Einfluss von Max Frischs *Mein Name sei Gantenbein* entstanden sind. Frisch gehört ebenfalls zu den literarischen Ahnen, zu deren Einfluss Becker sich bekennt.

Das Buch erschien kurze Zeit später auch in der Bundesrepublik (1970) und wurde schließlich im Jahr 1974 von der DEFA mit Erfolg verfilmt. Für diesen Roman, der inzwischen in zahlreiche Sprachen übersetzt ist und bereits seinen Platz in der Weltliteratur beansprucht hat, wurde Becker mit einer Reihe von Literaturpreisen ausgezeichnet, darunter der Heinrich-Mann-Preis und der Schweizer Charles-Veillon-Preis im Jahr 1971. Auch hat sich Becker mit seinem Erstling, der schon längst zum Kanon deutscher Literatur zählt, brillant als einer der wichtigsten neuen Erzähler der DDR-Literatur eingeführt und ist später mit seinen weiteren Werken in eine Repräsentationsrolle der DDR-Literatur hineingewachsen.

Beckers zweiter Roman, *Irreführung der Behörden* (1973), eine virtuose Aufzeichnung des Lebens eines Schriftstellers – seiner Karriere, seiner Ehe, seiner Krise – setzt sich mit der Problematik der Anpassung und des Konfliktes zwischen Selbstverwirklichung und Selbstverleugnung auseinander. Damit eröffnet er die zweite Grundthematik von Beckers literarischem Schaffen, nämlich Anpassung, Opportunismus und Widerstand. Dieses stark autobiographisch gefärbte Werk stellt die DDR-Realität dar und ist der Selbstreflexion der Existenz als Schriftsteller gewidmet. Es entstand während der Siebziger Jahre in der DDR im Verlauf einer Welle von Schriftsteller-Romanen, die das Resultat eines langjährigen

---

<sup>14</sup> Aus: Gespräch mit Jurek Becker am 17. 8. 1977 in Ostberlin. In: Wilhelm Schwarz: Protokolle. Gespräche mit Schriftstellern. S.113-130/115.

Konfliktes zwischen der staatlichen Anordnung, der Zensur und der künstlerischen Freiheit bildeten. Becker erhielt 1974 für diesen Roman den Bremer Literaturpreis.

Im Rahmen seiner ersten Grundthematik über das jüdische Schicksal, über die Identitäts-Problematik und die Macht der Vergangenheit über die Gegenwart hat Becker zwei weitere Romane geschrieben, *Der Boxer* (1976) und *Bronsteins Kinder* (1986), die von jüdischen Überlebenden im Nachkriegsdeutschland (DDR) erzählen.

*Der Boxer* gibt sich als das Ergebnis einer fast zweijährigen Erkundungsarbeit durch ausführliche Gespräche aus. In Protokollform zieht er das nüchterne Fazit eines vereinsamten, durch die Tiefschläge des Lebens niedergeschlagenen Menschen.

Die Geschichte knüpft dort an, wo *Jakob der Lügner* aufhört: Aron Blank wird aus dem KZ entlassen und versucht ein neues Leben in Berlin aufzubauen. Seine Frau und zwei Kinder sind im Lager gestorben. Durch einen amerikanischen Suchdienst hat er seinen jüngsten Sohn, den er im Krieg verloren hatte, in dem durch das Lager lebensbedrohlich geschwächten Kind Mark wieder gefunden, dessen Gesundung ihm zum vorrangigen Ziel wird und dem er später auch Vorbild zu sein versucht – daher das Titelwort Boxer, stellvertretend für die Fähigkeit zur Selbstverteidigung und zum Kampf. Arons eigener Versuch eines neuen Lebens ist aber wegen seiner Unfähigkeit zur normalen Kommunikation gescheitert, sowohl in der Beziehung zu Frauen, zu seinem Sohn Mark, in der Freundschaft als auch im Beruf. Die im Lager durchlittene Zeit lässt ihn nicht los, er verfällt dem Alkohol. Sein Sohn, den er vor Allem als Deutschen erziehen wollte und dem er daher die Vergangenheit verschwiegen hat, verlässt ihn, geht in den Westen und gelangt nach Israel, wo er vermutlich im Juni-Krieg 1967 gefallen ist. Becker will in diesem Roman veranschaulichen, wie die einmal erlittene Vergangenheit, wie die Müdigkeit des Opfers jeden Glücksversuch unmöglich macht.

Dem dritten Roman der Trilogie, *Bronsteins Kinder*, einem raffiniert auf zwei Zeitebenen erzählten Ich-Roman, hat die Kritik außerordentlichen Rang zugesprochen, womit Becker seine schöpferische Kraft im Wesentlichen bestätigt hat.

Diese Geschichte von autobiographischer Form wird aus der Perspektive des Sohns, also von der Nachkriegsgeneration, erzählt. Hans, ein in der DDR geborener und aufgewachsener Abiturient, versucht rückblickend die Ereignisse geistig zu bewältigen,

die zum Tode seines Vaters geführt und sein bis dahin unbekümmertes Leben abrupt geändert haben. Im Sommer 1973 entdeckt Hans durch Zufall seinen Vater und dessen Freunde beim grausamen Geheimverhör eines ehemaligen Lageraufsehers, den sie ausfindig gemacht und dann entführt haben. Zuerst zeigt Hans Skepsis über das juristische und moralische Recht dieser Selbstjustiz. Auch ist er durch das Verhalten seines Vaters angeregt, über seine jüdische Herkunft, an die er bisher keine Gedanken verschwendet hat, nachzudenken. Als Hans eingesehen hat, dass diese Selbstjustiz seinen Vater physisch und psychisch überfordert und schädigt, und sich schließlich zum Handeln, also zur Befreiung des fremden Manns, entscheidet, um seinen Vater zu erlösen, findet er seinen Vater tot neben dem Gefangenen.

Dieser Roman beschäftigt sich weiter mit dem Gedanken, wie real die Macht der einmal erlebten Vergangenheit auf die Gegenwart ist, und mit der Frage, wann man endlich aufhört als Opfer zu reagieren.

Die drei Romane weisen viele stofflichen wie auch motivlichen Verklammerungen und eine gewisse Kontinuität auf. Daher werden sie von manchem Rezensenten als Juden-Trilogie bezeichnet, wovon sich der Autor selbst allerdings distanziert. Der Fluchtpunkt aller drei Romane ist das Identitätsdiktat und die Rollenerwartung an den Protagonisten. Auf einer Ebene die freiwillige und unfreiwillige jüdische Identität, auf der anderen Ebene die allgemeine, meistens unbewusste Rollenerwartung unter den Menschen. Wenn sich Jakob immer wieder gegen seinen Sonderstatus als Hoffnungsträger empören muss, lässt sich im Boxer-Roman Marks Flucht aus dem Leben seines Vaters als verzweifelter Versuch interpretieren, der ihm von Aron vorgezeichneten Rolle zu entkommen, einem väterlichen Rollendiktat, durch das Aron im Sohn jenen alternativen Lebensentwurf verwirklichen will, zu dem er selbst wegen seiner übergroßen Müdigkeit nicht mehr imstande ist.

Seiner zweiten Grundthematik, Opportunismus und Widerstand, können *Schlaflose Tage* (1978), *Aller Welt Freund* (1982) und auch das nach der Wiedervereinigung erschienene Buch *Amanda herzlos* (1992) zugeordnet werden. Mit diesen Werken konnte Becker jedoch trotz der ehrgeizigen Wahl schwer zu bearbeitender Stoffe bei weitem nicht



an das Niveau von *Jakob der Lügner* anschließen. Auf dieser Linie versucht Becker weiter auf der Grundlage von einfachen Handlungen drängende moralische Fragen zu erörtern.

*Schlaflose Tage* z.B. schildert den Modellfall einer Verweigerung: Der DDR-Lehrer Simrock wird durch einen unerwarteten Herzschmerz an die eigene Sterblichkeit erinnert und somit zu einem Reflexionsprozess angeregt, der alle bisherigen Bewusstseinsbastionen einreißt. Er beschließt aufrichtig zu sein und begibt sich auf die Suche nach sich selbst. Zu diesem Ziel ist er einen radikalen Weg gegangen: Er trennt sich von seiner Frau, weil er in seiner Ehe nur Gewöhnung und Frustration sieht. In der Schule fängt er mit einer Erziehung zur Skepsis an. Er wird entlassen, weil er als Erzieher im Sinne des Staates untauglich ist. Der Roman endet offen: Simrock arbeitet weiter als Brotwagenfahrer. Das Angebot, durch Selbstkritik seine Rückkehr in den Schuldienst zu erkaufen, lehnt er ab. Das Buch konnte nur im Westen publiziert werden, weil es ohne ein Zeichen von Abscheu über den Fluchtversuch einer DDR-Bürgerin an der ungarischen Grenze berichtet.

Im Roman *Aller Welt Freund* erzählt Becker von einer Krisenphase im Leben eines Nachrichtenredakteurs, der sich die Frage stellt, warum er überhaupt weiterleben soll angesichts der weltweiten deprimierenden Ereignisse, die zum unausweichlichen Untergang führen müssen. Sein Selbstmordversuch, der mit komischen Mitteln dargestellt wird, ist allerdings nicht erfolgreich. Ob er weiter den Selbstmord versuchen oder wie er weiter leben wird, bleibt offen. Dieser Roman wirkt relativ blass, weil die Gründe des Selbstmordes ebenso wenig überzeugend sind wie die Gestaltung des Erzählstoffes. Becker lässt hier die Geschichte in einem politischen Niemandsland spielen, was auch dem Titel entspricht.

Vor allem bei dem letzten Roman, *Amanda herzlos*, hat die Kritik fast nur den Unterhaltungswert und den Humor gelobt. Allerdings darf man hier nicht verkennen, dass Becker es mit der Kritik nicht immer leicht hatte. Seine Werke wurden, solange sie vom Holocaust und dessen Opfern handelten, rasch heilig gesprochen; sobald sie von diesem Thema abwichen oder entgegen der westlichen Erwartung nicht kritisch genug waren, wurden sie zur Seite geschoben. Der Roman konstruiert das Porträt einer Frau aus den unterschiedlichen, sich wechselseitig relativierenden Perspektiven ihrer drei männlichen

Liebhaber, wobei die Protagonistin, Amanda, nie zu Wort kommt. Mit einer lässigen, witzigen Erzählhaltung zeugt der Erzähler von einer existenziellen Einsamkeit im Verhältnis der Menschen zueinander. In diesem Roman lässt sich eine Verknüpfung zum Grundthema der Identitätsproblematik und dem Verhältnis zwischen Fremdbild und Eigenbild spüren.

Im Jahr 1980 wird Jurek Beckers einzige Sammlung von Erzählungen, *Nach der ersten Zukunft*, veröffentlicht. Es ist ein Band mit vermischten Prosastücken und das Spektrum ist hier voll lebhafter Kontraste. In ungebrochener Kontinuität beschäftigt sich Becker weiter mit seiner doppelten Thematik. *Die Mauer* mit der sehr beschränkten, naiven Kinderperspektive des möglichen damaligen Beckerschen Ichs scheint eine Rekonstruktion seiner jüdisch-polnischen Kindheit im Ghetto zu sein. Und in zweiter Linie übernimmt Becker, „mit geradezu selbstquälerischer Genauigkeit“, aus der Gegenwart eines politisch empfindsamen DDR-Bürgers die verschiedenen Charakterrollen zu sich, die Rollen der „problematischen Zeitgenossen“, der Feiglinge, Konformisten, Bürokraten und unermüdlichen Diener des Staatssicherheitsdienstes.<sup>15</sup> Anhand ihrer monologähnlichen, bekenntnisfreudigen Geschichten, die wegen ihrer menschlichen, allzu menschlichen Befangenheit dem Leser fast sympathisch sein mögen, stellt Becker die Möglichkeiten zwischen Widerstand und Anpassung dar. Nicht zu vergessen in dieser Sammlung ist natürlich auch die wunderschöne, zarte Geschichte von Lenchen und Dieter, zweier Kinder, die mit Geschick eine Passagierflugmaschine entführt haben.

Auffällig in der Sammlung ist der kleine Text über den Pinguin mit dem Titel *Der Nachteil eines Vorteils*, der von Beckers Wechsel von Osten nach Westen zeugt: Mit dem Pinguin, der vom Südpol in den Zoo gesetzt wird und dessen Immunsystem nicht mehr in der Lage ist ihn zu schützen, ironisiert Becker möglicherweise die eigene Situation und die vorübergehende Krise nach dem Wechsel in den Westen. Die Fabel dieses Textes hat Becker in dem Gespräch mit Arnold folgenderweise erklärt:

---

<sup>15</sup> Peter Demetz: In der Rolle des Feindes. Jurek Beckers Erzählungen. Aus: Frankfurter Allgemeiner Zeitung, 4. 10. 1980.

Die größte Angst, die ich so für mich hätte, als Pinguin in Zoo, ist die Angst vor einer Art von Anpasserei, die mir zuwider ist; die Angst vor einer Art von Korruption, die ich nicht wahrnehme; die Angst, Ansichten anzunehmen müssen, die mir eigentlich unbehaglich sind.<sup>16</sup>

Ab der zweiten Hälfte der Achtziger Jahre hat Becker mit großem Erfolg eine andere Seite seines Schaffens gezeigt. Die von ihm geschriebenen Drehbücher für die Fernsehserie *Liebling Kreuzberg*<sup>17</sup> haben mit einem für deutsche Verhältnisse ungewöhnlichen Geschick und Witz enormen Unterhaltungswert und die Serie hat damit hohe Einschaltquoten erreicht. Rechtsanwalt Liebling, gespielt von Manfred Krug, Beckers Freund aus gemeinsamer DDR-Vergangenheit, bekämpft die Gemeinheiten, denen seine übervorteilten Klienten ausgesetzt sind, mit Mut, List und Phantasie. Sollte Becker hier versuchen, auf breiter Basis Freude am Widerstand zu wecken, hat er dieses Ziel schließlich dadurch erreicht, dass erstens die alltäglichen Streitfälle einladend zur Identifikation wirken und zweitens die Zuschauer glückliche Zeugen der Siege werden, die das Gute davonträgt. Zur satirischen Aufarbeitung deutscher Wiedervereinigung entstand das Drehbuch für die Fernsehserie *Wir sind auch nur ein Volk* (1994), die ebenfalls ein großes Publikum erreicht hat.

Im Jahr 1989 hat Becker Poetikvorlesungen an der Universität Frankfurt am Main gehalten. Aus diesen Vorlesungen entstand *Warnung vor dem Schriftsteller* (1990), in dem Becker von seinen Berufserfahrungen in Ost- und Westdeutschland spricht. Es kommt zu einer vergleichenden Kritik wesentlicher Charakteristika der beiden Zweige der deutschen Nachkriegsliteratur kurz vor deren Ende. Dabei werden Fragen wie Unterschied zwischen Literatur und Trivilliteratur, Beziehung zwischen Literatur und Politik eindringlich erörtert. Diese Veröffentlichung ist daher der primäre Anhaltspunkt für Beckers Verständnis von Literatur.

Jurek Becker gehört zu den Autoren, die als Reaktion auf die Biermann-Affäre im Jahr 1976 aus der ehemaligen DDR in den Westen gewechselt sind. Hier sind einige Namen zu nennen: Kurt Bartsch, Thomas Brasch, Sarah Kirsch, Günter Kunert, Reiner Kunze, Rolf Schneider und Hans Joachim Schädlich. Diese Ausreisewelle stand in einer langen Tradition namhafter Intellektueller, die aus Enttäuschung oder wegen unlösbarer Konflikte

---

<sup>16</sup> Aus: Gespräch mit Jurek Becker. In: Heinz Ludwig Arnold: Jurek Becker. Text + Kritik. S. 4-14/13.

der DDR den Rücken gekehrt hatten. Zu ihnen zählen z.B. Herman Kasack und Theodor Plivier, die bereits in den ersten Nachkriegsjahren die DDR verließen, sowie Ernst Bloch, Uwe Johson, Hans Mayer und Peter Huchel, die bis zum Bau der Mauer und ferner zwischen 1962 und 1975 DDR verließen.

Die später ausgereisten Autoren haben in sehr unterschiedlicher Weise im Westen Fuß gefasst. Brasch z.B. stilisierte sich als Dramatiker (*Rotter*, 1977; *Lieber Georg*, 1980; *Mercedes*, 1984; *Liebe Macht Tod*, 1990) und Filmemacher (*Engel aus Eisen*, 1981; *Domino*, 1982) rasch zum exzentrischen Künstler; Schädlich, der im Westen lange nicht heimisch wurde, konzentriert sich in seinen wenigen Veröffentlichungen (*Irgendetwas Irgendwie*, 1984; *Tallhover*, 1986; *Ostwestberlin*, 1987) auf sein Leiden an der DDR und an den deutsch-deutschen Zuständen. Auch Jurek Becker hat sich nicht losgelöst von seiner DDR-Vergangenheit. Obwohl er schon seit 1978 in Westdeutschland lebte, haben fast alle seiner Romane und Erzählungen mit Ausnahme von *Aller Welt Freund*, der in einem politischen Niemandsland angesiedelt ist, die damalige DDR-Realität als Hintergrund. Die populäre Fernsehserie *Liebling Kreuzberg* (seit 1986) und der Verkaufserfolg *Amanda herzlos* (1992) zeigen bei Becker unter anderen auch eine marktgerechte Fortentwicklung seiner Schreibweise.

Heute, nachdem bereits über zwölf Jahre seit der Wiedervereinigung vergangen sind und die DDR schon Vergangenheit ist, bleibt der Begriff einer DDR- oder einer ostdeutschen Literatur problematisch – gerade wegen der allzu verschiedenartigen Schreibweisen und Themen sowohl der aus dem Land gedrängten als auch der verbliebenen früheren DDR-Schriftsteller. Jurek Beckers Fall stellt genau so ein Mittelding dar: Seine Sprache verrät nichts Spezifisches, was auf einen Autor aus der DDR schließen ließe, „weder im mundartlich gefärbten noch im ideologischen Sinn“<sup>18</sup>; noch sind seine Erzählungen stark von der modernen Technik beeinflusst, die vor allem im westlichen literarischen Schaffen Einfluss findet. Aber seine Romane und Erzählungen lassen sich fast alle als DDR-Geschichten lesen – die spezielle Bezogenheit auf diese Gesellschaft und deren Konflikte ist unverkennbar.

---

<sup>17</sup> Die erste Serie wurde im westdeutschen Fernsehen im Jahr 1986 gesendet.

<sup>18</sup> Wilhelm Schwarz: Ebd. S. 116.

Ist Jurek Becker ein jüdischer oder ein deutsch-jüdischer Autor? Er selbst hat sich ständig dagegen gewehrt, als jüdischer Schriftsteller etikettiert zu werden. Mit *Mein Judentum* will er sich eher vom Judentum loslösen. Abgesehen vom Selbstverständnis der betroffenen Person löst die Definition der jüdischen oder deutsch-jüdischen Literatur auch bei nicht-jüdischen Gesprächspartnern oft Unverständnis und Widerwillen aus. Dahinter steckt meistens die wohlmeinende Ansicht, man müsse der Gefahr entgegenwirken, „als Juden geborene, aber dieser Religion nicht mehr angehörige Schriftsteller für das Judentum zu reklamieren und sozusagen in ein goldenes Ghetto hineinzuzwängen“,<sup>19</sup> oder, schlimmer noch, die Rassenpolitik des Nationalsozialismus unter umgekehrten Voraussetzungen fortzuführen. Andererseits stellt sich aber doch die Frage, ob mit dieser *Ununterscheidung* gewisse Themen und Erzähltraditionen, die von der jüdischen Religion geprägt oder beeinflusst sind, letztendlich unbeachtet bleiben. Auch bleibt die Tatsache, dass diejenigen Autoren, einschließlich Jurek Becker, die sich von Judentum lossagen, dies doch nie endgültig erreicht haben. Beckers Werke z.B. widerlegen offensichtlich seinen Abgrenzungsversuch.<sup>20</sup>

Ich unternehme hier keinen Definitionsversuch im Hinblick auf Jurek Becker – dies ist wohl die Aufgabe einer tiefer gehenden Untersuchung. Warnen will ich hier jedoch vor der Neigung, Becker wegen seines Schicksals als Jude voreilig im Sinn einer bestimmten literarischen Deutung zu vereinnahmen. Hannes Krauss hat wohl richtig bemerkt, dass Beckers Judenromane nicht bekenntnishafte Autobiographie, sondern Modelle und Typisierungen sind.<sup>21</sup> Das heißt, nicht dass er sich auf indirekte Weise zur jüdischen Identität bekennen wollte, sondern dass er am jüdischen Schicksal seine Grundthematik am Besten entfalten kann, nämlich das Unmenschliche an der Rollenfestlegung. Alle Figuren in den drei Romanen versuchen sich gegen den Rollenzwang aufzulehnen und fallen auf ihrer Flucht zum Opfer. Die Stoffwahl ist sozusagen in einem allgemeinen menschlichen Interesse begründet. Was die autobiographische Dimension betrifft, so liegt

---

<sup>19</sup> Harry Zohn: *Jüdisches Erbe in der österreichischen Literatur*. Wien/München 1986. S. 9. Hier zitiert nach Hans J. Schütz: *Juden in der deutschen Literatur*. S. 19.

<sup>20</sup> Vgl.: Chaim Shoham: *Jurek Becker ringt mit seinem Judentum. Der Boxer und Assimilation nach Auschwitz*. In: Walter Röhl u. Hans-Peter Bayersdörfer (Hg.): *Auseinandersetzungen um jiddische Sprache und Literatur. Jüdische Komponenten in der deutschen Literatur – die Assimilationskontroverse*. Tübingen: Niemeyer 1986. S. 225-236.

<sup>21</sup> Hannes Krauss: *Jurek Becker – ein jüdischer Autor?* In: Jost Hermand und Gert Mattenklott (Hg.), *Jüdische Intelligenz in Deutschland*. Hamburg 1988. S. 139-146/143.

sie nicht auf der faktischen Ebene, denn die Grunderfahrungen des Autors werden in freier literarischer Fiktion transformiert.

Zu dem Sprachstil von Jurek Becker kommentiert Birnbaum, sie habe nie einen deutschen Schriftsteller gelesen, der so reduziert schreibt wie Jurek Becker. Sie nennt seinen Sprachstil „Reichtum der Einfachheit“.<sup>22</sup> Hannes Kraus kommentiert ihn mit folgenden Worten:

Eine eigentümliche Mischung aus Kargheit und gedanklicher Präzision, einleuchtend klar und schnörkellos; eine Synthese aus Anstrengung und Leichtigkeit... ein Hang zur Minimalisierung und eine fast zwanghafte Suche nach der zutreffenden Formulierung.<sup>23</sup>

Becker selbst allerdings spricht häufig nicht ohne Ironie von seiner sprachlichen Errungenschaft. Er meint, der Prozess des Spracherwerbs soll nicht ohne Einwirkung auf sein Schreiben sein. Er bezeichnet sein Verhältnis zur deutschen Sprache als ein ziemlich exaltes:

Ich glaube, der Umstand, daß Sprachen lernen für mich schon ein intellektueller Vorgang ist, daß ich die Sprache nicht – wie man sagt – mit der Muttermilch eingesogen habe, hat mir ein merkwürdiges, distanzierendes Verhältnis zur Sprache gebracht, das bis heute anhält. Das hat möglicherweise zu einer gewissen Wachheit der Sprache gegenüber geführt, aber auch zu einer Suche danach, exakt zu sein, die mich oft ärgert. Das ist nicht unbedingt ein Vorteil für Schriftsteller. Ich glaube, daß in Büchern die Sprache auch einmal im Dreck liegen muss, aber ich bin bis heute ein Autor, der wahrscheinlich vorführen will, wie gut er diese Sprache beherrscht.<sup>24</sup>

Das gesamte Werk von Jurek Becker ist durchgezogen von einem subtilen Humor, melancholischer Ironie, von einer selbstbelächelnden Würde, maßvollem Sarkasmus, von Witzen, die von intellektueller Schärfe zeugen, von detailgenauen Beobachtungen und Einfallsreichtum, und von einer logischen Schönheit, die sich vor allem beim Meinungsaustragen durch Dialoge zeigt. Zudem stellt die mündliche Erzählsituation in *Jakob der Lügner* den Autor in die Reihe der jiddischen Klassiker Scholem Alejchem.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Marianna Birnbaum: Gespräch mit Jurek Becker (1988). In: Heidelberger-Leonard (Hg.): Jurek Becker. S. 89-107/103.

<sup>23</sup> Hannes Kraus: Sprachspiele- bitterernst. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Jurek Becker. Text + Kritik. S. 39-43/39.

<sup>24</sup> Günter Gaus: Gespräch mit Jurek Becker. In: Ders.: Zur Person. S. 9-26/14-15.

<sup>25</sup> Scholem Alejchem (1859-1916), mit bürgerlichem Namen Rabinowitsch, ostjüdischer Erzähler aus Perejaslaw (Ukraine). 1879 begann er zu publizieren, zuerst auf hebräisch dann Jiddisch. 1883 Heirat mit Olga Lojew, auf deren Tod in 1885 Umzug nach Kiew. 1890 Auswanderung nach New York. Unter anderem auch für einige Zeit in Berlin gelebt. In seinen Werken verdeutlicht Scholem Alejchem die

Erzähltechnisch gesehen ist die Metanarration das auffälligste Merkmal an Beckers Romanen. Auf diesem Punkt werde ich in nachfolgenden Kapiteln eingehend zu sprechen kommen. Auch das Verfahren, den Fiktionsrahmen durch metanarrative Rede wiederholt zu durchbrechen, was unter dem Einfluss des Gantenbein-Romans steht, wird ein Forschungsgegenstand dieser Arbeit sein. Weiterhin charakteristisch für Becker ist die szenische Darstellung, was sicherlich viel mit seiner häufigen Filmdreharbeit zu tun hat.

---

ökonomischen, sozialen und kulturellen Umbrüche für die Juden in Osteuropa. Berühmtester Roman: Tewje der Milchmann. Frankfurt a. M. 1960.

## 1.2 Der Forschungsgegenstand dieser Arbeit

Jurek Becker bezeichnet sich als einen formbewussten Schriftsteller. In einem Gespräch sagte er, „ich schreibe schon, wie ich schreiben will.“<sup>26</sup> Dieser Satz ist nur im Zusammenhang mit einer seiner anderen Aussage zu verstehen, nämlich dass das Erzählen *mitthematisiert* werden müsse:

[...] und bevor ich überhaupt meine erste Zeile Prosa schrieb, fand ich: man kann in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht einen Roman schreiben, der so tut, als hinge man mit dem Auge am Schlüsselloch, sehe dort irgendeinen Vorgang, und beschreibe, was man dort sieht. Das schien mir so, als wolle heute einer so malen, wie Rembrandt es getan hat. Und wenn es ihm auf den Punkt gelingt, er ist nicht Rembrandt! Seit ich schreibe, ist es für mich eine Überzeugung, daß das Erzählen selbst auch ein Thema des Buches ist. Nicht nur das darin Dargestellte, sondern die Art des Erzählens muß mit thematisiert werden.<sup>27</sup>

Mitthematisieren ist eine Technik, die den Erzählvorgang unter Einbeziehung des Thematischen so gestaltet, dass letztendlich das Formale das Thematische effektiv hervorhebt. Typisch für dieses Verfahren ist der Jakob-Roman, wo Becker einen so genannten *stoffunangemessenen* Stil erfolgreich versucht hat. In dem Bereich der heiklen Thematik um den Holocaust, wo Worte ihren Gegenstand zu verfehlen drohen und gewöhnliche Darstellungen in Form der Elegie oder Anklage zum Misslingen verdammt sind, hat Becker zur Trauer und zum Andenken der Opfer ein heiteres, unterhaltendes Meisterstück hervorgebracht. Man denke auch an die fingierte Interview-Struktur im Boxer-Roman, das erzählzeitliche Verhältnis mit der Zeitraffung in *Irreführung der Behörden* – dies alles ist unabdingbar ein Bestandteil des Mitthematisierens vom Erzählen. Darüber werde ich erst in dem Kapitel Erzählhaltung näher besprechen.

Für Nietzsches Forderung,

Man ist um den Preis Künstler, daß man das, was alle Nicht-Künstler Form nennen, als Inhalt, als die ‚Sache selbst‘ empfindet<sup>28</sup> -

kann das Mitthematisieren des Erzählens eine konkrete Antwort im Bereich der erzählenden Literatur sein. Die Formgestaltung, zu der das Mitthematisieren des Erzählens gehört, gewinnt ihre Bedeutung vor allem in der Hinsicht auf die Wirkung eines Werkes. Wenn wir Reiners mit seiner Aussage recht geben, dass es das stillschweigende Ziel des

<sup>26</sup> Aus: Werkstattgespräch. In: Karin Graf u. Ulrich Konietzny(Hg.): Ebd. S. 56-74/66.

<sup>27</sup> Aus: Werkstattgespräch. Ebd. S. 63.



Autors sei, im Reich der Stilkunst, im Leser bestimmte Gedanken, Gefühle, Stimmungen oder Entschlüsse hervorzurufen<sup>29</sup>, werden wir seinen anderen Satz nicht für übertrieben halten:

Die Gestalt ist das Schicksal des Werkes. [...] wer sich nicht bemüht, seinen Stil bis zum letzten durchzuschleifen, der hält nur Monologe.<sup>30</sup>

Die entscheidende Schlussfolgerung muss daher sein: Es ist die Form, von der die Wirkung eines Werkes abhängt. Ein guter Teil aller Schriftsteller sagt nicht viel Neues, aber sie sagen das Alte auf neue Weise. Da inzwischen der Judenverfolgung und den KZ-Geschichten die Trivialisierung droht, lässt sich wohl der Erfolg von *Jakob der Lügner* nur von Seiten der Erzählhaltung erklären. Im Roman *Irreführung der Behörden* wurden eigentlich lauter banale Alltäglichkeiten erzählt. Wenn sich der Leser trotzdem keinen Augenblick gelangweilt fühlt, liegt das Geheimnis auch im formalen Gestalten.

Was erzählende Literatur betrifft, bedeutet das Mitthematisieren nichts anderes als die Gestaltung der Mittelbarkeit. In der Mittelbarkeit, das heißt, in dem Vermitteltwerden durch einen Erzähler, sehen die meisten Literaturtheoretiker das wesentliche Merkmal erzählender Literatur im Vergleich zu Drama und Gedicht. Stanzel weist auf die Bedeutung des Erzählvorgangs mit folgenden Sätzen hin:

Mittelbarkeit, das heißt, gestaltete Mittelbarkeit, ist der wichtigste Ansatzpunkt für die Durchformung eines Stoffes durch den Autor einer erzählenden Dichtung. Jede Anstrengung, die Mittelbarkeit des Erzählens zu gestalten, erhöht die Literarizität eines Romans oder einer Kurzgeschichte, d.h. die ganz spezifische Möglichkeit des Werkes, als literarisches und ästhetisches Gebilde zu wirken. Es ist daher kein Zufall, daß sich gerade der Trivialroman in der Regel mit einem Minimum an gestalteter Mittelbarkeit begnügt. Im deutlichen Gegensatz zum Trivialroman haben die Autoren von epochemachenden Werken der Erzählliteratur, wie *Don Quijote*, *Tristram Shandy*, *Madame Bovary*, *Ulysses* u.a. ihre Innovationskraft zu einem Gutteil der Gestaltung gerade des Erzählvorganges im Roman zugewendet.<sup>31</sup>

Stanzel meint hier, dass das künstlerische Niveau einer erzählenden Dichtung von der Gestaltung des gesamten Erzählprozesses abhängig ist. Und wie eine Geschichte erzählt wird, ist wiederum eine Frage der Form.

---

<sup>28</sup> Zitiert nach Ludwig Reiners: Stilkunst. Ein Lehrbuch deutscher Prosa. S. 42.

<sup>29</sup> Ludwig Reiners: Ebd. S. 49.

<sup>30</sup> Ludwig Reiners: Ebd. S. 43.

<sup>31</sup> Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens. S. 17.

Jürgen H. Petersen, der zum ersten Mal ein Erzählsystem im Sinne von Funktionalität entwirft, hat die Mängel und Defizite überkommener Theorien und Praxis analysiert und den momentanen Zustand im Bereich literarischer Interpretation folgendermaßen kritisiert:

Die Interpretation poetischer Werke vollzieht sich auch heute noch meist inhaltsanalytisch und historisch, was kein Fehler, aber ein Mangel ist, solange es an der genauen Erfassung der Textphänomene und ihrer gegenseitigen Abhängigkeit, also an einer systematischen Erfassung der Textschichten fehlt, die ein poetisches Werk über alle Inhalte hinaus erst als solches zum Vorschein bringen. Mehr noch: wenn Poesie sich von anderen sprachlichen Äußerungen charakteristisch unterscheidet, so gewiss weniger inhaltlich als formal [...] denn durch die ästhetische Präsentation, d.h. durch die Aussagefunktion der Form unterscheidet sich das sprachliche Kunstwerk von einem der Information dienenden Text.<sup>32</sup>

Nach Petersen soll es ein Verlust sein, wenn die formalen Aspekten bei der Interpretation poetischer Texte vernachlässigt sind, weil gerade die Form, besonders die autorenindividuellen Merkmale, das ästhetische Wesen eines Werkes bestimmen. Auch Mario Andreotti hat die Überbetonung des Inhaltlichen gegenüber dem Formalen im traditionellen hermeneutischen Verfahren kritisiert.<sup>33</sup>

Der Grund, warum ich das Mitthematisieren des Erzählens als den Gegenstand meiner Arbeit über Becker wähle, liegt in dem von Petersen genannten Mangel in seiner Forschung – die meisten Rezensionen zu Jurek Becker befassen sich in erster Linie mit sozialgeschichtlichen oder biographischen Hintergründen, mit seinem so genannten Juden-Komplex oder Sozialist-Komplex; über seine Erzähltechnik hingegen finden sich aber meistens nur vereinzelte Sätze und bis heute immer noch keine spezielle systematische Beschreibung, wobei alle seiner Leser damit einverstanden sein müssen, dass Becker doch ein sehr formbewusster Erzähler von hohem Raffinement ist.

Mitthematisieren des Erzählens als formale Seite eines Erzähltextes kann verschiedene Elemente der Erzähltechnik betreffen. Es verbreitet sich auf die Erzählform, d. h. das ontische, personale Verhältnis des Erzählers zum Erzählten; auf Erzählperspektive bzw. Erzählverhalten – nicht im Sinne einer Wertung, sondern im Sinne der Präsentation der Geschichte: auktoriales oder personales Erzählen; auch auf die wertende Erzählhaltung, z.B. die affirmative, kritische oder ironische Einstellung des Erzählers zum erzählten

---

<sup>32</sup> Jürgen H. Petersen: *Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*. S.2

<sup>33</sup> Vgl: Mario Andreotti: *Die Struktur der modernen Literatur*. S.20.

Geschehen bzw. zu den Figuren; und auf die Darbietungsform wie z.B. direkte Rede, Dialog, innerer Monolog und erlebte Rede usw. Nach Petersens Theorie vom funktionalen Erzählsystem stehen diese Elemente nicht isoliert da, sondern in wechselseitiger Beziehung zu einander und zur Thematik. Petersen betont die Einsichten, die eine präzise Analyse eines funktionalen Erzählsystems hinsichtlich des Gesamtverständnisses eines Textes vermittelt.<sup>34</sup>

Um es klar zu umreißen: Es geht in dieser Arbeit vor allem um die Beschreibung des Erzählvorgangs bei Jurek Becker, wobei alle Romane, aber vorwiegend *Jakob der Lügner* einbezogen werden. Auch die Sammlung von Erzählungen *Nach der ersten Zukunft* wird berücksichtigt. Das wesentliche Charakteristikum von Beckers Erzählen und daher auch ein Zentralteil dieser Arbeit ist die Metafiktion, die sich auf drei Ebenen entfaltet: die erzählerische Autoreflexivität über die Handlung, die Figuren und vor allem über das Erzählen an sich, was die Produktionsästhetik betrifft; das Verfahren, den Fiktionsrahmen durch die Erzählerrede zu durchbrechen und somit mit dem fiktionalen Bewusstsein des Lesers zu spielen; und das Thematisieren des Erzählens in dessen operativen Funktionen. Weiterhin gilt es, die erlebte Rede und den inneren Monolog als Formen der Gedankenwiedergabe zu untersuchen. Schließlich sind Ironie und Melancholie in Betracht zu ziehen, die die Erzählhaltung bei Becker bestimmen und durch Figuren- und Handlungsgestaltung, zum großen Teil auch durch die Metafiktion und erlebte Rede wirken. In diesem Sinne soll das letzte Kapitel über die Erzählhaltung zugleich eine Zusammenfassung sein.

Ich habe in dieser Einführung zuerst eine Biographie des Autors verfasst, weil sie für die Verständnis seiner Werke von Notwendigkeit ist. Becker ist ein Autor, der von eigenen Lebenserfahrungen ausgeht und mit seinem Schreiben zu erinnern, zu rekonstruieren und zu reflektieren versucht. Seine Bücher sind zum Teil Reaktionen auf seine Lebensereignisse. Die hermeneutische Einblendung wichtiger biographischer Momente – bei Becker vor Allem die Ghettokindheit und die DDR-Vergangenheit – ist daher von unabdingbarer Bedeutung zum Verstehen seiner Thematik.

---

<sup>34</sup> Jürgen H. Petersen: Erzählsystem. S. 100.

Die Betonung der formaltechnischen Seite soll nicht gleichgesetzt werden mit der Verleugnung der Rolle der Thematik und der ideologischen Inhalte. Das Mitthematisieren wäre eine leere Geste, könnte sie sich nicht an einer Thematik ausrichten. Daher sehe ich es als sinnvoll an, zuerst eine Zusammenfassung von Beckers Literaturverständnis und seiner Thematik zu liefern, bevor ich mit der Beschreibung erzähltechnischer Elemente anfangen, damit der Leser ein Orientierungsraster hat und sich in späteren Kapiteln immer auf das Inhaltliche und Thematische beziehen kann. Dies verschafft dieser Arbeit auch eine Interpretationsgrundlage.

Da in einem sprachlichen Kunstwerk alle Elemente oder Aspekte einander funktional ebenbürtig und voneinander unabhängig sind, darf sowohl der Inhalt als auch die Form nicht getrennt vom anderen untersucht werden. Wenn durch das Mitthematisieren des Erzählens ein Ineinanderauflösen angestrebt wird, muss entsprechend der Beschreibungsversuch auch ganzheitlich vorgegangen werden. Auch die formalen Aspekte beziehen sich aufeinander: Das Verhältnis von Fiktion und Fakten stellt z.B. eine Variante der Metanarration dar, und die durch Ironie und Melancholie gekennzeichnete Erzählhaltung wird unter anderen mittels Metanarrativer Reflexionen und erlebter Rede verwirklicht. Aus diesem Grund ist die äußerliche Aufteilung dieser Arbeit in Kapitel nur ein pragmatisches Hilfsmittel. Es wird häufig vorkommen, dass ich auf die einzelnen Stellen unter den Kapiteln verweisen muss. Das Ziel ist schließlich zu zeigen, wie sich der stilistische Zirkel bei Jurek Becker in allen Zügen bewahrt und in der einheitlichen Bildung vollzieht.

Wenn das Heranziehen außertextueller Aussagen, z.B. Gespräche und thematisch, stilistisch verwandter Werke von Nutzen ist, um den Gedankengang oder die Verfahren in Jurek Beckers Werk besser darzustellen, werde ich darauf nicht verzichten. Das gilt auch für die Darstellung historischer, sozialgesellschaftlicher Hintergründe.

Schließlich möchte ich diese Einführung mit einem Zitat von Staiger abschließen:

Ich komme so am Ende wieder auf den persönlichen Ursprung jeder Interpretation zurück. Ob ich mich nun bewußt auf das, was mich am meisten lockt, beschränkt oder Vollständigkeit erstrebe, einseitig bleibt meine Darstellung immer. Ich sehe nämlich doch immer nur das, was mir persönlich zu sehen vergönnt, was mir in der ersten echten Begegnung am Kunstwerk aufgegangen ist.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Emil Staiger: Kunst der Interpretation. S. 27.

Damit stehe ich zu meiner subjektiven Wahrnehmung als Ausgangspunkt dieser Arbeit. Vor allem die Interpretation der metanarrativen Texte und des fiktionalen Spiels sowie die Beschreibung der erlebten Reden und inneren Monologe stellen einerseits meinen persönlichen Beitrag für Beckers Forschung dar, aber sicher zeigen sie auch Mängel bei der Auslegung.



## 2. Jurek Beckers Literaturverständnis

Im nachfolgenden Zitat aus *Irreführung der Behörden* soll der Jura-Student Bienek von seinem Professor von seinem Berufswunsch Schriftsteller abgebracht werden:

Ich will damit sagen, wenn man über eine halbwegs intakte Intelligenz und über ein notwendiges Quantum an Fleiß verfügt, dann reicht das gewöhnlich hin, um ein diskutabler Jurist zu werden. Um Schriftsteller zu sein, genügen diese messbaren Faktoren nicht. [...] Mein jüngerer Bruder wollte auch Schriftsteller werden. Ganz abgesehen davon, dass er versagt hatte, glaube ich nicht, dass es ihm jemals gelungen wäre. Es fehlte ihm an Originalität, an Phantasie und an der undefinierbaren Fähigkeit, bis auf den Grund der Dinger zu sehen. (S. 58)

In diesen Wörtern verbirgt sich implizit Beckers Wertung vom Schriftsteller-Beruf, der anspruchsvoll sein soll und ungewöhnliche Eigenschaften verlangt, die jedoch nicht sehr häufig zu finden sind.

Originalität, Phantasie und tiefe Einsicht können Becker bereits durch seinen Jakob-Roman zuerkannt werden. Aber das Image Jurek Beckers als Schriftsteller ist unter anderem auch durch sein starkes politisches Bewusstsein hervorgehoben. In zahlreichen Gesprächen, vor allem in seinen Frankfurter Vorlesungen hat Becker sein Literaturverständnis bekannt gegeben, das auf Aufklärung, Wirkung und Beeinflussung baut.

Zitate aus *Warnungen vor dem Schriftsteller*:

Ich vermute, dass seit Anfängen von Literatur der wesentliche Antrieb zum Schreiben das Bedürfnis nach Stellungnahme gewesen ist, also nach Widerspruch. (13)

Auf nahezu alle Bücher, von denen ich sagen könnte, dass sie für mich Bedeutung hatten, trifft zu, dass ein Autor darin von einem Unglück erzählt, von einem Unbehagen, von einer Unzufriedenheit, von Zweifel oder Verzweiflung, von Nichteinverstandensein mit etwas. (13-14)

Auch nach meiner Meinung ist die Produktion von Unruhe eine höchst sinnvolle Funktion von Büchern, wahrscheinlich ihre nützlichste. (26)

Der einzige Zweck, den sie (Literatur) nicht haben sollte, ist der von Lope de Vega genannte: die Anbiederung. (41)

Eine wichtige Voraussetzung fürs Schreiben, das Bedürfnis nach Parteinahme, auch ein wesentliches Motiv fürs Lesen. (51)

Eines der wichtigsten Themen: das Toben der gesellschaftlichen Verhältnisse und Missverhältnisse. (53)

Den Büchern fehlt zunehmend die Dimension Auflehnung. Kein nennenswerter Widerspruch, nichts von Aufruhr - Ruhe. (58)

Woran appelliert Becker mit diesen Sätzen? Was kann man unter den zusehends politisch gefärbten Begriffen wie Widerspruch, Stellungnahme, Parteinahme und Auflehnung verstehen? Die hier aufgelisteten Aussagen von Jurek Becker sind nicht einfach zu verstehen, das heißt, richtig zu verstehen, weil sie einerseits unterschiedliche Literaturtypen wie Trivilliteratur, Tendenzliteratur und die ästhetizistische Literatur einbeziehen, andererseits in einem scheinbaren Widerspruch zu Beckers nicht seltenen kritischen Meinungen zu der ehemaligen DDR-Literatur, zu der Literatur mit so genanntem Anliegen stehen.

Im Folgenden werde ich das Literaturverständnis von Jurek Becker anhand seiner eigenen Äußerungen bei verschiedenen Gelegenheiten unter drei Gesichtspunkten erläutern: Unterhaltungswert und Anbiederung, Beziehung zwischen Literatur und Politik, Austragsweise der Meinungen.



## 2.1 Anbietderung und Unterhaltungswert

Beckers Warnung gilt vor allem der Anbietderung, die das Wesen der Trivialliteratur bestimmt. Beckers zweiter Roman *Irreführung der Behörden* berichtet vom Werdegang eines Schriftstellers, der von einem unbequemen Ankläger der gesellschaftlichen Missverhältnisse zu einem sich Anbietdernden geworden ist, dessen einziges Anliegen darin besteht, niemandem zu nah zu treten. Aus Anerkennungsbedürfnis entsteht Anpassungsbereitschaft und schließlich liefert Bienek nach seinem ersten Erfolg nur noch Geschichten mit Marktaussichten. Aus der Schriftstellerei wird reiner Broterwerb. Allerdings bleibt sein Fortkommen nicht ohne reflexive Momente:

Im Unterschied zur vorigen Geschichte erscheint mir die Sache ziemlich belanglos, ich schreibe ohne Erregung, vor allem auf Effekte und Späße bedacht. Die Arbeit geht so leicht von der Hand, dass ich Bedenken kriege und Kunstpause einlege. Lola beruhigt mich, sie meint, Frohsinn zu erzeugen wäre eine nützliche Tätigkeit. Aber Frohsinn um welchen Preis? (S. 164)

Gehen wir davon aus, dass Lola mit dem ironischen Urteil von Frohsinnstiften die Anbietderung meint, bleibt in diesen Sätzen noch ein Punkt offen: Hier steht der Unterhaltungswert eines poetischen Werkes in Frage, was nicht das Gleiche bedeutet wie die Produktionshaltung, die einzig und allein auf Effekte und Späße zielt. In einem Gespräch sagt Becker:

Die Lust oder den Wunsch, gut unterhalten zu sein beim Anhören von Erzählungen anderer, missachte ich nicht; es ist auch meiner. [...] Natürlich will ich auch gefallen, ich ärgere mich nicht über Akzeptiertwerden, und ich ärgere mich über Nichtakzeptiertwerden, das will ich nicht leugnen; aber ich kann diesem Akzeptiertwerden nicht hinterherlaufen. Ich kann nicht versuchen, herauszukriegen, was Leute veranlasst, mich zu akzeptieren und das dann tun; sondern ich muss versuchen, Einfluss auf die Vorstellung der Leute zu gewinnen, damit sich vielleicht ihre Vorstellung von Akzeptanz verändert.<sup>36</sup>

Welchen Mut zeigt hier Becker mit der Bereitschaft zu unterhalten und der Rücksicht auf das Publikum? Als einer der allgemeinen Grundsätze steht bei Wayne C. Booth: „Wahre Kunst ignoriert das Publikum. Wahre Künstler schreiben nur für sich selbst.“<sup>37</sup> Seit der Moderne kreist die Literaturproduktion um die ästhetische Frage, was Kunst zu Kunst macht. Die von der Moderne gestärkte Tendenz bei vielen Schriftstellern lautet

---

<sup>36</sup> Aus: Werkstattgespräch. In: Karin Graf u. Ulrich Konietzny: Ebd.. S. 62, 65.

<sup>37</sup> Wayne C. Booth: Die Rhetorik der Erzählkunst. Bd. I. S. 94.

dementsprechend so: „Ich schreibe. Soll der Leser lernen zu lesen.“<sup>38</sup> Gegen dieses Selbstverständnis der Hochliteratur haben der Unterhaltungswert und die massenhafte Verbreitung eines Romans immer etwas Verdächtiges oder Verwerfliches an sich, nämlich, dass der Autor „notwendige Kompromisse zwischen dem ästhetisch Wünschbaren und dem vom Publikum Gewünschten“ eingegangen sein muss.<sup>39</sup>

Es gilt jetzt nach Beckers Worten zwischen zwei Haltungen zu unterscheiden: dem Akzeptiertwerden hinterherlaufen und dem Ausüben von Einfluss auf die Akzeptanz der Leser. Die erste Haltung wäre anbiedernd, während die zweite die Aufklärung der Leser bestrebt. Die letztere stellt gerade eine dritte Möglichkeit zwischen der Publikumsfeindlichkeit der so genannten literarischen Elite und der Anbiederung dar.

Beckers Rücksichtnahme auf die Leser entspricht dem seit der Postmoderne ertönenden Ruf nach Popularität, im Sinne von ein Publikum finden. Man fordert Künstler und Schriftsteller auf, endlich die künstlerischen Experimente zu beenden und „in den Schoß des Gemeinwesens zurückzukehren, oder (man) betraut sie zumindest, sofern man der Ansicht ist, dieses sei krank, mit der Verantwortung für dessen Genesung.“<sup>40</sup>

Angesichts der allgemein spontanen ästhetischen Diskriminierung der Unterhaltungsliteratur und der Bestseller-Romane stellt Hohendahl die Frage:

(Die Frage-) warum das vorliegende Werk zu einem Bestseller geworden ist, unbehandelt, dass die breite Masse einen schlechten Geschmack hat, wird breitwillig zugestanden, es handelt sich um ein prononciert literarisch-ästhetisches Gespräch, das von außerliterarischen Wirkungsfaktoren mit Absicht abstrahiert.<sup>41</sup>

Hohendahl stellt deshalb die immer noch herrschende Geltung der Einstellung gegenüber Dichtung und Unterhaltungsliteratur in Frage.

Es ist hier nicht meine Absicht, die Werke von Jurek Becker mit Bestsellern zu vergleichen oder die Eigenschaften der Unterhaltungsliteratur zu bestimmen. Ich will nur den Unterhaltungswert der Literatur zu seiner Anerkennung bringen. Unterhaltung an sich ist unschuldig. Gerade der Jakobs-Roman mit seinem toderntesten Thema ist enorm

---

38 Booth: Ebd. S. 95.

<sup>39</sup> Peter Uwe Hohendahl: Promoter, Konsumenten und Kritiker. Zur Rezeption des Bestsellers. In: Reinhold Grimm und Jost Hermand (Hg.): Popularität und Trivialität. S. 169-210/195.

<sup>40</sup> Jean-Francois Lyotard: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Peter Engelmann (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. S. 33-48/36.

<sup>41</sup> Hohendahl: Ebd. S. 200.

unterhaltend und erreicht genau dadurch seine beabsichtigte Wirkung bei den Lesern. Der wichtige Unterschied liegt im herablassenden Entgegenkommen zum durchschnittlichen Geschmack um jeden Preis.

## 2.2 Literatur und Politik

Um die Frage „um welchen Preis“ zu beantworten, muss ich die Distanzierung Beckers von der Tendenzliteratur umreißen, damit deutlich wird, dass hier mit dem Preis nicht gleich der Verlust des politischen Anliegens gemeint ist.

Als Erklärung, warum er 1977 die DDR verlassen hat, hat sich Becker deutlich genug von einem politischen Schreibmotiv distanziert:

Denn in der DDR zu bleiben, hieß für mich nichts anderes, als auf den Ärger, die Repressionen, mit denen ich zu tun hatte, andauernd zu reagieren. Auch als Autor. Ich hatte den Eindruck, daß das, was ich in jener Situation schrieb, eher Pamphleten glich als Literatur. – Ich musste mich entscheiden zwischen der Karriere eines Widerstandskämpfers und der eines Schriftstellers. Und ich wollte lieber das letztere werden.<sup>42</sup>

Die Distanz Beckers zu solcher politisierten Literatur zeigt sich meistens in seiner Kritik an der Literatur in der ehemaligen DDR. In dem Artikel *Die Wiedervereinigung der deutschen Literatur* hat Becker die zwei Spezifika der DDR-Literatur analysiert. Der Literatur in der ehemaligen DDR hat er eine größere und wichtigere Rolle zugesprochen als der im Westen, was aber weder etwas über die Originalität oder Sprachgewalt der DDR-Autoren noch über die literarische Empfänglichkeit der dortigen Leser aussage – es habe mit zwei Umständen zu tun. Der erste sei das allgemeine und selbstverständliche Verlangen nach einem möglichst kritischen *Anliegen*:

Eine Spezifik der DDR-Literatur bestand darin, dass sie seit ihren frühen Tagen eine Ersatzfunktion zu übernehmen hatte. In seiner Umgebung, in der es keine auch nur annähernd freien Medien gab, in der alle Zeitungen, Rundfunksender und Fernsehstationen denselben Chefredakteur hatten, in der jede von der Parteilinie abweichende Ansicht kleinlich behindert wurde, in einer solchen Umgebung blieben Bücher der letzte öffentliche Ort, an dem noch Meinungsverschiedenheiten ausgetragen wurden.<sup>43</sup>

Da die staatliche Unterdrückung den politisch kritischen Journalismus in die Literatur hineingepresst hat, sind aus den Schriftstellern Ersatz-Politiker geworden. Im Gespräch mit Frauke Meyer-Gosau (1992) hat Becker von einer ständigen Gegenwart eines großen Auges gesprochen. Damit meint er aber nicht vor Allem die Zensur, sondern die

---

<sup>42</sup> Günter Gaus: Jurek Becker. In: Ders.: Zur Person. S. 20.

<sup>43</sup> Aus: *Die Wiedervereinigung der deutschen Literatur*. In: Paul Michael Lützeler (Hg.): *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. S. 23-35/24.

Erwartung einer Leserschaft, „die eine bestimmte Lautstärke von der Literatur erwartet“<sup>44</sup>. Bei einer derartigen Dominanz der politischen Interessen auf der Seite der Leserschaft sehen sich die Autoren veranlasst oder gezwungen gesellschaftlich relevant zu sein. Zu Gaus sagt Becker, DDR-Schriftsteller fühlten sich zu oft als Teilnehmer eines Kampfes zweier politischer Richtungen und nicht oft genug als Teilnehmer des Kampfes der Sprachlosigkeit gegen den Ausdruck.<sup>45</sup>

Die zweite Eigenart der DDR-Literatur entsteht nach der Analyse Beckers aus dem Vorhandensein der Zensur. „Jedes in der DDR geschriebene Buch – wovon immer es handelt und welche Intention ihm immer zugrunde lag – war zugleich eine Reaktion auf die Zensur.“<sup>46</sup> Im Gespräch mit Meyer-Gosau sagt Becker genauer: Der überwiegende Teil der Literatur in der DDR wurde „im Hinblick auf die Zensur geschrieben: nicht nur die, die versuchte, ihm zu Willen zu sein, sondern ebenso die, die versuchte, ihm eins auszuwischen.“<sup>47</sup>

Dieses Paradoxon entstand auch in einem Zusammenhang mit der Erwartung der westlichen Öffentlichkeit, die auf das Dissidentische scharf war. Wer sich mit der Zensur anlegt und von ihr gemäßregelt wird, gelangt im Westen schnell zum Ruhm – die Zensur wird somit eine wichtige Orientierungshilfe und die Literatur ein kalkulierter Skandal.<sup>48</sup> In *Die Wiedervereinigung der deutschen Literatur* kommt Becker zum Schluss auf die Zukunft der DDR-Literatur zu sprechen, sie werde sich *entpolitisieren* müssen.<sup>49</sup>

Es wird ganz deutlich, dass Becker Literatur vor allem als ästhetisches Wesen betrachtet. Zu der Wirkung von *Liebling Kreuzberg* sagt er, es sei nicht die didaktische Absicht, die ihn zum Schreiben motiviert hat.

Ich habe keine Lust, mich sozusagen als Wohltäter zur Verfügung zu stellen und mir eine Aufgabe zuweisen zu lassen, die ich dann zu erfüllen habe. [...] ich glaube, wenn ich diese Aufgabe übernehme, wäre das Resultat kein gutes. Das wäre ein schwerblütiges, merkwürdig trockenes Ding, dem man ansieht, dass der Autor es halb gezwungenermaßen, oder mehr seiner

---

<sup>44</sup> Frauke Meyer-Gosau: Gespräch mit Jurek Becker. In: Irene Heidelberger-Leonard (Hg.): Ebd. S. 108-122/117.

<sup>45</sup> Gaus: Ebd. S. 20.

<sup>46</sup> Aus: *Die Wiedervereinigung der deutschen Literatur*. Ebd. S. 25.

<sup>47</sup> Meyer-Gosau: Ebd. S. 118.

<sup>48</sup> Meyer-Gosau: Ebd. S. 118.

<sup>49</sup> Aus: *Die Wiedervereinigung der deutschen Literatur*. Ebd. S. 129.

Verantwortung als seiner Lust gehorchend, geleistet hat. Denn in diesem Beruf, den ich habe, hat die Lust merkwürdig viel mit der Qualität des Resultats zu tun.<sup>50</sup>

Das ist wohl das, was man Literatur nennen könnte. Die literarischen Veröffentlichungen überzeugen auch selten, wenn die Autoren sich dem Thema Politik verpflichtet gefühlt haben sollten. Das Ergebnis ist dabei meistens weder eine Literatur von größerer Wahrheit noch eine bessere Politik. Die Schwierigkeit sieht Jürgen Manthey im täglichen Journalismus mit einer Öffentlichkeit, die sich bis in den letzten Winkel der Welt und des menschlichen Bewusstseins erweitert hat. Politik wird zu einer tendenziell transparenten Sphäre, „so dass Enthüllungen danach oder daneben weder möglich noch nötig sind.“<sup>51</sup> Aber zugleich schließt Manthey politische Inhalte in der Literatur nicht aus. Offenkundig hat er positive Antworten auf die Fragen wie: „Aber ist denn nicht alles Politik?“ oder „Waren Politik und Literatur am Ende doch siamesische Zwillinge – und ihre Trennung *beider* Tod“<sup>52</sup>

Auch besagt Beckers Distanz vom politisch engagierten Schreibmotiv nicht einfach, dass Literatur in keinerlei Berührung mit Politik kommen darf. Eher bekennt er sich immer wieder zu der positiven Beziehung zwischen Politik und Literatur. Denken wir an die Frankfurter Vorlesungen, an Äußerungen wie „das Bedürfnis nach Stellungnahme, nach Widerspruch [...] das Toben der gesellschaftlichen Verhältnisse und Missverhältnisse“, dann können wir uns sicher sein, es hier mit einem Autor zu tun zu haben, der starkes politisches Bewusstsein besitzt und in der von der Aufklärung stammenden Tradition steht, „*sich öffentlich einzumischen und gleichzeitig herauszuhalten*“<sup>53</sup>.

Zu Arnold hat Becker gesagt: „*Ich weiß nicht, ob ich Politik aus der Literatur heraushalten möchte.*“<sup>54</sup> Was er nicht machen wollte, ist Buch um eines politischen Anliegens willens zu schreiben. Seine Distanz gilt der Schwierigkeit, für politische Themen die passende fiktive Darstellungsmethode zu wählen, mit Sartres Worten im Kern

---

<sup>50</sup> Aus: Werkstattgespräch. Ebd. S. 68.

<sup>51</sup> Jürgen Manthey: Gebrüll vor mich hinflüsternd. Über Literatur und Politik. Mit einem Rückblick auf „Das Treibhaus“ von Wolfgang Koeppen. In: Arnold: Bestandaufnahme. S. 101–106/102.

<sup>52</sup> Ebd. S. 106.

<sup>53</sup> Ulrich Deuter: Utopie und ein Ort für sie. Ein Versuch über Literatur und Moral. In: Deiritz: Verrat an der Kunst. S. 64–80/67.

<sup>54</sup> Gespräch mit H.L. Arnold 1990. In: Ders.: Jurek Becker. S. 4–14/9.

des ästhetischen Imperatives den moralischen Imperativ zu verbergen.<sup>55</sup> Adorno weist auf den Ausweg aus der Krise der Erzählung hin, auf den Ausweg „über der Kontroverse zwischen engagierter Kunst und l’art pour l’art, über der Alternative zwischen der Banausie der Tendenzkunst und der Banausie der genießerischen“.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Jean-Paul Sartre: Was ist Literatur? Reinbek 1981. Vgl.: S. 47, 52, 207. Hier zitiert nach Ulrich Deuter: Utopie und ein Ort für sie. Ein Versuch über Literatur und Moral. In: Deiritz: Verrat an der Kunst. S. 64-80/71.

<sup>56</sup> Adorno: Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. S. 47.

## 2.3 Meinungen und ihre Austragensweise

„Die Bücher starren vor Meinungslosigkeit“, sagt Becker in *Warnung vor dem Schriftsteller*, wobei er sich gleich auf Proust bezieht, um den möglichen Widerspruch vorwegzunehmen. Proust soll gesagt haben: Bücher, in denen die Meinungen der Autoren zu lesen seien, gleichen Gegenständen, an denen noch Preisschilder hingen. Anschließend folgt Beckers Interpretation: „*Gemeint ist: Meinungen auf andere Weise in die Bücher hineinzuschaffen, als sie dort einfach niederzuschreiben.*“<sup>57</sup> Somit kommt die Austragensweise der Ansicht in Frage.

Jemand, der nur Beckers Frankfurter Vorlesungen gehört hätte, ohne seine Bücher zu kennen, könnte annehmen, sie wären durch überdeutliche Tendenzen, durch eine bemerkenswert intensive Meinungsdichte ausgezeichnet. Tatsache ist, dass Jurek Becker den Leser in den Romanen und Erzählungen nie mit den allerbesten, allerredlichsten Ansichten traktiert. Im Gegenteil, seine Erzähler halten sich eher zurück. Becker selbst hat betont, er schreibe ja nicht eine Geschichte, um sich Ansichten aufzuladen und diese Ansichten ein Stück weiter zum Leser zu transportieren – „darunter würde mir fast jede Geschichte zusammenbrechen.“<sup>58</sup>

Zu der Fernsehserie *Liebling Kreuzberg* sagt Becker, dass sich im Drehbuch einige, im Grunde auch in „homöopathischen Dosen“ verpackte Ansichten finden lassen, vorausgesetzt, dass sie zu einer Geschichte passten.<sup>59</sup> Das entspricht der Einsicht Mantheys, wenn er sagt, „Politik in der Literatur unterliegt literarischen Kriterien, nicht politischen. Das ist eine Binsenweisheit.“<sup>60</sup> Becker hat immer betont, dass Schriftsteller auf andere Weise ihre Überzeugungen und Ansichten in Bücher unterzubringen hätten, als sie hinzuschreiben.

Bei einer anderen Gelegenheit hat Becker ausführlich seine Meinung über Meinungen erläutert, auch den Prousts Satz betreffend:

Dieser Satz ist nicht zu missverstehen als Forderung nach Ansichtslosigkeit und Meinungslosigkeit. Das ist vielleicht das, was man Kunst nennen könnte: Etwas präsent sein zu lassen, ohne dass man es fixieren kann. Meine Ansichten, meine Meinungen, haben sich zum großen Teil durch Bücher

---

<sup>57</sup> Becker: *Warnungen vor dem Schriftsteller*. S. 58.

<sup>58</sup> Aus: Gespräch mit H. L. Arnold. In: Ders.: Ebd. S. 9.

<sup>59</sup> Aus: Werkstattgespräch. Ebd. S. 68.

<sup>60</sup> Manthey: Ebd. S. 101.



gebildet. Aber beim Lesen von Literatur war es nie so, dass da eine Meinung stand, die ich so gut gefunden hätte, dass ich mir sagte: Ab heute ist das meine. Das Verdienst des Autors bestand wahrscheinlich darin, dass er Sperren bei mir gelöst hat, dass er eine Atmosphäre geschaffen hat in einem Buch, in einem Kapitel, die mich befähigt hat, auf eine Weise zu denken, wie ich es vorher nicht konnte. Und in dieser Situation war ich dann imstande, mir Ansichten zu bilden. Ich weiß zum Beispiel, dass ein Großteil meiner politischen Ansichten untrennbar ist von Kafka, obwohl er mir keine einzige vorgeführt hat. Es muss also einen Zusammenhang geben, der anders ist als Wort für Wort sichtbar. Kafka hätte niemals eine Vokabel in den Mund genommen wie: das Ausgeliefertsein des Einzelnen an die gesellschaftlichen Umstände. Trotzdem habe ich nie so viel erfahren über dieses Phänomen wie bei seiner Lektüre.<sup>61</sup>

Mit diesen Worten hat Becker das ästhetische Wesen der Literatur betont, *Etwas* dezentral präsent sein zu lassen, aber dieses *Etwas* nicht unbedingt zu einem konkreten Gegenstand zu formen. Es kann einfach nur eine Atmosphäre sein, ein Hauch, den das Buch ausatmet, der den Leser in eine Welt sinken lässt, in der er zu einer Erkenntnis gelangt. Eine Beziehung zwischen Literatur und Politik, also die literarische Einwirkung auf die politische Stellungnahme, entsteht eben dadurch, dass der Leser durch dieses *Etwas* seine Ansicht zu bilden weiß.

Es ist die Abneigung gegen den essayistischen Stil, das eingeschobene Philosophieren, warum Becker in seinen erzählenden Werken kaum eine Ansicht gegenständlich vorgeführt hat. Eher hat er seine Meinungen in Handlungen übersetzt oder in Beschreibungen ausgelöst.

Beckers Literaturverständnis steht im engen Zusammenhang mit der Wirkungsweise der Literatur. Am Anfang des Kapitels habe ich die „Fähigkeit, bis in den Grund der Dinge zu sehen“ zitiert. In den Frankfurter Vorlesungen hat Becker diese Fähigkeit genauer definiert: Mit dieser tiefen Sicht soll ein Autor „die vorhandene Welt erhellen“, er müsse etwas beschreiben, „das ohne seine Beschreibung unsichtbar wäre“.<sup>62</sup> Zwar sei der Autor kein Wesen aus einer anderen Welt und könne mit seiner Literatur schließlich auch nur Bekanntschaften vermitteln, aber diese Bekanntschaften könne von anderer Art sein als gewöhnliche Bekanntschaften:

Ich glaube, daß Bekanntschaften, die Literatur imstande ist zu vermitteln, von anderer Art sein können als gewöhnliche Bekanntschaften. Sie müssen nicht der flüchtigen Berührung mit jemandem oder etwas gleichen, wie man sie täglich erlebt und schnell vergisst. Etwas durch Literatur Erfahrenes kann unvergleichlich genau und intensiv sein, wie durch eine Geheimtür ins

---

<sup>61</sup> Aus: Werkstattgespräch. Ebd. S. 60/61.

<sup>62</sup> Jurek Becker: Warnungen vor dem Schriftsteller. S. 42.

eigene Leben getreten. Ich wage zu behaupten, daß, wenn es um Genauigkeit von Kenntnissen und Tiefe von Eindrücken geht, das eigene Erleben oft mit dem Lesen nicht mithalten kann.<sup>63</sup>

Die Forderung an Literatur hier lautet nach Becker: „Aus dem halb Empfundenes ein tief Empfundenes zu machen“ und „für ein diffuses Unbehagen die Quelle zu finden“.<sup>64</sup> Darin muss die Bedeutung der größeren Wahrheit der Literatur zu finden sein. Im Zusammenhang mit der Wirkungsweise der Literatur steht die literarische Einflussnahme auf die Meinungsbildung beim Leser, die nicht im gegenständlichen Transport, sondern in einer unterschwelligten Einwirkung besteht.

Beckers Ansicht über die Wirkungsweise der Literatur steht in der Tradition, in der Literatur als Kunst für der historischen oder empirischen Wirklichkeit unserer Alltagserfahrung überlegen gehalten wird und in der der Literatur gegenüber der bedeutungsarmen und zusammenhanglosen Alltagserfahrung ein bedeutungsvolles Sinngefüge zuerkannt wird.<sup>65</sup> Sich beziehend auf die Rede Hegels über *der Schönheit und Kunst verwandte und befreundete Wirklichkeit*, meint Walther Killy, dass der Roman an die Stelle der Unübersehbarkeit geschichtlich-prosaischen Lebens die Überschaubarkeit und Sinnfülle des Kunstproduktes setzt. „Dabei büßen die Verhältnisse und Mächte des Daseins nichts an Unergründlichkeit und Macht ein; aber sie kommen zusammenhängender zur Anschauung, und zwar um so mehr, je höheren Rang das Erzählwerk hat.“<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> Becker: Warnungen vor dem Schriftsteller. S. 54.

<sup>64</sup> Becker: Warnungen vor dem Schriftsteller. S. 55.

<sup>65</sup> Franz K. Stanzel: Typische Formen des Romans. Göttingen 1964. S. 5.

<sup>66</sup> Walther Killy: Wirklichkeit und Kunstcharakter. München 1963. S. 14.

## 2.4 Bücher, die auf uns wirken wie ein Unglück

Keine Anbiederung, keine Politisierung (wobei in der DDR die Politisierung eine spezielle Form von Anbiederung annimmt) – was Becker unter Literatur versteht, ist eine Literatur, die erzählt „von einem Unglück, von einem Unbehagen, von einer Unzufriedenheit, von Zweifel oder Verzweiflung, von Nichteinverstandensein mit etwas“, sie will widersprechen, will beunruhigen.

In *Warnung vor dem Schriftsteller* hat sich Becker auf Kafka bezogen, dieser soll gesagt haben: „Wir brauchen aber Bücher, die auf uns wirken wie ein Unglück“. Wenn wir die Werke Kafkas betrachten, erfüllen sie fast alle dieses Unglücks-Kriterium: Ob *Das Schloss*, *Der Prozess*, oder *Die Verwandlung*, *Das Urteil*... alle seine Erzählungen thematisieren auf der Grundlage eines Gleichnisses das Tragische im menschlichen Schicksal, nämlich die Unmöglichkeit anzukommen, oder sich zu behaupten, sein geringes Dasein, das Ausgeliefertsein. Adorno spricht über Kafka vom „Behagen am Unbehaglichen“.<sup>67</sup> Sein Schreiben hat das Ziel, das Bewusstsein von dem Tragischen bewusster zu machen. Auch ist es der Antrieb Beckers zu schreiben, dem Unbehaglichen bis auf den Grund zu kommen.

Wenn Kafkas Schreiben als eine Art Lebensbewältigung im tiefen Bewusstsein dessen tragischen Wesens zu definieren ist, bedeutet Literatur bei Max Frisch die Notwehr, der Behauptungsversuch der einmaligen Existenz und der Identität des Einzelnen in seinen Anfechtungen mit der Umwelt. Im Hinblick auf den Roman *Stiller* hat Frisch ausdrücklich betont, dass er von einer subjektiven Erfahrung der Bedrängnis ausgegangen sei, dass er in dieser Geschichte wie in anderen Geschichten versucht habe, eine Qual, ein Ungenügen darzustellen.<sup>68</sup> Danach kann ich hier behaupten, dass das Widerspruchs-Gesetz und das Unglücks-Kriterium auch bei den Werken Frischs gelten. Das Unglück bei Frisch besteht in der grundsätzlichen Vergeblichkeit der Auflehnung gegen die gesellschaftlichen Zwangsmechanismen. So fallen sowohl Andri in *Andorra* als auch Stille und Faber zum Opfer auf ihrer Flucht.

---

<sup>67</sup> Adorno: Aufzeichnungen zu Kafka. In: Prismen. S. 302-342/302.

<sup>68</sup> Aus: Ich schreibe, um zu bestehen. Heinz Ludwig Arnold im Gespräch mit Max Frisch. In: Schriftsteller im Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold. Zürich 1990. S. 205-288/ 251f.

Es wäre unpraktisch und zudem nicht unbedingt notwendig, alle wichtigen Schriftsteller in der Literaturgeschichte nach diesem Kriterium zu messen, um die Allgemeingültigkeit dieses Unglücks-Gesetzes zu demonstrieren. Es steht jedoch fest, dass man von den Werken Jurek Beckers sicher sagen kann, dass sie alle von einem Unglück handeln: Ob die Deportation ins Todeslager nach all den Hoffnungen in *Jakob der Lügner*, oder das tragische Ende der Selbstjustiz in *Bronsteins Kinder*, oder das verlorene Sich und die Desillusion in *Irreführung der Behörde*, oder die deprimierende Aussichtslosigkeit des Widerstands in *Schlaflose Tage* – sie zeugen, dass auch Becker die ungenügsame Eigenerfahrungen in seinen Erzählungen bearbeitet und das Leben in seiner unerbittlichen Schicht darstellt. Sowie der Kampf von K.s für Kafka, ist der Widerstand seiner Romanhelden für Becker von existenzieller Bedeutung.

Zusammenfassend lässt sich Beckers Literaturverständnis so formulieren: Als ein Opfer der antisemitischen Verfolgung im Zweiten Weltkrieg und als ein „vermeintlicher“ Jude, der sich im eigenen Leben oft mit verschiedenen feindlichen und bewusst oder unbewusst lästigen Beurteilungen konfrontiert gesehen haben muss, nicht zuletzt auch als ein einst überzeugter Sozialist, der die Niederlage dieser ideologischen Bewegung und die Wiedervereinigung Deutschland erlebt hat, kann Becker der gesellschaftskritischen, aufklärerischen Parteinahme niemals abschwören. Er glaubt, dass die gesamte Literatur in einem Land zu einer Zeit auf das gesamte Leben der Bevölkerung Einfluss ausüben kann. Und er arbeitet daran. Zugleich hält Becker Literatur in erster Linie für ein ästhetisches Wesen. Er distanziert sich sowohl in der Theorie als auch in der Praxis von der Tendenzliteratur, die allein wegen eines Anliegens geschrieben ist. Während er zur Beziehung zwischen Politik und Literatur steht, erklärt er seine starke Abneigung gegen die Politisierung der Literatur. Literatur erreicht ihre Wirkung nicht durch ein Meinungsdickicht, sie fördert die Bildung der Meinung auf eigene Weise, weil der Schriftsteller mit seiner tieferen Einsicht ins Wesentliche dem Leser eine geheime Tür zu einer anderen Welt geöffnet hat.

### 3. Thematik

Auf die Frage in einem Gespräch, was der durchgehende, beständige Gegenstand seiner Literatur sei, hat Becker zwei Grundthemen genannt. Das erste Thema heißt Opportunismus. Der, sagt er,

[...] ist für meine Begriffe das Ingredienz Menschlichkeit, das in Anpassung steckt, und er deutet auf die nur relative und nicht die absolute Wahlfreiheit hin, die Menschen zur Verfügung steht.<sup>69</sup>

Das zweite Thema wird in den von ihm so genannten Juden-Geschichten behandelt, in denen der Holocaust und das Leben danach dargestellt werden.

In diese zwei oben genannten Kategorien lassen sich die Romane von Becker gut einteilen: Zu den Juden-Geschichten gehören *Jakob der Lügner*, *Der Boxer* und *Bronsteins Kinder*; zum Thema Opportunismus *Irreführung der Behörden*, *Schlaflose Tage* und *Aller Welt Freund*. Irene Heidelberger-Leonard hat die zwei Werkgruppen als Juden-Komplex und Sozialist-Komplex bezeichnet, wobei sie einen Hauptnenner für die zwei Gruppen entdeckt, nämlich die Identitätssuche:

Jude und Sozialist sind durch alle Werke hindurch auf der Suche nach einer Identität. So stellt jedes Werk eine mehr oder weniger fingierte Rekonstruktion seiner eigenen Biographie dar.<sup>70</sup>

Diese Beobachtung kann durch die eigenen Worte des Autors bestätigt werden. Er hat gesagt: „*Der wichtigste und wahrscheinlich einzig ausschlaggebende Grund für ein Buch – bin ich.*“<sup>71</sup> Immer wieder werden in Beckers Werk auf der Grundlage von meist auf seine Biographie bezogenen Handlungen drängende moralische Fragen erörtert. Dabei verstärkt sich die Tendenz zum parabolischen Erzählen.

Obwohl es zahlreiche Rezensionen über Jurek Becker gibt, die sich mit seinem jüdischen Thema und dem DDR-Hintergrund beschäftigen, findet sich bis heute noch keine einzige Arbeit, die diese zwei Themen tiefgehend untersucht. In diesem Kapitel werde ich versuchen die zwei Themenkomplexe von ihren verschiedenen Aspekten her zu beleuchten, damit am Ende ein mehrschichtiges Ganzes gebildet wird. Auch teile ich die

---

<sup>69</sup> Günter Gaus: Zur Person. S. 24.

<sup>70</sup> Irene Heidelberger-Leonard: Schreiben im Schatten der Shoah. In: H. L. Arnold: Jurek Becker. Text + Kritik. S. 19-29/21.

<sup>71</sup> Volker Hage/Becker: Gespräch. Hinter dem Rücken des Vaters. In: Volker Hage (Hg.): Deutsche Literatur 1986. Stuttgart 1987. S. 331-342/339.

formalistische Ansicht, dass ein Werk erst vor dem Hintergrund anderer Werke und durch Assoziierung mit ihnen wahrgenommen wird. Deswegen gilt es am Ende dieses Kapitels einen Vergleich zwischen Becker und Max Frisch anzustellen.

### 3.1 Juden-Geschichten und Aspekte des Juden-Komplexes

Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.<sup>72</sup> Es ist dieser vielleicht bekannteste Satz Adornos, der die politisch-ästhetische Diskussion im Nachkriegsdeutschland entfacht hat. Nicht selten haben sich Missverständnisse um diesen Satz gebildet. Es wird z.B. daraus das Verbot gelesen, es dürften keine Gedichte mehr geschrieben werden. Eigentlich sollen wir in diesem Satz eher ein Gestaltungsverbot erfassen, weil die gewöhnliche Darstellung vor diesem schwer wiegenden Thema „zum Geschwätz zu entarten“ droht.<sup>73</sup>

Den politisch-ästhetischen Streit in Hinsicht auf jene unmittelbare Vergangenheit bestimmen zwei Postulate, die zugleich miteinander verbunden und doch unverträglich sind: auf der einen Seite das Erinnerungsgebot, nach welchem das Geschehen in der Nazizeit fortgesetzt zu vergegenwärtigen sei; auf der anderen Seite das Gestaltungsverbot, „das jedes Resultat des verlangten Eingedenkens für künstlerisch nicht formulierbar hält“.<sup>74</sup>

Schon oft ist man zu dem verzweifelten, schockierenden Schluss gekommen, dass es die so genannte Holocaust-Literatur nicht gibt, nicht geben kann – „Auschwitz versagt sich jeder Literatur, so wie es sich allen Systemen, allen Doktrinen versagt.“ Jeder, der es versuche, müsse sehen, dass er sich „in einer fremden Sprache“ ausdrücke, dass der Abgrund zwischen der Erinnerung des Überlebenden und ihrem Abbild in Worten unüberbrückbar sei. „Auschwitz bedeutet den Tod – den totalen, absoluten Tod – des Menschen und der Menschen, der Vernunft und des Gefühls, der Sinne und der Sprache.“<sup>75</sup> Selbst Bertolt Brecht, einer der sprachmächtigsten Schriftsteller Deutschlands, hatte einst bestritten, dass es literarische Mittel geben könnte, den Faschismus als Terrorsystem darzustellen.

Wahr an allen diesen Thesen ist, dass es für den Holocaust in deutschen Konzentrationslagern keine historischen Zuordnungsmöglichkeiten gibt und keine

---

<sup>72</sup> Theodor W. Adorno: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft. S. 31.

<sup>73</sup> Adorno: Ebd.

<sup>74</sup> Otto Lorenz: Gedichte nach Auschwitz oder Die Perspektive der Opfer. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur. S. 35-53/35.

<sup>75</sup> Elie Wiesel: Plädoyer für die Überlebenden. In : Ders.: Jude heute. Wien 1987. S. 183-216/ 202f.

überlieferten Interpretationsraster zur Verfügung stehen. Aber gleichzeitig stellt sich die Frage, wie Erinnerung geleistet werden kann ohne Sprache? Bleibt also nur das Schweigen als einzig mögliche Reaktion auf das unaussprechliche Leid, das zum Vergessen dieses Leides jedoch selbst ungewollt beiträgt? Muss man sich mit der sozialpsychologischen Zeitdiagnose von Alexander und Margarete Mitscherlich abfinden, die von der „Unfähigkeit zu trauern“ sprechen?<sup>76</sup> Wenn nicht, was bleibt dann bei einer Dichtkunst zu tun, die ihren Gegenstand verfehlen muss?

Adorno, nicht zuletzt angesichts der nicht abreißen Missverständnisse, hat nach 20 Jahre seinen Satz so umformuliert:

Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben.<sup>77</sup>

Auch die deutsche Nachkriegsliteratur hat bereits eine Antwort auf die oben gestellten Fragen gegeben. Zahlreiche Schriftsteller haben ihre Beiträge zu diesem Thema geliefert, darunter nicht selten mit Erfolg. Mit *Jakob der Lügner*, von vergleichbarer Eindringlichkeit und künstlerischer Souveränität, scheint Jurek Becker zureichende genuin ästhetische Mittel für diesen Zweck entwickelt zu haben, die vielleicht am Besten geeignet sind faschistische Barbarei aufzudecken. Mit seinen weiteren zwei Romanen über die Überlebenden des Faschismus hat er eine plastische Bearbeitung von diesem dunklen Abschnitt in der Geschichte Deutschlands geleistet.

Adorno hat im Jahr 1959 unter dem Titel »Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit?« einen berühmten gewordenen Vortrag gehalten. Er schreibt in diesem Aufsatz,

[...] das Bewusste könne niemals so viel Verhängnis mit sich führen wie das Unbewusste, das Halb- und Vorbewusste. Es kommt wohl wesentlich darauf an, in welcher Weise das Vergangene vergegenwärtigt wird...<sup>78</sup>

In diesem Sinne des Bewusstmachens hat Becker im Werkstattgespräch erklärt, wozu über Vergangenheit zu schreiben, wozu über Judenverfolgung, über Faschismus, über

---

<sup>76</sup> Alexander u. Margarete Mitscherlich: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens. 13. Aufl. München 1980 (Serie Piper Bd. 168)

<sup>77</sup> Theodor W. Adorno: Negative Dialektik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1966. S. 353.

<sup>78</sup> Zitiert nach J. Habermas: Was bedeutet ‚Aufarbeitung der Vergangenheit‘ heute? Bemerkung zur ‚doppelten Vergangenheit‘. In: Ders.: Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze. S. 242-267/243.



Nationalsozialismus, über Krieg zu schreiben sei. Das Ziel sei nicht zu vermitteln, was da war. Die übergeordnete Antwort müsse lauten: „Um das Risiko einer Wiederholung möglichst gering zu halten.“ Er sieht den Sinn solcher Literatur „in einer Zunahme, in einer minimalen Zunahme von Sensibilität, von Empfindsamkeit“ liegen. Das Verdienst dieser Literatur wird erreicht, wenn durch sie das Bewusstsein für Gewalt geschärft wird:

Was ist Gewalt, wo fängt Gewalt an, was sind Erscheinungsformen von Gewalt, wie wenig, was noch so unscheinbar aussieht, ist schon Gewalt? Es ist sinnvoll zu schreiben, um ein Risiko zu minimieren.

Da dieses Risiko in der heutigen Welt nicht minimal zu sein scheint – „Ich sehe in der Welt, und in meiner Umgebung insbesondere, faschistoide Möglichkeiten. Ich sehe eine Art sich militant gebärdender Intoleranz, ich sehe Denkfaulheit, ich sehe Ignoranz...“ –, gibt es für seine Begriffe nicht nur ästhetische Gesichtspunkte, um sich mit faschistischer Vergangenheit auseinander zu setzen, sondern auch politische Gesichtspunkte. Weiter meint er – es mag ein wenig makaber klingen –, dass es ein Hobby werden würde darüber zu schreiben, wenn das Risiko tatsächlich minimal geworden wäre. Dann könne man dieses Stück Vergangenheit als beliebiges Stück Vergangenheit ansehen.<sup>79</sup>

Wenn Holocaust-Literatur die rassistisch begründete, industrielle Massenvernichtung der Juden zum Mittelpunkt hat, dann sind die Juden-Geschichten Beckers nur von weitem verwandt mit dieser Literatur, da sie sich eher mit der jüdischen Identitätsproblematik beschäftigen als mit einem naturalistischen Abbild der historischen Wirklichkeit. Auch sollte man vorher zur Kenntnis nehmen, dass die Juden-Geschichten Beckers, *Jakob der Lügner* miteinbezogen, keine antifaschistische Widerstandsliteratur im eigentlichen Sinne darstellen, wie leicht vermutet wird. Sie sind eher Ausschöpfung der bei Max Frisch mit *Andorra* eröffneten Bildnis-Thematik, die sich am Schicksal der Juden am Besten entfalten lässt.

---

<sup>79</sup> Werkstattgespräch mit Jurek Becker. Ebd. S. 60.

### 3.1.1. Jüdische Identität als Rollendiktat

Beckers Vater hat einmal zu ihm gesagt: „*Wenn es keinen Antisemitismus geben würde – denkst du, ich hätte mich auch nur eine Sekunde als Jude gefühlt?*“<sup>80</sup> Das klingt fast wie eine Paradoxie. Die Tatsache ist, viele Juden sind zu dem Schluss gelangt, dass erst Hitler sie zu Juden gemacht hat. Diese Klage ist nicht allein mit dem Schuldsyndrom der Überlebenden zu erklären – weswegen nach dem Krieg viele Juden angefangen haben, sich angesichts des grausamen Schicksals ihrer Verwandten im Dritten Reich dem Judentum zuzuwenden. Das ist zugleich eine Klage an die fremde Identitätsbestimmung, über die Becker schreibt: „*Ich weiß wohl, dass man nicht nur der ist, der zu sein einem vorschwebt, sondern dass man wohl oder übel auch der zu sein hat, für den die anderen einen halten. Das ist ja das Unglück.*“<sup>81</sup>

Jüdische Identität als fremdes Rollendiktat hat Becker in *Jakob der Lügner* vor allem an dem Schicksal von zwei Figuren aufgezeigt. Für Kirschbaum zum Beispiel, den Herzspezialisten, muss die jüdische Identität einem unerwarteten chirurgischen Eingriff gleichen. Vor dem Krieg war er „eine regelrechte Berühmtheit mit Stempel und Unterschrift und tausend Ehrungen“, er hielt Vorträge an Universitäten in aller Welt, spricht fließend Französisch, Spanisch und Deutsch. Von seinem Verhältnis zum Judentum wird erzählt:

Kirschbaum hat nie einen Gedanken daran verschwendet, daß er Jude ist, schon sein Vater war Chirurg, was ist das schon, jüdische Herkunft, sie zwingen einen, Jude zu sein, und man selbst hat gar keine Vorstellung, was das überhaupt ist [...] er hat sich den Kopf über sie zerbrochen, er wollte herausfinden, was es ist, wodurch sie sich alle gleichen, vergeblich, sie haben untereinander nichts Erkennbares gemein, und er mit ihnen schon gar nicht. (S. 80).

Für eine andere Figur am Rand des Romans, Leonard Schmidt, den jemand aus dem Ghetto als Leonard Assimilinski getauft hat, ist es überhaupt ein idiotischer Witz, dass man sein Schicksal mit dem der Juden in einen Zusammenhang bringt. Nicht ohne Ironie wird von ihm erzählt:

Er ist zu diesem Ghetto gekommen wie die Jungfrau zu ihrem Kind, es hat ihn auf Wegen angefallen, von denen er nicht im Traum gedacht hätte, dass sie die seinen sind. Denn Schmidt hat ein Leben hinter sich, das eigentlich auf der anderen Seite des Zaunes seine Fortsetzung verdient

---

<sup>80</sup> Aus: Mein Judentum. Ebd. S. 12.

<sup>81</sup> Aus: Mein Judentum. Ebd. S. 15.

hätte, Sein Aufenthalt in unserer Mitte gehört für ihn zum wenigen Unbegreiflichen auf dieser Welt.  
(S.127 )

Wenn man sich seine Biographie ansieht – Sohn eines vermögenden Vaters und einer kaisertreuen Mutter, erstklassiges Gymnasium in Berlin, als Soldat bei Verdun, Krim, Orden für Tapferkeit, Studium der Rechte in Heidelberg, schließlich Eröffnung der eigenen Rechtsanwaltspraxis und schneller Name dank der Beziehungen seines Vaters –, kann man folgern, „er war auf dem besten Weg, ein deutscher Nationalist zu werden“ (128). Schmidt wird ins Ghetto gesperrt, weil ein neidischer Kollege „auf die verhängnisvolle Idee gekommen ist, seinem Stammbaum nachzuforschen“. Der Erzähler vermutet von ihm, „er würde wahrscheinlich gegen das ganze Ghetto kein Wort einzuwenden haben, wenn sie nicht ausgerechnet ihn mit hineingesteckt hätten.“ (S.134)

Auf Kirschbaums Frage, was ein Jude ist, findet der Vater von Hans in *Bronsteins Kinder* eine Antwort:

Eine Theorie meines Vaters, die ich bei verschiedenen Gelegenheiten gehört hatte: Es gebe überhaupt keine Juden. Juden seien eine Erfindung, ob eine gute oder eine schlechte, darüber lasse sich streiten, jedenfalls eine erfolgreiche. Die Erfinder hätten ihr Gerücht mit so viel Überzeugungskraft und Hartnäckigkeit verbreitet, daß selbst die Betroffenen und Leidtragenden, die angeblichen Juden, darauf hereingefallen seien und von sich behaupteten, Juden zu sein. (S. 48)

Nur, ob Erfindung oder nicht, es scheint leider keinen Flucht davon zu geben, auch nach der Nazi-Zeit. Das wird anhand der Erfahrung von Hans gezeigt. Als einer der Mitschüler bei der Schwimmprüfung Hans wiederholt auf ein Schild aufmerksam macht, auf dem stand, die Badekleidung sei beim Duschen abzulegen, fuhr Hans herum und schlug diesen gegen den Kopf. „Plötzlich hatte ich das Empfinden, daß er ein Schuldiger war: einer von denen, die gern peinigen und nur dann Ruhe geben, wenn sie an einen Stärkeren geraten.“ (S. 42) Später geriet Hans in Reflexion über diese Überreaktion: „Wodurch war ich in einen Zustand geraten, in dem es einem gewöhnlichen Kläffer gelang, mich um die Beherrschung zu bringen?“ (S. 44) Dass seine Tat in engem Zusammenhang steht mit dem Erlebnis im Waldhaus, wo sein Vater und dessen Freunde einen ehemaligen Wächter des Lagers verhören, steht außer Frage. Folgendes ist sicherlich eine Schlüsselszene in diesem Roman: Der Schüler hat Hans herablassend verziehen, nachdem Hans sich bei ihm entschuldigt hat. Er sagt: „Wenn ich gewusst hätte, was los ist, hätte ich dich natürlich in Ruhe gelassen.“ Auf die Frage von Hans, was er damit meint, gibt dieser keine Antwort,

stattdessen lächelt er wie einer, „der sich nicht aufs Kreuz legen lässt.“ Erst nach einer Weile hat Hans den Sinn seiner Worte verstanden:

Ich hörte förmlich, womit mein Lehrer Sowade ihn besänftigt hatte: Das Schild, du hast recht, es gilt für alle, keine Frage, also auch für ihn. Aber die Angelegenheit hat noch einen zweiten Aspekt, von dem du nichts wissen konntest, und zwar: Hans ist Jude. Es kann da leicht Empfindlichkeiten geben, von denen unsereins nichts ahnt. Ich hoffe, du verstehst. (S. 47)

Entgegen der Vermutung seines Lehrers ist Hans aber nicht beschnitten, daher trifft diese Sonderproblematik, womit der Lehrer seine Reaktion aufgeklärt hat, nicht auf ihn zu. Ernüchert bleibt Hans zurück und ist um die Hoffnung betrogen, er habe zwölf Schuljahre einfach als Gleicher unter Gleichen verbringen können. Verbittert kommentiert er: „Zwölf Jahre war ich heil durch die Schule gekommen, das heißt, immer war ich so behandelt worden, dass ich keinen Verdacht zu schöpfen brauchte, und in der letzten Schwimmstunde nun das.“

Hans wurde plötzlich von seiner jüdischen Herkunft eingeholt. Kurz darauf nimmt die Freundin von Hans in einem Film über das Dritte Reich eine kleine Rolle an, sie soll eine Jüdin darstellen. Zu dieser scheinbar selbstverständlichen Sache stellt Becker durch seine Figur eine ganz scharfe Frage:

Warum müssen Juden im Film von echten Juden dargestellt werden? Als Martha diese Rolle angeboten worden war, hätte sie antworten müssen: Nur wenn auch die SS-Männer echte SS-Männer sind. (S.197)

Es liegt hier eine Auflehnung gegen die hartnäckige Tatsache vor, dass Juden für die meisten Menschen eine spezielle Gruppe bleiben, die extra zu behandeln sei, auch wenn diese Erwartung für viele nur unbewusst vorhanden ist.

### 3.1.2. Verdrängung der Vergangenheit, Ablehnung des Judentums und Assimilationsversuch

Die überlebenden Juden in Beckers Romanen versuchen alle, sich ein neues, normales Leben dadurch zu ermöglichen, dass sie die Zeit im Lager wenn nicht vergessen, dann doch verdrängen.

Im Boxer-Roman versucht der Protagonist Aron Blank das neue Leben mit dem Schaffen neuer Personalien anzufangen. Zuerst hat er seinen hebräischen Vornamen germanisiert, von Aron zu Arno, weil der Name „verräterisch, geschwätzig“ und „ganz und gar untauglich“ sei für seine „Bestrebung, eine Vergangenheit loszuwerden.“ (S. 18) Seinen Geburtsort hat er von Riga nach Leipzig verlegt und gleichzeitig hat er sich um sechs Jahre jünger gemacht. Den Grund, warum gerade sechs Jahre, kann der Erzähler nur vermuten.

Sechs Jahre dauerte der Krieg, sechs Jahre wurde Aron in Lager festgehalten, meint er diese sechs Jahre? Er könnte eine schlechte Zeit gestrichen und mit den einzigen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln versucht haben, das entwendete Stück Leben hinten wieder anzuhängen. (S. 20)

Durzak hat dieses Motiv mit Frischs Anatol Stiller verglichen, der sich den Namen Jim White zugelegt hat und glaubt, mit dem Abstreifen seines Namens auch seine Vergangenheit ablegen und mit dem neuen Namen die Möglichkeit zu einer Existenz gewinnen zu können.<sup>82</sup> Am Ende wird Aron jedoch durch den neuen Namen sich selber entfremdet.

Als Aron keine Geburtsurkunde vorzeigen kann, sagt der Sachbearbeiter zu ihm, „es muss doch irgendeinen Nachweis geben, wer Sie sind. Ich will Ihnen nichts unterstellen, aber Sie werden verstehen, dass es heute viele Leute gibt, die von ihrer Vergangenheit nichts mehr wissen wollen.“ (S. 21) Offenbar wird hier auf NS-Verbrecher hingedeutet, und gerade darin liegt der Witz dieser scheinbar unauffälligen Szene. Hier wird es klar, dass damals nach dem Krieg nicht nur Deutsche, die Schuldtragenden, sondern auch Juden, die Opfer, versuchen, die eigene Vergangenheit zu verleugnen. In diesem Verleugnen spiegelt sich aber nicht nur die Angst vor einer Wiederholung der Qual wider, sondern auch ein Fluchtversuch, die Flucht der Juden vor dem Blick der Deutschen. Arons

---

<sup>82</sup> Manfred Durzak: Der deutsche Roman der Gegenwart. S. 422.

Beschluss, seine Personalien zu verfälschen, kommt aus dem Vorgefühl, dass die Rückkehr eines Juden bei den Deutschen nur Verlegenheit und als Folge davon Ressentiments hervorrufen kann. Er ist sich darüber im Klaren, dass er allein durch seine physische Präsenz als überlebender Jude ein nicht zu leugnendes Zeugnis der deutschen Schuld ist und die Erinnerung daran wach halten wird. Anna Chiarloni hat die Anfangsszene des Boxer-Romans so kommentiert:

Der Wert dieses Romans liegt gerade in Beckers Fähigkeit, in die Tiefen dieser psychologischen komplexen Beziehung zu dringen, die sich nach der Niederlage des Nazismus zwischen Opfer und Peiniger eingespielt hatte.<sup>83</sup>

Eine Dialogsequenz aus Fassbinders Stück *Die Stadt, der Müll, der Tod*, das nicht ohne Grund viel Aufsehen in der Bundesrepublik erregt hat, verdeutlicht recht genau die bestürzende Verkehrung des Verhältnisses von Opfer und Schuldigen, das die Deutschen nach dem Krieg vollzogen haben:

Und schuld ist der Jude, weil er uns schuldig macht, denn er ist da. Wäre er geblieben, wo er herkam, oder hätten sie ihn vergast, ich könnte heute besser schlafen. Sie haben vergessen, ihn zu vergasen...<sup>84</sup>

Auch Wolfgang Misterecks hat das Gleiche in seiner Rezension zu *Bronsteins Kinder* mit genauso provokatorischen Worten ausgedrückt: „Die Deutschen werden den Juden Auschwitz nie verzeihen“.<sup>85</sup>

Um seinen Sohn von der Vergangenheit zu trennen oder, mit anderen Worten, vor ihr zu bewahren, vermeidet Aron, mit ihm darüber zu sprechen. Er glaubt es gut gemeint zu haben, aber für seinen Sohn bedeutet das Verschweigen der jüdischen Herkunft und KZ-Vergangenheit nichts anderes als Identitätsraub und diktatorische Bevormundung. Es kommt zum Generationskonflikt und schließlich zur mörderischen und selbstmörderischen Reaktion des Sohns –Mark verlässt seinen Vater Aron, geht zuerst in die BRD, gelangt dann nach Israel, wo er wahrscheinlich im Juni-Krieg fällt.

Aron bleibt nur das Rätsel, was aus Mark einen Juden gemacht hat? Seiner Meinung nach ist der Sohn für ein Land gefallen, „in das er sich verirrt hatte.“ (S. 300) Er klagt über

---

<sup>83</sup> Anna Chiarloni: Von der Schuld, noch am Leben zu sein. Einige Bemerkungen zum Roman *Der Boxer* von Jurek Becker. In: Irene Heidelberger-Leonard (Hg.): Jurek Becker. S. 137-146/138.

<sup>84</sup> In: Reiner Werner Fassbinder. Sämtliche Stücke. Frankfurt a. M. 1991. Zweiter Teil. 10. Szene. S: 696.

<sup>85</sup> In: Bergen-Enkheimer Zeitung vom 9.10.86. Zitiert nach Anna Chiarloni: Ebd. S. 138.

den äußeren Identitätszwang, stellt die Frage, wenn ein Kind katholischer Eltern mit Beginn der Volljährigkeit frei entscheiden könne, ob es ebenfalls Katholik sein wolle oder nicht, warum man den Kindern jüdischer Eltern das gleiche Recht verweigere? (S. 298) Aber ihm ist nicht bewusst, dass gerade er mit seinem Verschweigen seinem Sohn die Wahlfreiheit verweigert hat.

Aron quält sich mit der Frage, wie groß sein Anteil an Marks Flucht, an seinem Auszug nach Israel und damit letzten Endes an seinem Tode gewesen sei. Die Frage wird in dem Roman nirgends direkt beantwortet, aber eine glaubhafte Vermutung gibt es: Marks Schritt zum Judentum kann eine Trotzreaktion auf das väterliche Verschweigen sein. In einem Brief an seinen Vater schrieb er:

Das ist der Unterschied zwischen uns, dass du die Suche lange aufgegeben hast, ich sie aber als das einzige ansehe, was mir Spaß macht. [...] Du kannst mir vorwerfen, dass ich nie darüber gesprochen habe, solange noch Gelegenheit war. Dann werfe ich dir vor, dass Du mich zur Verschwiegenheit erzogen hast. [...] warum haben wir uns niemals über die wichtigsten Dinge unterhalten? (S. 285)

Der Zerfall des Verhältnisses zwischen Vater und Sohn gegen Ende des Romans steht im starken Kontrast zu der empfindlichen ersten Begegnung zwischen ihnen mit der Betonung der Wichtigkeit der familiären Grundbegriffe wie Vater und Sohn für menschliche Identitäten, Bindungen und Beziehungen. Daher das Kommentar Max von der Grüns über diesen Roman: „Undramatisch wird in dem Buch ein doch wirklich dramatisches Schicksal geschildert.“<sup>86</sup>

Unter Einbeziehung einer Vielzahl autobiographischer Äußerungen des Autors könnte *Der Boxer* als das privateste Buch von Jurek Becker bezeichnet werden, das sich am intensivsten mit seinem eigenen Vater auseinandersetzt. Im Gespräch mit Marianna Birnbaum (1988) bezeichnet Becker den Boxer-Roman als eine Reaktion auf den Tode seines Vaters, der im Jahr 1972 gestorben ist. Und im Werkstattgespräch sagt er,

[...] als mein Vater gestorben war, wusste ich natürlich all die Fragen, die ich ihm nicht gestellt hatte, und für die es zu spät war. [...] und ein Ausdruck dieses Sachverhaltes kann auch dieses Buch sein: im Nachhinein ein Verhältnis zu reparieren, nachdem es nicht mehr geht.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Aus: Deutsche Volkszeitung. 16.9.1976.

<sup>87</sup> Werkstattgespräch mit Jurek Becker am 25. Mai 1990 Berlin. In: Karin Graf u.a. (Hg.): Jurek Becker. S. 61.

Die Grundsituation dieses Buches – ein relativ junger Mann sitzt einem Menschen gegenüber, der nur schwer zum Sprechen zu bewegen ist – soll diese nachträgliche Reparatur thematisieren. Der Leser findet den Autor Becker auf zwei Zeitebenen präsent: Er spiegelt sich sowohl in der Figur des Erzählers, der den widerwilligen Aron über sein Leben befragt – „was der reale Sohn beim realen Vater eben versäumt hat“ – als auch in der Figur des Kindes Mark, das vom Vater nach dem Krieg wieder gefunden wird: eine Rekonstruktion seiner eigenen Biographie.<sup>88</sup>

Beckers dritter Juden-Roman *Bronsteins Kinder* ist eine Verschärfung seines Vorgängers. Der Vater Bronstein praktizierte bei der Erziehung seines Sohnes das Gleiche wie der Vater im Boxer-Roman. Er vermied es von Anfang an und sehr konsequent das Gespräch mit dem Sohn auf die Vergangenheit zu bringen; er selbst scheint sich auch vollkommen in die deutsche Gesellschaft eingegliedert zu haben, niemand merkt ihm an, dass er innerlich noch weiter im Holocaust lebt. Hans, der Ich-Erzähler dieser Geschichte, hat nie einen Gedanken auf seine jüdische Herkunft verschwendet, da er nichts wesentliches davon weiß und als Nachkriegskind sich auch nie richtig dafür interessiert hat. So kommt es zu großer Verwirrung bei ihm, als er eines Tages seinen Vater beim brutalen Verhör eines ehemaligen KZ-Aufsehers entdeckt. Unerwartet wird er in eine völlig fremde Situation verschlagen und gerät zunehmend in Konflikt mit seinem Vater.

Der Konflikt zwischen Vater und Sohn nimmt bald stark emotionale Formen an. Vater und Sohn stehen einander mit unterdrückter Aggressivität gegenüber: Die des Vaters versteckt hinter beißender Ironie, weil er sich verletzt fühlt von der Gleichgültigkeit des Sohnes, „Ein bisschen mehr Zorn auf Lumpen und Mörder könntest du ruhig haben“, „Warum macht es dich nicht böse, wenn du an ihre Opfer denkst?“ (S. 128); die des Sohnes versteckt hinter provozierender Gleichgültigkeit, da er sich vom Vater betrogen fühlt, der das Judentum doch immer als Erfindung deklariert hat und jetzt plötzlich auf Jiddisch spricht und ganz neue Ansichten von sich gibt, „Es befremdete mich, dass er so wichtige Ansichten immer vor mir geheimgehalten hatte.“ (S. 81)

---

<sup>88</sup> Irene Heidelberger-Leonard: Auschwitz denken. Auschwitz schreiben. Mutmaßungen über Jurek Becker. In: Dieselbe (Hg.): Jurek Becker. S. 189-206/198.



Im Vergleich zum Sohn von Aron Blank, der zur Kompensation des väterlichen Verschweigens seinem Judentum bewusst entgegentritt, distanziert sich Hans eher davon. Der Konflikt mit seiner Freundin Martha hat seine Ursache in den kontroversen Einstellungen der beiden gegenüber der Vergangenheit und dem Judentum. Die Freundin, die eher unbekümmert in ihrer jüdischen Identität ist und sich über eine Rolle als Jüdin in einem Film über Faschismus freut, hält die Distanz von Hans als eine Art Verdrängung, als „die selbe Befangenheit“:

Ich weiß seit Jahren, dass man über ein bestimmtes Thema mit dir nicht reden kann [...] Kaum fängt ein Wort mit Jot an, bricht dir der Schweiß aus. Die wirklichen Opfer wollen andauernd Gedenktage feiern und Mahnwachen aufstellen, und du willst, dass geschwiegen wird. Du bildest dir vielleicht ein, das wäre das Gegenteil, aber ich sage dir: es handelt sich um dieselbe Befangenheit. (S. 251)

*Bronsteins Kinder* sollte eigentlich einen anderen Titel haben, „Wie Ich ein Deutscher wurde“. Aber der Assimilationsversuch wird mit der Geschichtsentwicklung bezweifelt. Das tragische Ende zeigt, dass die Gnade der späten Geburt sich eher zu einem Fluch verkehrt. Becker vergegenwärtigt in diesem Roman die Schwierigkeiten, als Sohn jüdischer Opfer zu einer deutschen Existenz zu gelangen.

Wenn *Der Boxer* aus der Perspektive des verletzten Vaters erzählt wird, wird *Bronsteins Kinder* aus der Perspektive des verletzten Sohnes erzählt. Väter und Söhne, beide tun das für sie Richtige und machen doch alles falsch. Für sie hat es sich als unmöglich herausgestellt, aus ihrem inneren Gefängnis auszubrechen. Marks tragische Geschichte kann den Titel „Wie ich ein Jude wurde“ tragen, während die Geschichte von Hans als ein normaler DDR-Jugendlicher von heute auf morgen von realen Geschehnissen unterbrochen wird. Beide Entwicklungsrichtungen werden am Ende in Frage gestellt und als vergebens gekennzeichnet.

In *Der Boxer* und *Bronsteins Kinder* findet sich eine Übereinstimmung mit der Thematik der deutschsprachigen Literatur seit den 60er Jahren, der Thematik über die vaterlose Gesellschaft, das Schweigen der Väter und die Auflehnung der Söhne dagegen, eine literarische Welle von Vater-Biographien, wo eine ganz Reihe von Autoren zu

stellvertretenden Biographen ihrer eigenen Väter geworden ist.<sup>89</sup> Daraus entstanden ist ein fester Bestandteil der deutschen Literatur in den siebziger Jahren. Während sich die meisten dieser Werke hauptsächlich mit der Schuld-Frage beschäftigen, hat Becker diese Thematik um einen wichtigen Aspekt bereichert, indem er beide Geschichten aus der Perspektive der jüdischen Opfer darstellt. Aber eine Gemeinsamkeit besteht doch darin, dass es sich bei diesen Büchern durchweg um Nachrufe handelt.

Michael Schneider stellt Fragen über die Vater-Literatur: Warum die literarische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit der Väter mit einer so offenkundigen Verspätung eingesetzt hat, warum keiner der schreibenden Söhne und keine der Töchter die Väter schon zu Lebzeiten mit den Fragen bedrängt haben, die sie ihnen nun „ins Grab nachschickten“.<sup>90</sup> Schuld an diesem Versäumnis trägt meistens das väterliche Schweigen, hinter dem sich nicht immer nur ein Schuldgefühl verbirgt, sondern das „vielmehr die einer ganzen Generation eigene Unfähigkeit zur Kommunikation manifestiert“.<sup>91</sup> Schneider weist außerdem auf die Schuld der Kinder hin. Er meint, dass die biographischen Dunkelzonen der Väter, erst nachdem ihre Münder geschlossen waren, ins Blickfeld ihrer Nachkommen rückten, lasse auf ein schweres, nie mehr gut zu machendes Versäumnis schließen, das indessen nicht allein auf das Konto der Väter gehe; „denn auch zum Schweigen gehören zwei: der eine, der schweigt, und der andere, der nicht gefragt oder sich mit unzureichenden Antworten begnügt hat.“ Schneider stellt daher eine Frage an die Autoren der Vater-Bücher, warum sie selber „zum Schweigen des Vaters so lange geschwiegen“ haben.<sup>92</sup>

Das Scheitern der Söhne in dieser Hinsicht wird eigentlich in *Bronsteins Kinder* thematisiert: Hans konnte das tragische Ende seines Vater nicht verhindern wegen der Unsicherheit darüber, „wie man das macht, was man für richtig hält“, wegen der

---

<sup>89</sup> Zu nennen sind z.B. Bernward Vesper: *Die Reise*, Peter Härtling: *Nachgetragene Liebe*, Christoph Meckel: *Suchbild. Über meinen Vater*, Ruth Rehmann: *Der Mann auf der Kanzel*, Brigitte Schwaiger: *Lange Abwesenheit*, E. A. Rauter: *Brief an meine Erzieher*, H. P. Piwitt: *Die Gärten des März*.

<sup>90</sup> Michael Schneider: *Väter und Söhne*, posthum. Über die Väter-Literatur der siebziger Jahre. In: H. L. Arnold (Hg.): *Bestandaufnahme*. S. 139-150/139.

<sup>91</sup> Anna Chiarloni: *Von der Schuld, noch am Leben zu sein*. Einige Bemerkungen zum Roman *Der Boxer* von Jurek Becker. Ebd. S. 141.

<sup>92</sup> Michael Schneider: Ebd. 140.

Unfähigkeit zum Handeln, als in dramatischer Steigerung unablässig eine Entscheidung von ihm verlangt wird.

### 3.1.3. Verweigerung der Opferrolle als Sonderstatus

Das nächste Zitat gehört zu den am meisten bemühten Textstellen des Boxer-Romans. Der Erzähler fragt Aron provokativ nach seiner gesellschaftlichen Sonderstellung: „Ist es auf die Dauer ein verträglicher Zustand, Opfer des Faschismus und nichts anderes zu sein?“ (S. 249) Diese Schlüsselstelle öffnet den Blick auf eine zentrale Problematik der letzten zwei Juden-Romane.

Nur, der Erzähler tut Aron mit seinem Vorwurf Unrecht, dieser ist wie alle Figuren bei Jurek Becker unter anderem durch die Abscheu vor dem Mitleid und die Abneigung gegen den Opferstatus gekennzeichnet. Der Erzähler im Jakob-Roman wird jedes Mal polemisch, wenn er Mitleid bei den Mitmenschen beobachtet, auch bei seiner Frau: „Ich höre das Mitleid in ihrer Stimme und werde verrückt. Ich gehe ins Bad, setze mich in die Wanne und fange an zu singen, damit ich nicht etwas tue, wovon ich genau weiß, dass es mir nach fünf Schritten leid tut.“ (S. 25) Und Aron ist „dieses *penetrante* Mitleid“ von Anfang an zuwider. Er sieht eher bitter-ironisch zu, wie er wegen seiner Vergangenheit wie mit einer Art *Legitimation* versehen wird und „ein unerschöpfliches Konto an Glaubwürdigkeit“ bei seinen Mitmenschen besitzt. (S. 22) Auch Hans verabscheut es als Opfer zu gelten und will normal behandelt werden wie die anderen. Nach dem Zwischenfall bei der Schwimmprüfung wollte er dem Lehrer sagen, „Hoffentlich hat das Missverständnis Sie nicht bewogen, ein paar Sekunden zu früh auf die Stoppuhr zu drücken.“ (S. 48-49) Er weigert sich in sein Antragsformular auf die Zulassung für das Studium zu schreiben, dass er Sohn eines Opfers des Faschismus ist. Auf den Hinweis von Frau Lepschitz, man könne sich nicht aussuchen, wessen Sohn man ist, erwidert er: „Aber man kann sich aussuchen, was für ein Sohn man ist.“ (S. 52)

In der Abscheu vor der Opferrolle liegt das geahnte oder ungeahnte Bewusstsein: Opferidentität bedeutet, ein zweites Mal zum Objekt degradiert zu werden. Hans erinnert sich an einen Streit zwischen seinem Vater und Gordon Kwart, der ein Freund von seinem Vater und ebenfalls Jude ist:

Kwart hat ihm die Neuigkeit überbracht, dass anerkannte Opfer des Faschismus keine Rundfunkgebühren zu zahlen brauchten, worauf mein Vater in eine Wut geriet, die uns beide wunderte. [...] Er warf Kwart vor, kein Gefühl für Peinlichkeit zu besitzen. Eine Maßnahme, rief er,

die bei Lichte besehen nichts anderes als eine Demütigung sei, lasse dieser Dummkopf sich als Wohltat andrehen. (S. 53)

Tatsache ist: Nach Auschwitz erfolgt die jüdische Identifikation fast ausschließlich in Bezug auf dieses historische Ereignis. Für die überlebenden Juden gibt es somit seitdem keine Möglichkeit mehr an die vormalige Identität anzuknüpfen. „*Aus einer Religionsgemeinschaft war angesichts des Holocaust eine Schicksalsgemeinschaft geworden.*“<sup>93</sup> Die Juden sind eine Gruppe von Übriggebliebenen, eine Restmenge geworden. Ob das wiederum eine Art Identitätszwang darstellt?

Aron im Boxer-Roman vermeidet von Anfang an den Umgang mit den überlebenden Juden. Vom jüdischen Stammtisch in einer Kneipe will er sich nur distanzieren. Höhnisch meint er von den Leuten dort:

[...] und die anderen Übriggebliebenen, *was ist das für eine Beziehung?* [...] Aron stellte sich vor, dass sie dort eine Art neues Ghetto errichteten, ohne äußeren Zwang, daran wollte er nicht beteiligt sein. (S. 86)

Zu seiner Kur, die für Opfer des Faschismus gedacht war, sagt er:

[...] für Monate mit *Fällen*, wie er selbst einer war, zusammenzuhocken, mit *Lagerruinen*, die von früh bis spät keine andere Beschäftigung kannte als sich gegenseitig zu berichten, wie schrecklich alles war. (S. 233)

Ein Dilemma liegt offen in den zwei Geschichten der überlebenden Juden: Einerseits lehnen sie die Opferidentität ab, andererseits bleiben sie doch gegen den eigenen Willen immer noch Opfer, und zwar sowohl im physischen als auch im seelischen Sinne. Der aus banaler Überlegung vorgebrachte Einwand von Lepschitz, „Das ist man ein Leben lang, [...] das wird man niemals los“, mag eigentlich die Wahrheit getroffen haben. Oder die Worte der scheinbar wahnsinnigen Elle: Einmal tot, immer tot. Becker hat gesagt, er wollte sich mit den beiden Romanen, *Der Boxer* und *Bronsteins Kinder*, vor allem mit der Frage auseinandersetzen: Wann hört man eigentlich auf als Opfer zu reagieren? Damit komme ich zu dem folgenden Aspekt.

---

<sup>93</sup> Thomas Jung: Widerstandskämpfer oder Schriftsteller sein. Jurek Becker. Schreiben zwischen Sozialismus und Judentum. S. 51.

### 3.1.4. Einmal Opfer, immer Opfer?

Für die überlebenden Juden nach dem zweiten Weltkrieg gibt es einen passenden Satz von Henryk Broder: „Man kann den Juden aus dem KZ herausholen, aber nicht das KZ aus dem Juden“.<sup>94</sup> Dieser Satz kann auch eine treffende Zusammenfassung sein für *Der Boxer* und *Bronsteins Kinder*. Im Gespräch mit Arnold sagt Becker:

Ich versuche, vor allem im *Boxer*, dieses Wort Über-etwas-nicht-hinweg-kommen-können, was man so leicht dahin sagt, in Handlung zu fassen. Was bedeutet das, mit einer Vergangenheit nicht fertig zu werden? Bedeutet das, immer an etwas denken zu müssen? Oder bedeutet das eine Art Verhaltensstörung, bedeutet das eine Phobie?<sup>95</sup>

Diese Frage will ich jetzt auf drei Ebenen angehen: 1. Weiterleben im KZ; 2. Die Müdigkeit und die Lustlosigkeit der Opfer; 3. Die Frage, wann hört man auf als Opfer zu reagieren?

Im *Boxer*-Roman hat Becker zuerst geschildert, wie penetrant die Erinnerung an die einmal erlittene Zeit sein kann und wie die Vergangenheit einfach nicht aufhört zu quälen und jeden Versuch zum normalen Leben vernichtet. Für Aron Blank ist das Unheil im Kopf nicht zu beseitigen:

[...] ein Bett ist noch lange kein Schlaf, Aron lag wach und fand keinen Schutz vor den letzten Jahren. Seine Gedanken wühlten darin herum, in Tod und Quälerei, seine zwei verhungerten Kinder lagen neben ihm, unaufhörlich wurde seine Frau aus dem Zimmer geschleift und schrie, und der widerwärtige Gestank ging ihm nicht aus der Nase, den seine drei Bettgenossen im Lager ausströmten und an dessen Entstehung er selbst auch beteiligt gewesen sein musste. Er holte eine der Essenzen aus dem Bad und versprühte sie. Nach Stunden glaubte er erkannt zu haben, dass der Schritt in dieses Bett zu groß war, er nahm eine Decke, suchte die Wohnung nach einer anderen Schlafstelle ab und fand sie schließlich in der Abstellkammer... (S. 23)

Obwohl er eine Arbeit mit gutem Einkommen hat, eine Frau auch, die sich um ihn und seinen Sohn kümmert, und obwohl er nicht zuletzt auch ein Ziel vor sich sieht, nämlich das Wohlergehen Marks zu sichern und dem Sohn ein Vorbild zu sein, verfällt er dem Alkohol. Er versucht sich dem Erzähler gegenüber zu rechtfertigen:

Du musst nicht denken, so ein Lager ist von einem Tag auf den andern zu Ende... Von draußen sieht es aus wie normales Leben, in Wirklichkeit sitzt du noch im Lager, das in deinem Kopf weiterexistiert. Du fürchtest, so fängt der Wahnsinn an. Und auf einmal merkst du, dass Schnaps

---

<sup>94</sup> Henryk M. Broder: Warum ich lieber kein Jude wäre; und wenn schon unbedingt- dann lieber nicht in Deutschland. In: Ders. u. Michael R. Lang: Fremd im eigenen Land. S. 82-102/85.

<sup>95</sup> Gespräch mit Arnold. Ebd. S. 4-14/7.

helfen kann. Schön, er schafft nichts aus der Welt und verändert nicht die Vergangenheit, aber er verwischt, macht leichter, hilft dir über den Dreck springen. (S. 103-104)

Ein scheinbar völlig normales Leben führt auch Arno Bronstein. Als die Macht der Vergangenheit plötzlich durchbricht, bedeutet es für Hans sich und seinen Vater getrennt in zwei Welten zu sehen. Wo aber ist nun sein Platz? „Du solltest dir überlegen, zu wem du gehörst. Wenn du das beantworten kannst, erübrigen sich viele Fragen“, hat Gordon Kwart ihm geraten. Es ist gerade dieses Zugehörigkeitsgefühl zu einer Gruppe, die eine gemeinsame Vergangenheit besitzt, das ein Weiterleben im Holocaust signalisiert. Obwohl Hans augenblicklich den Wunsch hat auf der Seite der ehemaligen Opfer stehen zu können, ist ihm diese Möglichkeit verbaut. Lakonisch konstatiert Kwart: „Es ist natürlich, dass wir verschiedener Meinung sind: du bist nicht im Lager gewesen.“ Ein unlösbarer Konflikt - die einmal erlittene Zeit scheint über alles zu entscheiden.

Neben dem Nicht-hinweg-kommen-können will Becker mit dem Boxer-Roman eine andere Seite des Opferdaseins veranschaulichen, die Müdigkeit und Lustlosigkeit. Mark übt in einem Brief Kritik auf seinen Vater: „Ich habe noch nie einen Menschen getroffen, der so getrennt von allem lebt wie Du“. Der Erzähler meint von Aron:

Um ihn herum fänden die wichtigsten gesellschaftlichen Veränderungen statt, er aber verweigerte die Teilnahme. [...] Weil er am Leben nicht teilnimmt, sind die Unterschiede zwischen Sozialismus und Kapitalismus für ihn nur theoretisch und somit nicht sehr wichtig, nur den Faschismus fürchtet er. (S. 249/251)

Das Desinteresse Arons an sozialen Ereignissen grenzt bereits an eine reaktionäre Einstellung. Er hält z.B. Panzer für das einzig richtige gegen Demonstrationen egal welchen Anliegens, „das wichtigste sei doch wohl, die frühere Ruhe wiederherzustellen.“ Ihm ist allein an der Beibehaltung des bisherigen Zustands gelegen. „Wenn das Leben einigermaßen erträglich ist, müssen Leute wie ich sich gegen Veränderungen wehren.“ (S. 255)

Für seine Teilnahmslosigkeit gibt Aron die Müdigkeit als Grund an. Er fragt den Erzähler, ob er sich nicht vorstellen könne, dass es eine Art von Müdigkeit gibt, die jede Aktion unmöglich macht. Gleichzeitig gibt er zu, den Kampf gegen diese Müdigkeit, seinen letzten und vielleicht den schwersten seines Lebens, verloren zu haben.(S. 252)

Aber er fügt hinzu, dass diese gewaltige Müdigkeit auch größere Kämpfernaturen als ihn zu Boden gedrückt hätte. (S. 253)

Ich sehe im Desinteresse Arons an Politik eine implizite Kritik an der DDR-Realität. Auch Marks Entscheidung für die Mathematik mit der Erklärung – „weil er in einem Beruf arbeiten möchte, in welchem die Richtigkeit von Resultaten an präzisen Formeln festgestellt werden könne und nicht abhängig sei von der Meinung anderer Leute“ – zeigt einerseits den Einfluss des Vaters, andererseits vertritt sie eine allgemeine Abneigung gegen das politische Leben in der DDR.(S. 271)

Ein wichtiges Thema von *Der Boxer* und *Bronsteins Kinder* ist die Frage, wann man endlich aufhört als Opfer zu reagieren. Hans Bronstein konnte am Anfang die Tat seines Vaters nicht verstehen, „Aber war zwischen Tat und Gegentat nicht so viel Zeit vergangen, dass ein Affekt als mildernder Umstand nicht mehr in Frage kam? Darf einer, der mit dreißig Jahren geschlagen wird, mit sechzig zurückschlagen“ (S.33) Es ist nicht Beckers Interesse die gesetzliche oder moralische Gerechtigkeit der Racheaktion zu erörtern. Was er an dieser „unerhörten Begebenheit“ demonstrieren will, ist in erster Linie der Zwang, immer als Opfer reagieren zu müssen. In einem Gespräch sagt er: Opfer zu sein bedeutet auch, deformiert zu sein.<sup>96</sup> Ich verstehe unter dieser Deformation drei Ausdrucksformen: das Misstrauen, das unsichere Gefühl, als ob man ständig unter Bedrohung stehe, und die Rachsucht.

Arons erste Reaktion, als er aus dem Lager entlassen wird, ist, dass ihm die wenigen Leute, denen er begegnet, nicht gefallen, weil sie „herausfordernde Gesichter“ hatten. (S. 14) Seine Freundin macht ihm den Vorwurf, „überall nur Peiniger zu sehen.“ (S. 107) Die einzige Erklärung für dieses Verhalten ist, dass er während der Zeit im Lager die Fähigkeit zum Vertrauen ein für alle mal verloren hat. Als der Erzähler ihn fragt, warum er mit Marks Einschulung zögert, sagt er:

Wenn ein Hund lange Zeit im Käfig gehalten wird, und sie prügeln und quälen ihn, und eines Tages lassen sie ihn laufen, dann besteht die ganze Menschheit für ihn natürlich aus Tierquälern. Auch draußen. (S. 203)

---

<sup>96</sup> Volker Hage/Becker: Hinter dem Rücken des Vaters. In: Volker Hage (Hg.): Deutsche Literatur 1986. Jahresüberblick. Stuttgart 1987. S. 331-342.



Als Mark eines Tages zusammengeschlagen worden ist, glaubt Aron sofort, dass es sich bei dem Vorfall um eine antisemitische Aktion handelt, „um nichts anderes als um ein Pogrom im kleinen.“ (S. 218) Zum Einwand des Ich-Erzählers, dass es eine gewöhnliche Schlägerei unter Jungs gewesen sein könnte, erklärt er, er habe in seinem Leben oft genug Schläge bekommen, er habe so oft die Möglichkeit gehabt, in die Gesichter von Schlagenden zu blicken, dass er sich schon ein Urteil in dieser Sache erlauben dürfe. (S. 219) Eine Aufklärung des Vorfalls bleibt im Buch allerdings aus. Aber von Mark wird später erzählt, dass er in der Schule aus der Defensive geht und offensiv wird und einmal, nachdem er einen Boxkurs besucht hat, Mitschüler geschlagen hat.

Zur Opferreaktion gehört zweifellos die Rachsucht, die Becker am deutlichsten an Arons Freund Ostwald demonstriert. Der Jurist wird nach dem Krieg von den Alliierten seines Amtes als Strafverfolger enthoben, weil er, wie ein Offizier ihm vorwirft, seine Position als Vehikel persönlicher Rachsucht missbraucht hat, „wieder einmal sei bewiesen, dass das Opfer nicht auf den Richterstuhl gehöre.“ (S. 150) Ostwald wollte nämlich Köpfe rollen sehen, er wollte jeweils die Höchststrafe verhängen. Er hatte es sich zur Aufgabe gestellt das Land von all denen zu säubern, die er für schuldig hielt. (S. 152)

Auch Aron ist nicht frei von Rachsucht. Paula war entsetzt über seine Reaktion auf den Abwurf der Atombombe auf Japan und bezeichnet ihn als voller Hass. Von seiner Arbeit als Dolmetscher eines russischen Kommandanten wird erzählt:

Wenn ihm zum Beispiel der jeweilige deutsche Mensch unsympathisch war, und dies geschah nicht selten, richtete er so ein, dass seine Worte unterwürfig klangen und die Worte des Offiziers scharf und kühl, wie Befehle. (S. 205)

Sein russischer Vorgesetzter hat diese kleinen Manipulationen bei ihm beobachtet und sagt zu ihm:

Am klügsten wäre es vielleicht, wenn nach dem Krieg alle Entscheidungen nur von Leuten getroffen würden, die mit dem Krieg nichts zu tun hatten. [...] Als ich anfing, hier zu arbeiten, musste ich mir die Frage beantworten, worauf die Deutschen, die zu mir kommen, ein Recht haben und worauf nicht. Wahrscheinlich neigen Sie zu der Antwort, dass sie auf nichts ein Recht haben ... (207)

Im Schicksal des Juristen Ostwald hat Becker bereits Bronsteins Selbstjustiz angelegt. Der Lebensverlust von Arno Bronstein bei seiner Racheaktion regt an zum Nachdenken einer Frage – sind Juden dazu verdammt, auf ewig Opfer zu sein, vom Opfer Hitlers zum

Opfer der eigenen Racheaktion? Schon im Titel des Romans wird diese Frage implizit gestellt. Bronstein ist bekanntlich der bürgerliche Name von Leo Trotzki, der Begründer wie auch das Opfer der kommunistischen Partei ist und für permanente Revolution steht. Eine Mutmaßung wäre hier nicht ganz aus der Luft gegriffen: Becker soll in dieser Titelwahl einen verborgenen Anspruch darauf gestellt haben, dass sich Juden zu einem Kampf gegen das Schicksal als Opfer aufschwingen mögen.

### 3.1.5. Wo bleibt der Widerstand?

In den 50er und 60er Jahren war in der DDR eine Funktionalisierung der Lager vollzogen worden: Sie waren als Gedenkstätte eingerichtet, eindeutig auf die Darstellung der Grausamkeit der Faschisten im Umgang mit den antifaschistischen Widerstandskämpfern ausgerichtet worden, wobei die Toten von Opfern zu Helden und Kämpfern umgedeutet wurden. Insbesondere Buchenwald, wo im April 1945 die Selbstbefreiung stattfand, gereichte zur Stilisierung und schließlich Verabsolutierung des antifaschistischen Widerstandskampfes.<sup>97</sup>

Auschwitz, die ultimative Metapher für die Vernichtung des jüdischen Volkes und damit jedweder Humanität, war lange Zeit verschwiegen worden. In der DDR gab es, wie etwa in Frankreich, Polen oder Israel, keine explizite Auschwitz-Literatur, die in einer größeren Vielzahl von Werken Auschwitz als Ort der millionenfachen Menschenvernichtung zum zentralen Thema erhob. Für Auschwitz, den Ort der fabrikmäßigen Judenvernichtung, an dem es aus kommunistischer Perspektive keinen aktiven oder politisch bewussten Widerstand hatte geben können, blieb folglich kaum Raum in der DDR-eigenen Auseinandersetzung mit dem Faschismus.

Eine Tendenzwende gab es ab etwa Mitte der sechziger Jahre, wobei seitdem nicht mehr nur die heroische Widerstandshaltung des kommunistischen Einzelkämpfers oder Kollektivs, sondern auch die widerstandslose, aber dennoch hoffnungsvolle Haltung und der Überlebenswille der Juden in den Ghettos und Lagern dargestellt werden konnte.

Die Geschichte über Jakob hat Becker ursprünglich von seinem Vater gehört. Nach dem Wunsch seines Vaters sollte Becker eine heroische Geschichte schreiben über einen mutigen und selbstlosen Helden, der bei Todesstrafe ein Radio bei sich versteckt und erfreuliche Meldungen unter den verzweifelten Juden verbreitet und am Ende von Gestapo erschossen wird. Beckers Vater meinte: dieser Mann war ein Held, über den musst du schreiben. Jurek Becker hat aber dessen Geschichte auf eigene Weise umgesetzt. Über diese Revolte schrieb Becker:

---

<sup>97</sup> Vgl. Lutz Niethammer: Der „gesäuberte“ Antifaschismus. Die SED und die roten Kapos von Buchenwald. Berlin 1994. Vgl. auch Volkhard Knigge: Konzentrationslager Buchenwald 1937-1945. Berlin 1995. Zitiert nach Thomas Jung: Widerstandskämpfer oder Schriftsteller sein. S. 34.

Ich fand auch, dass dieser Mann ein großer Held war, aber ich hatte keine Lust, über den zu schreiben; ich hatte das Gefühl, immer wenn ich über jene Zeit las, war von diesem Mann die Rede, vor allem in der DDR; dieses Denkmal sei ihm oft genug gesetzt worden, dem so seltenen Helden der Vergangenheit...<sup>98</sup>

Die Frage, wie es möglich ist, dass Millionen ermordeter Menschen sich kaum gewehrt haben, könnte eine Art geistige Okkupation für Becker sein. Die Forschung zeigt, dass die Wahrnehmung von überlebenden Juden nach dem Krieg von einer Scham geprägt ist, „Scham über nicht geleisteten Widerstand in den Lagern des Dritten Reiches“, Scham darüber, dass man sich „wie Schafe zur Schlachtbank“ habe führen lassen.<sup>99</sup> Es lässt sich vermuten, dass das Schamgefühl auch für Jurek Becker ein Anstoß zu seinen Juden-Geschichten ist.

Ein trauriges Zitat aus *Jakob der Lügner*:

Und der Widerstand, wird man fragen, wo bleibt der Widerstand? [...] Oder gibt es in dieser elenden Stadt nur Hände, die genau das tun, was Hardtloff und seine Posten von ihnen verlangen? Verurteilt sie, immer verurteilt uns, es hat nur solche Hände gegeben. Kein einziger gerechter Schuss hat sich gelöst, Ruhe und Ordnung sind streng gewahrt worden, nichts von Widerstand. (S.98)

Mit Ehrfurcht hat der Erzähler über Warschau und Buchenwald gelesen und ist dabei vom sinnlosen Neid geplagt. Im Nachhinein beteuert er:

Ich hätte mit gemacht, das kann ich beschwören, man hätte mich nur zu fragen brauchen. [...] ich bin leider keiner von den Besonderen, die zum Kampf aufrufen, ich kann andere nicht mitreißen, aber ich hätte mitgemacht. (S. 98)

Im Jakob-Roman hat Becker eine Dialektik der Hoffnung als Erklärung dargestellt, warum es keinen Widerstand gegeben hat. Jakob hat mit seinen erfundenen Nachrichten den Ghetto-Insassen Hoffnung auf Rettung gemacht. Mit einer bevorstehenden Befreiung wird gerechnet, da die Russen nur noch einige Hundert Kilometer entfernt seien und nach den neuesten Meldungen Jakobs jeden Tag näher kommen. Sarkastisch sagt der Erzähler: „Wer jetzt noch erschossen wird, so kurz vor Schluss, der hat plötzlich eine Zukunft verloren.“ (S. 83) Die Gefangenen haben deswegen bis zur letzten Sekunde stillgehalten und darauf verzichtet sich zu wehren, weil sie glauben, dass der Schrecken bald ein Ende finden wird. Der Erzähler sagt von sich: „Ich habe die Verordnungen auswendig gelernt, mich strikt an sie gehalten und nur von Zeit zu Zeit den armen Jakob gefragt, was an

---

<sup>98</sup> Werkstattgespräch mit Jurek Becker. In Karin Graf u. Ulrich Konietzny (Hg.): Jurek Becker. S. 59.

<sup>99</sup> Micha Brumlik u.a. [Hg.]: Jüdisches Leben in Deutschland seit 1945. S. 251f.

Neuigkeiten eingegangen wäre.“ (S. 99) Das tragische Ende des Romans zeigt jedoch, wie sich die Hoffnung in ihren Gegenteil umschlagen kann und sich als fatale Illusion herausstellt.

Der Roman beginnt und endet mit der Beschwörung von Bäumen. Der Baum steht hier vor allem als Sinnbild für Hoffnung und Leben, als Unterpfand menschlicher Zukunft. Man erinnert sich an Hiobs Klage: „Gott hat mich zerbrochen um und um und lässt mich gehen und hat ausgerissen meine Hoffnung wie einen Baum.“ Hinter dem Sinnbild für Hoffnung steht auch der paradiesische Baum der Erkenntnis. Heidelberger-Leonard hat das Baum-Motiv am Anfang und Ende des Romans aus der Hoffnungs-Dialektik interpretiert: „So muss sich der zu Anfang vom Erzähler beschworene Baum des Lebens am Ende in den schattenwerfenden Baum der Erkenntnis verkehren.“<sup>100</sup> Nicht zufällig wird Lina auf der Fahrt ins Konzentrationslager vom Erzähler über die wahre Beschaffenheit der Wolken aufgeklärt.

In anderer Hinsicht könnte jedoch die Hoffnung der Juden, ein Lebensprinzip inmitten barbarischer Zeiten, zu einer besonderen Form von Widerstand verfestigt werden. Lediglich auf der Basis der Hoffnung sowie der bewahrten Menschlichkeit hat Jurek Becker den Ghettoalltag dargestellt. Im Mittelpunkt des Romans steht weder unerträgliches Leid noch faschistischer Terror, schon gar keine illegale Widerstandsorganisation, sondern Jakob, ein ängstlicher Alter, der einerseits mit erfundenen Radionachrichten versucht den Durchhaltwillen seiner Leidensgenossen zu stärken, andererseits sich auflehnt gegen seine notgedrungene Rolle als Hoffnungsträger. Im Unterschied zum Heldentum in Warschau oder Buchenwald wird Jakob eher als ein Held wider Willen porträtiert.

Im Gespräch mit Birnbaum stellt Becker die Frage, ob die Müdigkeit, die damals eine Gegenwehr verhindert hat, bei den Überlebenden fortexistiert. Im Boxer-Roman hat er diese Müdigkeit am Beispiel Aron Blanks gezeigt. Am Ende steht Aron als resignierter Außenseiter da, der dorthin geraten war, „wo man aufhöre, Widerstand zu leisten.“ (S. 292) Aber Aron hat versucht, seinen Sohn zur Fähigkeit der Selbstverteidigung zu

---

<sup>100</sup> Heidelberger-Leonarde: Auschwitz denken. Auschwitz schreiben. Mutmaßungen über Jurek Becker. Ebd. S. 197.

bewaffnen. Mit der erfundenen Geschichte des Boxers, der im Roman symbolisch für den Kampf steht, will er den Sohn zum Lebenskampf zu motivieren.

Die Geschichte von Bronstein, diese „unerhörte Begebenheit“, kann ein Ergebnis sein von Beckers Beschäftigung mit der Frage, warum es keinen Widerstand gegeben hat. Er habe sie sehr lange als unwahrscheinliche Kriminalstory abgetan, bis ihm eines Tages der merkwürdige Gedanke kam: „Eigentlich ist diese Geschichte doch sehr wahrscheinlich“. Seine Entscheidung war: „Ich wollte also auch einer Geschichte, die ich für sehr wahrscheinlich hielt, die aber, so viel ich weiß, sich nie zugetragen hat, zum Leben verhelfen“.<sup>101</sup> Allerdings hat Becker in diesem Roman einen deformierten Widerstand dargestellt.

Das Tragische dieser Geschichte liegt auch auf einer tieferen Ebene. Gerade wegen der Unfähigkeit des Sohnes zum Widerstand hat er die Tragödie nicht verhindern können. Rückblickend sieht Hans diesen Fehler ein: „Kein Mensch hatte mich gelehrt, Widerstand zu leisten, niemand hatte mir gezeigt, wie man das macht, was man für richtig hält. [...] Noch heute gerate ich in Panik, wenn ich mit einer Meinung allein dastehe.“ (S. 85)

---

<sup>101</sup> Gespräch mit Marianna Birnbaum 1988: Das Vorstellbare gefällt mir immer besser als das Bekannte. In: Ebd. S.94.

### 3.1.6. Zusammenfassung zum Judenkomplex

Ob es sich nach Auschwitz noch leben lasse – das ist für Adorno keine rhetorische Frage. Damit wendet er sich gegen die Verweigerung der Erinnerung. Schon um 1950 musste er befürchten, dass in Deutschland „bereits an Auschwitz zu erinnern für langweiliges Ressentiment“ galt. Er stellt die Frage,

[...] ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen. Sein Weiterleben bedarf schon der Kälte, des Grundprinzips der bürgerlichen Subjektivität, ohne das Auschwitz nicht möglich gewesen wäre: drastische Schuld des Verschonten. Zur Vergeltung suchen ihn Träume heim wie der, dass er gar nicht mehr lebte, sondern 1944 vergast worden wäre...<sup>102</sup>

Adorno weist hier auf das leere und kalte Vergessen hin, das die Ermordeten um ihr Andenken betrügen will, auf die verhängnisvolle „bürgerliche Subjektivität“, die zum Weiterleben verhelfen soll.

Ob es sich nach Auschwitz noch leben lasse – diese Frage stellt Adorno im Zusammenhang mit dem Urteil, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben sei barbarisch. Die Spitze dieses Satzes muss nicht unbedingt allein gegen den Schreibenden gekehrt werden. Die Kultur insgesamt wird gegenüber dem Leiden der Opfer als unangemessen verurteilt. In beiden deutschen Staaten hat die Kulturindustrie Holocaust und Shoah zu Bestandteilen des Fernsehalltags gemacht. Im Westen verfolgt man die Täter und Mitläufer, im Osten feiert man die Widerstandskämpfer. Heute jedoch werden die beiden Wege, die man im ehemaligen West- und Ostdeutschland zur Vergangenheitsbewältigung gegangen ist, in Frage gestellt. Nicht selten wird aus dem Eingedenken ein Geschäft mit der Shoah, mit dem ein leeres und kaltes Gedenken betrieben wird. Der Verdacht von Hans Bronstein gegen solche Art Verfilmung ist:

Durfte ich nicht widersprechen, wenn wieder und immer wieder genussvoll an diesem Stück Vergangenheit herumgefingert wurde, und zwar von solchen, die mich an Plünderer erinnern? Musste man diesen Dreck bejubeln, nur weil die Eltern im Lager gewesen sind? (S. 252)

In der ehemaligen DDR war Antifaschismus staatstragende Doktrin und zugleich zentraler Bestandteil der Erziehung in Schule, Kinder- und Jugendorganisationen, in der Kultur- und Kunstproduktion, in der Öffentlichkeit insgesamt. Der Antifaschismus hat sich, als diskursiver Text, in Verfassungs- und Gesetzestexten, in Materialien der

---

<sup>102</sup> Adorno: Negative Dialektik. S. 353/354.

politischen Bildung, in Schulbüchern, in den Massenmedien, in der Literatur und den bildenden Künsten sowie in offiziellen Reden und Verlautbarungen manifestiert. Dieser hoher Stellenwert, der der antinazistischen Bildung beigemessen wurde, hat den Antifaschismus an sich zu einem wichtigen Faktor der politischen Identität der DDR-Bürger werden lassen.

Heute, nachdem die DDR bereits zur Vergangenheit gehört, wird oft ein Vorwurf gegen den Antifaschismus der DDR erhoben. Der DDR-eigene Begriff Antifaschismus trägt die Merkmale eines Mythos, der den antifaschistischen Status des Staats und der Partei hervorzuheben hatte. Mit der Proklamation eines historisch-siegreichen Antifaschismus wurde jedes Schuldbekenntnis und Schuldgefühl der Bürger in der DDR am Holocaust unnötig. Die Vergangenheit war, aus dem Blickwinkel der „Sieger der Geschichte“, bewältigt und bedurfte angeblich keiner weiteren Hinterfragung mehr. Bereits in den 60er Jahren erklärte die Führung der DDR die Bewältigung der Vergangenheit als vollendet.

Die Einseitigkeit und der Verordnungscharakter bei der Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit in der DDR bleiben nicht ohne Einfluss auf die Literatur. Zu der literarischen Behandlung dieser Geschichte in der DDR hat Ingrid Dinter bemerkt, dass die Darstellung des Dritten Reichs und der nationalsozialistischen Zeit in der DDR-Literatur in erster Linie ein Mittel war, den antifaschistischen Widerstand des sozialistischen Staates hervorzuheben, gleichzeitig enthalte diese Literatur den optimistischen Gedanken an den zukünftigen, „alles heilenden Sozialismus“.<sup>103</sup>

In den 70er Jahren erkannte eine ganze Reihe von Autoren gerade der mittleren Generation, dass die DDR mit dem Thema Faschismus durchaus noch nicht abgeschlossen hatte. Sie untersuchen die heutige Gesellschaft und finden überall Spuren der vermeintlich bewältigten Vergangenheit – im Sinne des Wortes von Christa Wolf: „Das Vergangene ist nicht tot; es ist nicht einmal vergangen.“<sup>104</sup> Es entstanden Franz Führmanns *22 Tage oder die Hälfte des Lebens*, *Der Sturz des Engels* und Christa Wolfs *Kindheitsmuster*, die das Thema Vergangenheitsbewältigung auf eine sehr offene Weise behandelt haben. Dabei knüpfen sie an die im Westen nach wie vor substanzielle Frage zu diesem Bereich an,

---

<sup>103</sup> Ingrid Dinter: Unvollendete Trauerarbeit in der DDR-Literatur. S. 117.

<sup>104</sup> Christa Wolf: *Kindheitsmuster*. S. 9.



nämlich die Frage nach der Schuld in Allgemeinen, der kollektiven Schuld und der Schuld von Mitläufern.

Vor allem aus den letzten Juden-Romanen *Der Boxer* und *Bronsteins Kinder* lässt sich eine Kritik an der Vergangenheitsbewältigung in der DDR lesen, die die Juden absolut außer Acht ließ. An dieser Stelle sehe ich es als erforderlich, zuerst einige Informationen über die Situation der Juden in der DDR zu geben.

Ausgangspunkt und Leitfaden für die Analyse des Faschismus in der DDR bildet die marxistische Geschichtsbetrachtung, die vom gesetzmäßigen Fortschritt der Geschichte ausgeht, nach der der Sozialismus den Imperialismus ablösen musste. Innerhalb dieses Bildes des progressiven Geschichtsverlaufs habe der Antisemitismus einen Deckmantel für den Kampf gegen die revolutionäre Arbeiterbewegung und vor allem gegen die Sowjetunion abzugeben. Die Folge dieses Geschichtsbildes ist, dass die Kommunisten die ersten und wichtigsten Opfer des faschistischen Terrors geworden sind. In einem im Jahr 1988 herausgegebenen, überarbeiteten Lehrbuch heißt es immer noch:

Die Faschisten pferchten viele Millionen Häftlinge – Kommunisten, Sozialdemokraten, Gewerkschaftler, Antifaschisten verschiedener Klassenzugehörigkeit, rassistisch Verfolgte, vor allem Juden, Kriegsgefangene, Zwangsarbeiter und andere Häftlinge – in unzähligen Konzentrationslager zusammen [...] in diesen größten Vernichtungslagern wurden mehr als sieben Millionen Menschen unter entsetzlichen Qualen umgebracht.<sup>105</sup>

Die Opfergruppe der Juden wird dabei allenfalls als Beweis für die unerhörte Skrupellosigkeit und Grausamkeit des NS-Systems verwendet und damit praktisch als spezielles Phänomen allein rassistisch begründeter, industrieller Massenvernichtung von Menschengruppen fast vollständig ignoriert. Ralph Giordano spricht mit Recht vom „Staats- und Parteiantifaschismus unter der Vergewaltigung leicht nachprüfbarer Historie“, der eine gründliche Aufarbeitung der Nazizeit in der DDR unmöglich macht und die Vergangenheit des Dritten Reichs eher in ein mystisches Dunkel gehüllt hat.<sup>106</sup>

Wo konnten sich Juden, aus rassistischen und religiösen Gründen Verfolgte, innerhalb eines solchen, ideologisch instrumentalisierenden Rahmens wieder finden? Wie und

---

<sup>105</sup> Walter Nimitz (Hg.): Geschichte. Lehrbuch für Klasse 9. Berlin 1970. S. 168-169. Hier zitiert nach Thomas Jung: Widerstandskämpfer oder Schriftsteller sein. Jurek Becker – Schreiben zwischen Sozialismus und Judentum. S. 35.

<sup>106</sup> Giordano: Die zweite Schuld. Berlin 1991. S. 371.

womit konnten sie sich identifizieren? Die Antwort lautet: Sie hatten sich in die neue Gesellschaft zu integrieren, mussten ihre an bürgerlichen Traditionen oder religiöser Herkunft gebundene Identität weitestgehend abstreifen und sich als „DDR-Bürger jüdischer Herkunft“ am Aufbau des Sozialismus beteiligen. Die Welt der jüdischen Kultur war in der DDR bis auf die in den Gemeinden aufbewahrten Artefakte und in den Familien gepflegten Traditionen fast vollständig ausgestorben. So kommt es, dass Juden dem DDR-Durchschnittsbürger letztendlich als besonders gut angepasste, zahlenmäßig verschwindend kleine Gruppe unauffälliger Mitbürger erscheinen.

Es ist wahr, dass die Gleichstellung aller Bürger in der DDR verfassungsmäßig abgesichert und Judenfeindlichkeit, weil als faschistisch belegt, nicht vorhanden war, dass die soziale Anerkennung der Juden als Opfer des Faschismus diesen eine privilegierte materielle und soziale Versorgung gesichert hat – aber gleichzeitig wurde ihnen das spezifisch jüdische Gruppenproblem abgesprochen. Ihre durch die Verfolgung erlittenen, vor allem seelischen Wunden und die Folgen des Holocausts blieben unbehandelt.

Vor diesem Hintergrund hat *Bronsteins Kinder* ein sozialpolitisches Tabu, „einen bislang verdrängten, abgewehrten, verkapselten Vorstellungskomplex“ zerstört, der von den DDR-Lesern fast ohne Einspruch oder Zweifel internalisiert worden war.<sup>107</sup> Durch die „unerhörte Begebenheit“ lenkt er die Aufmerksamkeit des DDR-Publikums auf die Gruppe vergessener Menschen, die aber immer noch nicht aus ihrem Trauma herausgefunden haben. Für die offizielle Sprachregelung in der DDR, nach der die Vergangenheit längst als bewältigt angesehen wurde, muss dies eine ungeheuerliche Provokation sein. Ebenso provokativ und für die Mehrheit der Leser geradezu verletzend sind die Begründungen, die für das private Gerichtsverfahren gegen den KZ-Aufseher vorgebracht werden.

Um die Selbstjustiz dem Sohn gegenüber zu rechtfertigen erklärt Bronstein: Er und seine Freunde wollen den Aufseher nicht einfach anzeigen, nicht aus Angst, dass der nicht hart genug bestraft würde – darauf sei Verlass; sie seien der Meinung, „dass Aufseher nicht vor ein deutsches Gericht gehören“ (S. 137), weil es ein Gericht ohne Überzeugung

---

<sup>107</sup> Hans-Georg Werner: *Bronsteins Kinder im Blickfeld eines Ostberliner Lesers von 1987*. In: Irene Heidelberger-Leonard (Hg.): Jurek Becker. S. 236-250/S. 236.

sei. Wer stark genug sei, könne diesem deutschen Gesindel seine Überzeugung diktieren, ob er nun Hitler oder sonst wie heiße. (S. 80)

Viele bilden sich ein, dass die Befehle, die man ihnen gibt, ihrer eigenen Meinung entsprechen. Aber wer kann sich darauf verlassen? Befiehl ihnen, Hundedreck zu essen, und wenn du stark genug bist, werden sie Hundedreck bald für eine Delikatesse halten. (S. 130).

Aus diesen Gründen wollen die drei ehemaligen Opfer den Aufseher keinem Gericht übergeben, sondern ihn selbst verurteilen. Sie möchten ihre Rache nicht dank eines günstigen Zufalls erfüllt sehen,

[...] einzig deshalb, weil zufällig die eine Besatzungsmacht das Land erobert habe und nicht die andere. Wenn die Grenze nur ein wenig anders verlief, dann wären dieselben Leute entgegengesetzter Überzeugung, hier wie dort... (S.80)

Die DDR, ein Staat, der die Überwindung der Vergangenheit zur Doktrin gemacht und sich in besonderem Maße der Verfolgung der NS-Verbrechen gewidmet hatte, musste hier ihre Gerichte vom Grunde aus bestürzt sehen. Unverschont bleibt zugleich auch der Westen. Mag dieses Urteil ungerecht sein oder nicht, es steht fest, dass der Aufseher nach seiner Befreiung durch Hans nach Westdeutschland geflohen ist und sich dort unbestraft niedergelassen.

Geisler hat den Beitrag der jüdischen Trilogie von Jurek Becker folgendermaßen zusammengefasst: Allen drei Romanen gemeinsam ist, dass sie Holocaust, Ghettoalltag und die Probleme der Überlebenden und ihre Erinnerungsarbeit aus der Perspektive der Betroffenen, der Opfer darstellen. Mit dem Perspektivwechsel haben Beckers Werke „zwei wesentliche Fehlleistungen allzu vieler gutgemeinter deutscher Arbeiten“ zu dieser Thematik vermieden. Zum einen hat das verständliche Interesse an den Motiven und der Psychogenese der Täter oft die fatale Folge, dass die Opfer erneut aus dem Blickfeld geraten; andererseits werden die Opfer, wenn sie dann im Bild erscheinen, oft lediglich als *Objekt* der Willkür und des Sadismus der Täter dargestellt, „was zwar historisch korrekt ist, aber im Rezeptionsprozess die Betroffenen einer sekundären Verdinglichung unterzieht“. Die Folge ist, dass der Leser sich daran gewöhnt, Juden als *Objekte*, als *Behandelte* zu sehen, nicht als *Subjekte*, d.h. *Handelnde* ihrer eigenen Geschichte. Becker dagegen zeigt dem Leser in seinen Romanen Personen, die, wenn auch in beschränktem

Rahmen, Subjekt ihrer persönlichen Geschichte sind. Jakob z.B. hat mit seinen Lügen kleine Korrekturen in die geschichtliche Entwicklung eingefügt. Freilich unterliegt Jakobs Handeln den äußeren Zwängen, die sich unmittelbar aus der Situation der Verfolgung selbst ergeben. Seine Lügen sind immer notwendige operative Eingriffe. Auch die Aktion von Arno Bronstein ist eine Art Zwangsreaktion des Opfers. Aber immerhin sind diese Figuren Subjekt in der Geschichte.<sup>108</sup>

Eine andere Eigenheit in der Darstellung jüdischer Existenz in der deutschen Nachkriegsliteratur ist das Fehlen lebendiger jüdischer Figuren und der Vieldimensionalität jüdischer Geschichtserfahrung. Christiane Schmelzkopf sieht den Grund dafür in dem ängstlichen Philosemitismus, der mit dem Zeichnen „guter, möglichst dem eigenen Denken willkommener Judengestalten“ dem weiter vorhandenen Antisemitismus entgegenzuwirken versuchte. Diese Grundhaltung hat nach Schmelzkopf ein entkrampftes Sprechen über Juden und jüdische Probleme unmöglich gemacht und das Sich-Einlassen auf die wirkliche Erfahrung von Juden gelähmt.<sup>109</sup> Von dieser Art üblicher Juden-Darstellungen hebt sich *Jakob der Lügner* ab. Die Juden in diesem Roman sind nicht nur leidende Opfer, die aber im Kampf um das Überleben auch Güte repräsentieren, sondern auch gemein, egoistisch. In dieser realistischen Darstellung stellt sich der Roman in die Nähe von Edgar Hilsenraths *Nacht* (1952). Hilsenraths Geschichte spielt ebenfalls in einem Ghetto, wo das Leben vom einzigen verzweifelten Überlebensversuch bestimmt ist. Mit der autobiographischen Verarbeitung hat Hilsenrath die Zerstörbarkeit der menschlichen Integrität in einer Extremsituation von äußerster Erniedrigung und Bedrohung brutal und glaubhaft geschildert. Gegen die Extremsituation der Existenz hat Becker die bis zuletzt hoffende Haltung aufrechterhalten.

---

<sup>108</sup> Michael E. Geisler: Überleben – Holocaust und Faschismus im Werk Jurek Beckers. In: Karin Graf u. Ulrich Konietzny (Hg.): Jurek Becker. S. 39–46/40.

<sup>109</sup> Christiane Schmelzkopf: Zur Gestaltung jüdischer Figuren in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. In: Herbert A. Strauss u. Christhard Hoffmann (Hg.): Juden und Judentum in der Literatur. S. 273–294/284.

### 3.2 Sozialistkomplex – Opportunismus, Anpassung und Widerstand

Neben dem wohl bis heute nicht endgültig geklärten Verhältnis zum Judentum gibt es noch einen weiteren wichtigen Aspekt, der Beckers Leben und Werk von früh an nachhaltig beeinflusst hat: die Hinwendung zum Sozialismus. Mit *Aller Welt Freund* als eine einzige Ausnahme sind alle anderen Romane Beckers im DDR-Alltag etabliert. In jeder dieser DDR-Geschichten findet sich mehr oder weniger Systemkritik. Die zweite Grundthematik von Becker, der Opportunismus, steht in engem Zusammenhang mit der Schwierigkeit, Sozialist zu sein im real existierenden Sozialismus.

Zum Thema Opportunismus gibt es ein interessantes Gespräch zwischen Becker und Günter Gaus. Auf die Frage von Gaus, wie viel freien Willen der abhängige Mensch hat, antwortet Becker, er sei damit nicht einverstanden, dass ein Mensch nichts anderes wäre als die Summe der Umstände, die auf ihn einwirken, das Resultat seiner Erziehung, das Resultat seiner konkreten Lebensverhältnisse. Für ihn gebe es so etwas wie einen Willen und er sei überzeugt davon, dass es einen Gutteil freie Entscheidungen gibt. „Es ist ja nicht so, dass jemand, der jung ist, keine Berufsaussichten hat, arbeitslos ist und über wenige Gelder verfügt oder über gar keines, zwangsläufig Brandsätze in Ausländerheime werfen muss. Manche tun es, und andere sind empört darüber.“ Aber gleichzeitig findet er es nicht in Ordnung „Mut einzuklagen“. Ganz realistisch sagt er, man solle die Veränderungen lieber nicht erwarten, wenn sie nur dann zu erzielen seien, wenn Millionen Leute irrsinnig mutig wären. Auf die Frage von Gaus, ob die Anpassung, ob Mitläufertum ein Menschenrecht ist, hat er nicht direkt geantwortet. Die Antwort findet sich bei einem anderen Anlass, als er sagt, dass in der Anpassung die Menschlichkeit steckt.<sup>110</sup>

Mit den Verhältnissen zu leben und dennoch sich selbst treu zu bleiben zieht sich als roter Faden durch *Irreführung der Behörden*, *Schlaflose Tage* und *Aller Welt Freund*. Die Figuren in diese Geschichten bewegen sich alle zwischen Anpassung und Widerstand, zwischen Reflexion und tätiger Konsequenz.

Der Protagonist in *Irreführung der Behörden*, der junge literaturinteressierte Student, beginnt seine Schriftstellerkarriere mit deutlich systemkritischen Geschichten. Eine seiner Geschichten z.B., die Zahn-Parabel, beklagt, dass Freiheit und Rechte des Einzelnen unter

dem Vorwand des Gemeinwohls beschnitten werden: Ein gezogener und versehentlich auf dem Tisch vergessener Zahn fängt an in der Dunkelheit zu leuchten. Er wird im Labor untersucht und der Befund konsterniert die gesamte Fachwelt – der Zahn besteht aus einem völlig unbekanntem Material, aus einem Element, das es nach bisherigen Erkenntnissen gar nicht geben dürfte. Weitere Untersuchungen erweisen, „dass das besagte Material verblüffende Eigenschaften hat und für die Volkswirtschaft von erheblicher Bedeutung sein könnte, selbst in kleinster Menge.“ Der Eigentümer des Zahns wird vor eine ärztliche Kommission berufen und alle seine Zähne werden begutachtet. Es stellt sich heraus, dass alle seine Zähne von der gleichen Art sind. Der Mann kriegt seither täglich von früh bis abends offizielle Besuche, die ihn mit Argumenten, Versprechungen und Prämien dazu überreden versuchen sich von seinen Zähnen zu trennen. Ihm wird vorgeworfen, „dass er sein schäbiges privates Wohlbehagen über die Interessen der Allgemeinheit stellt“. Dieses nervenaufreibende Verfahren zieht sich so lange hin, bis der Mann schließlich mit dem Ziehen aller seiner Zähne einverstanden ist. „Das Gemeinwesen blüht“ mit Hilfe dieser Zähne, aber der Mann steht schrecklich unansehnlich da. (S. 36-37)

Diese kurze Geschichte aus der Studentenzeit von Gregor Bienek, der ein leidenschaftlicher Erzähler mit sprühenden Einfällen ist, hat offenbar ein starkes Anliegen, das jedoch später mit wachsendem Anpassungswillen immer sparsamer geäußert wird. Aus dem jungen Studenten, der immer bereit war „sich in Kämpfe zu stürzen“, immer bereit „für dies und jenes in den Krieg zu ziehen“, wird zwar ein anerkannter Autor, der aber immer schäbige Kompromisse eingeht, weil er darin einen bequemen Weg zum Erfolg sieht. Die Diagnose, die Kilians Bruder über diesen in *Schlaflose Tage* stellt, kann auch treffend auf Bienek angewendet werden: Er vermeidet Kollisionen, nicht etwa aus Feigheit, nicht etwa aus Anpasserei, sondern weil er begriffen hat, dass die Auseinandersetzung selbst ihm schon Schaden bringt, ganz unabhängig von deren Ausgang.

So wie Meinung eine zentrale Problematik in seinen poetischen Vorlesungen darstellt, wird Beckers zweite Grundthematik über Opportunismus hauptsächlich an der Erörterung der Meinungen entfaltet. Lola kritisiert ihren Mann:

---

<sup>110</sup> Günter Gaus: Zur Person. S.18/19.

Früher hast du nie Zweifel an deiner eigenen Ansicht aufkommen lassen, das war falsch. Heute lässt du nie Zweifel an den Ansichten der anderen aufkommen, in keiner deiner Geschichte. Wenn man sie liest, hat man den Eindruck, dein einziges Motiv zu schreiben wäre, niemanden zu nah zu treten, keiner soll etwas dagegen haben. Du berechnest alle Einwände im voraus und umgehst sie. (S. 246-247)

Die Assimilierung aller Haltungen und Posen hat als Folge die Ich-Aushöhlung. Dazu muss Bienek sich bekennen. Er kommt zu der Reflexion:

Ich komme mir vor wie eine Maschine, die für diffizile Verrichtungen konstruiert ist, die aber immer nur für einfachste Dienste eingesetzt wird, also zweckentfremdet und unterhalb ihrer Kapazität, wo sitzt der Verantwortliche für solche Puscherei, wer ist der Mechanist, wenn ich es nicht selbst bin? [...] eines Tages werden sie mich für einen halten, der ich nicht sein will, und niemand wird meinen Beteuerungen glauben, solange ich keinen Gegenbeweis führe. [...] tatsächlich lasse ich mich laufend in Geschichten ein, die mir nebensächlich scheinen, irgendwann wird man mich fragen oder nicht fragen, was denn nun die Hauptsache ist. (S. 173)

Die Schwebelage ohne die Gefahr des Absturzes in *Irreführung der Behörden* ist in *Schlaflose Tage* nicht mehr möglich, dem einzigen Dissidenten-Buch von Jurek Becker. Hier sind moralische Integrität des Ichs und gesellschaftliche Rahmensituation schonungslos auseinander gebrochen. Das in sich ruhende Einverständnis wird vom Protagonisten in einer schockartigen Erhellung abrupt beendet:

[...] von einem Moment auf den nächsten überfiel ihn der Verdacht, sein ganzes Unglück ergebe sich aus einer kläglichen Meinungslosigkeit. (S. 65)

Die plötzliche Erkenntnis, dass die Vorbehaltlosigkeit nichts anders als die Missachtung seiner selbst ist, erweckt bei Simrock eine Sehnsucht „identisch mit sich selbst“ zu handeln. (S. 65-66) Er will sich mit den Kindern verbünden gegen sinnlose Bräuche und Anordnungen, von denen es die Fülle gibt. Vor allem hat er vor die Kinder „vergleichen und somit zweifeln“ zu lehren. Zu diesem Zweck will er zu den Ansichten, die er nach dem Lehrplan vorzutragen hat, auch seine eigene abweichende sagen, damit die Kinder durch Urteilen eigene Überzeugungen bilden. (S. 58-59) Aber der DDR-Lehrer hat es nicht leicht in der Schule unter dem Druck der staatlichen Anordnung, um aufrichtig zu sein. Er wird wegen seiner Erziehung zur Skepsis entlassen.

*Schlaflose Tage* ist deutlich ein Buch, das von moralischen und ideologischen Konzeptionen her geschrieben ist. Becker bedient sich in diesem Buch verschiedener Darbietungsformen der Kritik: Reflexionen, Selbstgespräche, Dialoge und essayistische Entwürfe. An der Figur Antonia, die in der Interesslosigkeit die einzige Methode sieht

sich zu schützen und einen gescheiterten Fluchsversuch an der ungarischen Grenze gewagt hat, zeigt Becker eine alternative Form von Ablehnung und Widerstand. Der Konflikt zwischen individueller Sinnforderung und sozialen Einschränkungen bleibt unlösbar auch am Ende des Romans. Die thematische Radikalität bleibt konsequent im gesellschaftlichen Scheitern des Gegenprogramms.

In *Schlaflose Tage* findet sich ein Satz, den ich als einen verborgenen Aufruf zum Handeln interpretieren möchte: „Es war nicht die Unruhe, die gewöhnlich wichtigen Veränderungen vorangeht, sondern sie kam im Gegenteil aus der Gewissheit, dass wichtige Veränderungen nicht zu erwarten waren.“ (S. 24) Dieser Satz erinnert an das tragische Ende im Jakob-Roman: man wartet und wartet auf die Rettung durch russischen Truppen, dabei rührt niemand einen Schritt von der Stelle, es wird stillgehalten bis zum letzten Transport ins Todeslager.

Strukturell weist *Schlaflose Tage* – wie Becker selbst im Werkstattgespräch betont – Ähnlichkeiten mit Kafkas Werken auf: Nach der anfänglichen Störung, die bald eine allgemeine Sinnkrise auslöst, folgt die Handlung zwangsläufig der eigenen Logik. Indem die radikale Infragestellung des Vertrauten durch etwas völlig Unerwartetes in Gang gesetzt wird – hier durch die Konfrontation mit der eigenen Sterblichkeit –, hat der Roman wiederum Ähnlichkeiten mit den Romanen der so genannten Neuen Subjektivität der 70er Jahre in der Bundesrepublik, in denen Störung oder Krise zu einer rücksichtslosen Überprüfung von Persönlichem und Sozialem, zwecks Veränderung, führen.<sup>111</sup> Aus dieser Sicht hat Durzak diesen Roman mit Peter Handkes *Stunde der wahren Empfindung* verglichen.<sup>112</sup>

In den drei Romanen *Irreführung der Behörden*, *Schlaflose Tage*, und *Aller Welt Freund* werden drei unterschiedliche Fälle unter den schwierigen Realzuständen geschildert: den Wendegang von Bienek von einem Kämpfer zu einem angepassten Literaturclown; den konsequenten Abschied Simrocks von allen bisherigen Gedanken- und Verhaltensbastionen, allerdings mit der Folge des eigenen Abgleitens ins Asoziale wegen der Ablehnung des Opportunismus; und die tragisch-komische Krisengeschichte

---

<sup>111</sup> Keith Bullivant: Zur Auseinandersetzung Jurek Beckers mit der DDR – Zu dem Roman »Schlaflose Tage«. In: Karin Graf u. Ulrich Konietzny (Hg.): Ebd. S. 49-51.



eines verzweifelten und resignierten Journalisten. In dem letzten Roman wird leider unglaublich ein Einzelschicksal geschildert, dessen Appell man schwer ernst nehmen kann wegen der Leichtgewichtigkeit der Darstellung und des Fehlens einer überzeugenden „gestalterischen Notwendigkeit“. Eine Kritik an diesen Roman lautet: „Herunterspielen des Erzählstoffes in einem allzu saloppen zeitgemäßen Stils.“<sup>113</sup>

Während seine jüdischen Werke eine Art Identitätssuche mittels sprachlicher Konstruktion darstellen, den Versuch, die verschlossene Tür der Vergangenheit mit einem sprachlichen Schlüssel aufzusperren, bemüht sich Becker mit den Werken der zweiten Gruppe den richtigen Standort innerhalb der realen Verhältnisse zu finden, der zwischen dem Dahinleben und dem tragischen Duell, zwischen dem absoluten Sichaufgeben und dem absoluten Sichbehaupten liegen soll.

Ich bin kein sehr glücklicher Mensch. Ich befinde mich – sagen wir mal – in einem Zustand erträglicher Unzufriedenheit. Und das scheint mir das äußerste zu sein, was jemand, der nicht die Augen verschließt, in der Situation, in der wir leben, empfinden kann.<sup>114</sup>

Das ist die Antwort auf eine eher private Frage, aus der wieder die realistische Haltung Beckers zu lesen ist.

---

<sup>112</sup> Durzak: Der deutsche Roman der Gegenwart. S. 422-423.

<sup>113</sup> Sulamith Sparre: Die eigenen Möglichkeiten verschüttet. In: Frankfurter Hefte 38 (1983), H. 7, S.71-73. Hier zitiert nach Heidelberger-Leonard (Hg.): Jurek Becker. S. 173-175/174.

<sup>114</sup> Günter Gaus: Zur Person. S. 26.

### 3.3 Bildnis und Rollenspiel – Vergleich mit Max Frisch

Die Ansicht der russischen Formalisten, dass ein Kunstwerk gegen den Hintergrund anderer Kunstwerke und durch Assoziation mit ihnen wahrgenommen wird, wird schon immer in die Interpretationspraxis umgesetzt. Ich glaube, dass ein Vergleich von Becker mit Frisch in dieser Hinsicht wichtig ist, weil dadurch sowohl die Thematik als auch formale Aspekte in seinen Werken zu einer besseren Erläuterung gelangen.

Auf die Frage, zu welchen zeitgenössischen Dichtern haben Sie eine Affinität, antwortet Becker:

Als ich Student war und noch Bücher lesen konnte wie normaler Mensch, hat mir Max Frisch viel bedeutet.<sup>115</sup>

Der Einfluss von Frisch auf Becker wirkt auf zwei Ebenen: thematisch in der Bildnis-Problematik und im Rollenspiel, erzähltechnisch in der Durchbrechung des Fiktionsrahmens durch den Erzähler. Petersen soll bisher der erste und einzige sein, der die Beziehung zwischen Becker und Frisch in dieser Technik ausführlich untersucht hat.<sup>116</sup>

Es war mir immer unangenehm, mich in Westdeutschland über die DDR zu äußern. Es hat mir nie gefallen, wie schnell mir ein Mikrophon hingehalten wurde, wenn ich in Westdeutschland über die DDR-Verhältnisse reden wollte, und wie schnell mir dieses Mikrophon wieder weggenommen wurde, wenn ich über die westdeutschen Verhältnissen reden wollte, in denen ich immer hin zwölf Jahre gelebt habe.<sup>117</sup>

Unter Einbeziehung vieler derartiger Äußerungen von Becker in verschiedenen Gesprächen kann ich hier seine realen Erfahrungen mit Vorurteilen darstellen. Einerseits muss er sich seit seiner Ankunft im Westen oft in Konfrontation mit dem Antisemitismus gefunden haben, andererseits mit der festen Erwartung in der westdeutschen Öffentlichkeit, wonach Schriftsteller aus der DDR beim Rückblick ganz und gar kritisch zu sein haben und nicht abwägen dürfen, „dass sie immer und immer wieder sozusagen durch den Reifen der Regimekritik springen, mit dem vorerwarteten Ergebnis“. Becker hält das für den sichersten Weg an der Wahrheit vorbei, Wahrheit über das, was gewesen

---

<sup>115</sup> Gespräch mit Marianna Birnbaum 1988. In: Heidelberger-Leonard (Hg.): Jurek Becker. S. 106.

<sup>116</sup> Vgl: Jürgen H. Petersen: Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte. Stuttgart, Weimar 1993. Fiktionalität und Ästhetik. Eine Philosophie der Dichtung. Berlin 1996.

<sup>117</sup> Paul O'Doherty u. Colin Riordan: Ich bezweifle, ob ich je DDR-Schriftsteller gewesen bin. Gespräch mit Jurek Becker. In: Colin Riordan (Hg.): Jurek Becker. S. 12-23/18.

ist.<sup>118</sup> Über die Lesart der DDR-Literatur im Westen lässt sich sagen: Man hat vor allem die Aspekte des Dissidenten darin gesucht – Beckers Analyse von der Folge aus dieser Erwartung, ihrer Einflüsse auf die ehemalige DDR-Literatur wird im letzten Kapitel besprochen.

Der eine Fluchtpunkt aller drei Juden-Romane ist die Rollenerwartung an die Protagonisten, in der die Belastung des Menschen liegt. Neben der jüdischen Identität, die bei Becker als Erfindung deklariert wird, wird die fremde Erwartung auf einer zweiten Ebene gezeigt: Jakob leidet unter der Sonderstellung – „Man ist seinen Mitbürgern kein Mensch mehr, man ist Besitzer eines Radios, unvereinbar miteinander, wie sich seit langem erweist...“ (S. 192) – und versucht immer wieder aufs Neue, der ihm durch seine ursprüngliche Fiktion zugewiesenen Rolle als Hoffnungsträger mit der vermeintlichen Liaison zur Außenwelt zu entkommen. Dies erklärt seine Freude während der Stromsperre: „Jakob darf wieder einer von vielen sein, keiner zwingt ihn, mehr zu wissen als alle...“ (88)

Wie mächtig die Erwartung der anderen ist und wie fest sie einen gefangen halten kann, ist Simrock in *Schlaflose Tage* völlig bewusst. Nicht umsonst hat er folgenden Satz als das erste Konzept für seinen neuen Beginn niedergeschrieben:

Sich nicht davor schämen, Standpunkt zu revidieren, in den Augen der anderen ein anderer zu werden. [...] Das wichtigste ist: den neuen Standpunkt wie eine Fahne hoch über dem Kopf zu tragen, ihn herauszuputzen, bis er nach und nach selbstverständlich wird... (S. 26)

Das ist auch der Versuch von Stiller, „in den Augen der anderen“ ein anderer zu werden. Sein Ausbruch wird als gescheitert dargestellt.

Jurek Becker hat sich selbst als das Motiv zu jedem Buch angegeben. So stellt jedes Buch eine fingierte Selbstsuche dar. In dieser Sicht stellt sich ein Zusammenhang zwischen Becker und Frisch heraus. Im Interview mit Arnold hat Frisch sich als „Notwehrschriftsteller“ bezeichnet und meint damit einen Autor, der sich selbst im Blick hat, bei sich und seinen Erfahrungen beginnt und dem es darum geht, diese Erfahrungen, also sich selbst auszudrücken.<sup>119</sup> Das ist das Motiv von Gantenbein: „*Ein Mann hat Erfahrung gemacht, jetzt sucht er die Geschichte dazu – man kann nicht leben mit einer*

---

<sup>118</sup> Günther Gaus: Jurek Becker. In: Ders.: Zur Person. S. 20-21.

*Erfahrung, die ohne Geschichte bleibt...*<sup>120</sup> Vielleicht ist es überhaupt eine allgemeine Tatsache, dass Schriftsteller bei sich anfangen, von sich aus schreiben. Die Verarbeitung der Eigenerfahrungen drückt sich sowohl bei Jurek Becker als auch bei Max Frisch vor allem in der Identitäts-Problematik aus.

Im Zusammenhang mit dem Gesamtwerk Max Frischs kann man von einer Gestaltung des Motivs der Flucht sprechen. Das Motiv der Flucht könnte bei ihm allerdings nie abgelöst gesehen werden, da Flucht stets an eine Richtung gebunden ist. So entsteht Flucht entweder aus einer Rolle oder in eine Rolle. Somit spreche ich jetzt die zentrale Thematik Frischs vom Bildnis und Rollenspiel an. In seinem Schaffen geht es eigentlich in erster Linie um den großen Leitgedanken aus dem andorranischen Gleichnis: Du sollst dir kein Bildnis machen! Diese große Thematik ist im Grunde stets gleich geblieben, geändert haben sich nur das Szenarium und der Stoff.

Die Bildnis-Problematik hat Frisch zum ersten Mal poetisch verarbeitet in dem Theaterstück *Andorra*, das zugleich mit einer historisch-politischen Anspielung auf die Judenverfolgung, auf den Holocaust verknüpft wird. Aber *Andorra* ist keine Darstellung des Massenwahns des Antisemitismus, vielmehr konzentriert es sich auf die individuelle Psyche und die kleinsten Vorgänge darin. Frisch will hier an dem grausamen Schicksal des vermeintlichen Juden Andris veranschaulichen, wie einer der Prägung durch die Umwelt nicht zu entgehen vermag, weil sie sein Bewusstsein so weit fixiert hat, dass er nur in dem von ihr abgesteckten Rahmen nach sich selbst suchen kann.

Mit ihrem Rollendiktat haben alle Andorraner zur Vernichtung Andris beigetragen. Er wollte z.B. eine Tischlerlehre machen, wurde aber von dem Tischlermeister zum Verkauf geschickt, „Wieso wollte er nicht Verkäufer werden? Ich dachte, das würd ihm liegen.“, „Warum nicht Makler? Zum Beispiel. Warum nicht geht er zur Börse?“<sup>121</sup> Auch der wohlmeinende Pater hat einen Beitrag zur Bildnisprojektion des Juden auf Andri geliefert, wenn er zu ihm sagt: „Aber du sollst wissen, daß wir dich gern haben, Andri, so wie du bist [...] du gefällst mir, Andri, mehr als alle andern, ja, grad weil du anders bist als alle

---

<sup>119</sup> Aus: Ich schreibe, um zu bestehen. Gespräch mit Arnold. In: Arnold: Schriftsteller im Gespräch mit H. L. Arnold. Zürich 1990. S. 205-288/251f.

<sup>120</sup> Aus: Mein Name sei Gantenbein. S.14.

<sup>121</sup> Max Frisch: *Andorra*. S. 30.

[...] ich habe dir gesagt, Andri, als Christ, daß ich dich liebe ... „<sup>122</sup> Verzweifelt muss Andri einsehen, dass er einfach anders ist und niemals einer von den Andorranern sein kann.

Die Rolle des Juden, die alle Andorraner Andri förmlich aufdrängen, wird von ihm sehr bald akzeptiert. Seine eigene Kraft reicht nicht aus, sich von dem fixierten Bild zu lösen. Vielmehr ist er sogar überzeugt, das Bildnis mit einem Blick in den Spiegel wieder zu erkennen:

Seit ich höre, hat man mir gesagt, ich sei anders, und ich habe geachtet drauf, ob es so ist, wie sie sagen. Und es ist so [...] Ich bin anders. Man hat mir gesagt, wie meinesgleichen sich bewege, nämlich so und so, und ich bin vor den Spiegel getreten fast jeden Abend. Sie haben recht: ich bewege mich so und so. Ich kann nicht anders.<sup>123</sup>

Die Unfreiheit des Menschen unter dem Zwang einer öffentlichen Meinung ist bis zum Ende des Spiels so weit entwickelt, dass für Andri nur das Bildnis, das die Andorraner an ihm probieren, glaubhaft ist. Als der Pater zu ihm kommt mit der Absicht ihn zu erlösen, nachdem es sich herausgestellt hat, dass Andri kein Jude ist, glaubt dieser dem Pater aber nicht mehr, „Das fühlt man, ob man Jud ist oder nicht.“<sup>124</sup>

Als der einzige, der sich vor der Zeugenschanke von seiner Schuld überzeugt zeigt, büßt der Pater:

Du sollst dir kein Bildnis machen von Gott, deinem Herrn, und nicht von den Menschen, die seine Geschöpfe sind. Auch ich bin schuldig geworden damals. Ich wollte ihm mit Liebe begegnen, als ich gesprochen habe mit ihm. Auch ich habe mir ein Bildnis gemacht von ihm, auch ich habe ihn gefesselt, auch ich habe ihn an den Pfahl gebracht.<sup>125</sup>

Die Bildnis-Problematik findet ihre völlige Entfaltung in dem 1954 erschienenen Roman *Stiller*. Durch Julika, die Frau von Stiller, hat Frisch seine Problematik erläutert:

Jedes Bildnis ist eine Sünde. Es ist genau das Gegenteil von Liebe. [...] Wenn man einen Menschen liebt, so lässt man ihm doch jede Möglichkeit offen und ist trotz allen Erfahrungen einfach bereit, zu staunen, immer wieder zu staunen, wie anders er ist, wie verschiedenartig und nicht einfach so, nicht ein fertiges Bildnis.<sup>126</sup>

In *Stiller* ist die Bildnis-Problematik um ein substanzielles Element bereichert, nämlich durch die Frage, „inwieweit der Mensch sein Wesen erst jenseits biographischer Fakten

---

<sup>122</sup> Ebd. S. 61, 63, 65.

<sup>123</sup> Ebd. S. 90.

<sup>124</sup> Ebd. S. 89.

<sup>125</sup> Ebd. S. 68.

<sup>126</sup> Max Frisch: *Stiller*. S. 176-177.

realisieren kann, wieweit er überhaupt aus seinen Sehnsüchten, aus den ungelebten Möglichkeiten, aus seinen Utopien und Varianten besteht“<sup>127</sup> In *Rip van Winkle*, dem in engstem Zusammenhang mit *Stiller* 1953 entstandenen Hörspiel, formuliert der Staatsanwalt diesen Gedanken gegenüber dem Verteidiger folgendermaßen:

Wenn Sie einem Menschen bloß die Taten glauben, die er wirklich getan hat, mein lieber Doktor, dann werden Sie ihn niemals kennenlernen. Sie mit Ihrer Forderung auf die ganze Wahrheit! Als ob tausend Bilder, die einer fürchtet oder hofft, und all die Taten, die ungeschehen bleiben in unserem Leben, nicht zur Wahrheit unseres Lebens gehören.<sup>128</sup>

In diesen Worten lässt sich der Konflikt zwischen Selbstbild und Fremdbild erkennen. Mit *Stiller* fängt Frisch mit dem Verfahren an, einen Menschen nicht nur aufgrund seiner Lebensfakten, sondern auch aufgrund seiner Fiktionen zu porträtieren. Stiller wird als einer dargestellt, der vor sich selbst flieht und vor den Menschen, die ihn zu kennen glauben. Was Stiller seinem Wärter, seinem Verteidiger gegenüber von sich erzählt, von seinem Leben in Amerika, entsteht nur auf der Grundlage der Vorstellungen. Daher ist der Roman zum großen Teil eine Schilderung des verfehlten Lebens.

Dass das innere Leben mit den Wünschen und Sehnsüchten im tiefsten Herzen einen Menschen ausmacht und bestimmt, wer einer ist, ist auch Erkenntnis von Simrock in *Schlaflose Tage*. Um endlich zu sich zu finden, beschließt er,

[...] sich immer wieder zu fragen, ob die uneingestanden (Wünsche) nicht die wahrhaft wichtigen sind. Erkennt man diese Wünsche schließlich, oder ahnt man sie – nicht vor ihnen erschrecken. Vorsichtig mit dem Urteil *abwegig* sein, *abwegig* ist ein vorzugsweise von Gegnern der Veränderung benutztes Wort. [...] Alles in allem: sich mühen, endlich nach dem neuesten Stand seiner Erkenntnisse zu leben. (S. 26-29)

In *Stiller* wird der Rahmen des objektiven Berichts, „ich protokolliere“, mehrfach gebrochen durch Parallelgeschichten wie die Heimkehr von Isidor, das Märchen von Rip van Winkle, das Cowboy-Abenteuer in der texanischen Höhle, die Geschichte der Katze Littlegrey oder die Geschichte mit der Mulattin. Diese Geschichte der imaginativen Wirklichkeitserfahrung charakterisiert modellhaft die psychischen Vorgänge, Wünsche und Frustrationen der Hauptfigur. Denken wir an das Märchen mit der kleinen Prinzessin und der Wolke in *Jakob der Lügner* oder das Märchen über die Zauberkraft der Liebe am

---

<sup>127</sup> Jürgen H. Petersen: Max Frisch. In: Hartmut Steinecke (Hg.): Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. S. 522.

<sup>128</sup> Max Frisch: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Hans Mayer. Suhrkamp 1976. Bd. 3, 1949-1956. S. 813.

Anfang des Romans *Irreführung der Behörden*, und die Parabeln von Bienek. Auch diese Erzähleinheiten sind konstitutive Teilaspekte des Gesamtwerkes und haben die Funktion der Spiegelung und Verweisung.

Neben dem Fremdbild, das sich zuerst als Zwang der Umgebung ausnimmt, ist es die Erfahrung, dass sich die eine festgeschriebene Version der Existenz über die eigentlichen Möglichkeiten des Ichs hinwegsetzt, die erst im Rollenspiel des Ichs entdeckt werden, die nach Durzak auch ein Topoi ist, das an Becker auf Max Frisch zurückweist.<sup>129</sup> Das Verfahren in *Jakob der Lügner*, die Version der Tatsachenwirklichkeit durch Fiktionen zu ergänzen oder gar zu korrigieren, immer eine Dimension der Phantasie außerhalb der realen Geschehnissen offen zu halten, entspricht der Figurgestaltung von Stiller.

Die Befreiung vom Bildnis durch das Rollenspiel ist in *Mein Name sei Gantenbein* (1964) radikal durchgeführt. Die Aufspaltung der Erzählperspektive Stiller/White ist hier ins Multi-Perspektivische vorangetrieben. Der namenlose Ich-Erzähler löst sich in das Identifikationspaar Enderlin/Gantenbein auf, die ihrerseits eigene Sinnbilder und Lebensgeschichten entwerfen, sodass schließlich das Ich des Erzählers vielfach gespiegelt und gebrochen in Erscheinung tritt. Hier tilgt Frisch beinahe alle biographischen Momente des erzählenden Ich und lässt es ausschließlich durch die Erfindungen sichtbar werden, die es präsentieren. Der berühmte Satz in diesem Roman, „Ich probiere Geschichte an wie Kleider!“ (30), und die einleitende Formel jeder Geschichte, „Ich stelle mir vor“, geben ständig das Erzählte als erfunden preis. Das Rollenspiel wird so weit getrieben, bis das Buch-Ich zweifelt, „ob die Geschichten, die ich mir vorstellen kann, nicht doch mein Leben sind. Ich glaub's nicht. Ich kann nicht glauben, dass das, was ich sehe, schon der Lauf der Welt ist.“ (S. 487)

Die Geschichte, die einen ausbaufähigen Handlungsraum eröffnet, verläuft folgendermaßen: Ein Mann hatte einen Verkehrsunfall. Als ihm am Ende der Behandlung der Gesichtsverband gelöst wird, gibt er vor blind zu sein – „sein Name sei Gantenbein“. In dieser Gestalt des Blindengauklers entfaltet sich nun die Wirkungsdynamik der Vorstellungen in ihrer ganzen Doppeldeutigkeit, nämlich als Einbildungen des Ich-Erzählers und als Darbietungen der Erzähl-Figur. Das vielversprechende Experiment

---

<sup>129</sup> Manfred Durzak: *Deutscher Roman des Gegenwarts*. S. 420.

Gantenbeins mit verschiedenen Verhaltensmöglichkeiten verflochten mit den Lebensspielen Enderlins hat schließlich ein wachsendes Erzählabyrinth zur Folge.

Für die Gesamtkonstruktion der beiden Romane *Stiller* und *Mein Name sei Gantenbein* ist das Konzept des *Offen-Artistischen* von bestimmender Bedeutung, was Frisch von der Brechtschen Dramaturgie übernommen hat:

Verfremdungseffekt mit sprachlichen Mitteln, das Spielbewußtsein in der Erzählung, das Offen-Artistische, das die Einfühlung verhindert, das Hingerissensein nicht herstellt, die Illusion zerstört, nämlich die Illusion, daß die erzählte Geschichte ‚wirklich‘ passiert sei.<sup>130</sup>

Der Gantenbein-Roman ist wichtig im Hinblick auf seinen Einfluss auf die Erzähltechnik, den Rahmen der Fiktion zu durchbrechen und immer wieder das Erzählte als bloß erfunden zu deklarieren. Beckers Jakob-Roman zeigt deutliche Spuren von dieser *offen-artistischen* Technik, indem der Erzähler die Leser oft in seine Konstruktionsästhetik einweht und auf offene Weise die verschiedenen Erzählmöglichkeiten gegen einander spielt. Sowohl bei Frisch als auch bei Becker stellt die epische Totalität kein erstrebtes Ziel dar, sondern die Perspektivierung und Medialisierung. Diese Art metanarratives Verhalten werde ich in den folgenden zwei Kapiteln ausführlich untersuchen.

Durzak vergleicht den Gantenbein-Roman und *Jakob der Lügner* und meint, dass Becker – während die Haltung des Ausprobierens bei Frisch „mitunter penetrant kokett“ wirkt und im Handlungsentwurf seiner Romane den aus Selbstprojektionen bestehenden Zirkel kaum verlässt – diesen Topos des Rollenspiels „auf eine Ebene der existentiellen Ernsthaftigkeit“ gehoben hat.<sup>131</sup> Durch die Vorstellungskraft hat der Erzähler nicht nur das Potenzial seiner Figuren aufzeigt, sondern noch wichtiger die Hoffnungsdimension der Wirklichkeit entdeckt.

---

<sup>130</sup> Max Frisch: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Hans Mayer. Suhrkamp 1976. Bd. 2, 1946-1949. S. 601.

<sup>131</sup> Manfred Durzak: Deutscher Roman des Gegenwarts. S. 420.



## 4. Der periphere Ich-Erzähler und die Metanarration

Bevor ich mit diesem Kapitel beginne, sehe ich mich mit der Uneinheitlichkeit des Terminus zu dieser Erscheinung konfrontiert, mit der ich mich beschäftigen muss, wenn ich zu einem Ergebnis kommen will. Zu diesem literarischen Phänomen gibt es unterschiedliche Termini wie Metanarration, Metafiktion, Autoreflexivität der Literatur, Selbstthematizieren des Erzählens usw. Ich werde mich in dieser Arbeit für den Begriff der Metanarration entscheiden, da dieser Terminus neben der autoreflexiven Beziehung gleichzeitig auf die *erzählende* Gattung hinweist und das Präfix *Meta-* sich nicht ganz so eindeutig auf das Erzählsubjekt beschränkt wie *Auto-* oder *Selbst-*, sondern die erzählerische Hinwendung zum Erzählten klarer in die Betrachtung einbezieht.

Eine Definition des Terminus lautet unter dem Eintrag Metafiktion:

Sammelbezeichnung für erzählende Texte, die selbst bewußt die Erzählfiktion bzw. Leserillusion durchbrechen, den Kunstcharakter des Werkes spielerisch bloßstellen und ihrerseits durch Analysen und Kommentare des fingierten Erzählprozesses thematisieren, das Unzureichende der Erzählkonventionen aufdecken und die Frage nach dem Verhältnis von Fiktion zur Realität neu stellen, wobei der Leser zugleich Nachvollzieher des fiktiven Textes und von dessen Selbstreflexion ausgeschlossen ist. [...]<sup>132</sup>

Metanarration bildet ein bedeutendes Erzählmoment der deutschsprachigen Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Viele große Erzählwerke, z.B. *Doktor Faustus*, *Blechtrommel*, *Mein Name sei Gantenbein*, weisen eine metafiktionale Struktur mit Thematisierung ihrer eigenen Artistik und rezeptionslenkenden Elementen auf. Bei Jurek Becker ist vor allem *Jakob der Lügner* in diese Reihe zu stellen, der eine nahtlose Textur von Geschichte und Reflexionen präsentiert.

Während Metanarration als ein literarisches Phänomen bereits ein enormes Interesse der Literaturwissenschaft an sich gezogen hat, bleibt bei dem jetzigen Forschungsstand eine Frage noch umstritten, ob Autoreflexivität und Metaisierung epochen- oder gattungsspezifische Erscheinungen sind. Die meisten Literaturwissenschaftler halten Metanarration für ein Spezifikum der Moderne. Zur historischen Begründung werden das Misstrauen und der Protest gegen die herkömmliche *Geschichte* angeführt. Es wird überhaupt die Möglichkeit des Erzählens in Zweifel gezogen. Man denke an die These

---

<sup>132</sup> In: *Sachwörterbuch der Literatur*. Hrsg. von Gero von Wilpert. Stuttgart 1989. S. 567f.

Adornos, es lasse sich nicht mehr erzählen. Die traditionelle Freude der Autoren am Vorzeigen der eigenen souveränen Kunst spielt in der Moderne weiterhin eine gewisse Rolle, aber die erzählerische Artistik übernimmt jetzt die neue Funktion, das Ungenügen am wohlgeformten Erzählen zu manifestieren“.<sup>133</sup> Arbeitshypothesen und Theorieansätze, alles in allem eine Art immanente Poetik bietet sich neben der erzählten Geschichte an. Im Grunde genommen ist jedoch die Metanarration als eine Verlagerung der Unsicherheit in den Erzählvorgang ein Umweg, auf dem das Erzählen wieder zu sich findet. Gerade durch dieses selbstbefragende Verfahren werden in der Erzählhaltung als einer Formkraft die letzte Gläubigkeit, das letzte Vertrauen in den Sinn verborgen.

Eine beliebte Form zur Gestaltung der Mittelbarkeit, was das Gattungswesen der erzählenden Literatur bedeutet, ist der Er-Roman in Ich-Form, d.h. der sogenannte periphere Ich-Erzähler, durch den eine Art loser Erzählrahmen aufgebaut wird. Wir wissen, wie der späte Thomas Mann es liebt, solche speziellen Erzähler wie den Mönch in *Der Erwählte* oder Serenus Zeitblom für den Dr. Faustus vorzuschicken, die kaum von sich selbst, um so mehr von anderen Figuren erzählen. Merkwürdigerweise kommt der peripheren Ich-Erzähler oft in Verbindung mit metanarrativen Reflexionen vor. Es scheint eine Vorliebe von Jurek Becker zu sein, auktoriales Erzählverhalten, insbesondere Metanarration, mit einem peripheren Ich-Erzähler kombiniert zu gestalten, sei es ein Zeuge in *Jakob der Lügner* oder ein Reporter in *Der Boxer*. Während die Metanarration als das wesentliche Merkmal von Beckers Erzählkunst anerkannt wird, bleibt die periphere Ich-Form und die Kombination dieser Form mit der Autoreflexion der Erzählung weitaus vernachlässigt. Man übersieht, dass gerade diese periphere Erzählfigur erst interpretatorisch aufgeschlüsselt werden muss, um den Gehalt des Ganzen im richtigen Licht sichtbar werden zu lassen.

---

<sup>133</sup> Wolfgang Haubrichs u. Reinhard Kleszczewski: Erträge der Diskussion. In: Lämmert: Erzählforschung. S. 185-196/192-193.

## 4.1 Die peripheren Ich-Erzähler bei Jurek Becker

Von den sieben Romanen von Jurek Becker gibt es nur einen, *Schlaflose Tage*, der in der dritten Person geschrieben ist. Becker scheint eine Vorliebe für die Ich-Form zu haben. Man könnte daraus die Folgerung ziehen, dass jedes dieser Werke mehr oder weniger eine Rekonstruktion der eigenen Biographie ist. Dafür ist das Argument der Erzählform jedoch allein nicht ausreichend, da zwei der Ich-Romane keine richtigen Ich-Erzählungen, sondern eigentlich Er-Romane in Ich-Form sind.

*Jakob der Lügner* ist, wenn man so will, im Grunde keine Ich-Erzählung. Es gibt wohl ein Ich, das sogar einigermaßen persönliche Züge besitzt und auch eine eigene Geschichte hat. Als einziger Überlebender des Ghettos, das der Schauplatz der Geschichte ist, gibt der Erzähler die Geschehnisse wieder, die er aber hauptsächlich von Jakob gehört hat. In der von ihm erzählten Geschichte nimmt das Ich insofern einen Platz ein, indem er ja mit Jakob gesprochen und so von ihm die Geschichte gehört hat. Aber er ist am Ende nicht einmal eine Randfigur für seine Geschichte, da er kein Erlebnis wiedergibt, in dem er selbst auftritt. Für manche Momente ist er zwar ein Augenzeuge gewesen, aber auf Entfernung; er selbst kommt nie in der Handlung vor.

Das ist gerade die Raffinesse von Becker. Der Kontrapunkt von Lüge und Wahrheit wird damit selbst auf der Erzählebene fortgesetzt, da man ja dem Erzähler, wie wohl auch Jakob, nur glauben kann, weil die Geschichte durch seine wenn auch periphere Stellungnahme eine reale Basis gewinnt, auch wenn der Erzähler immer wieder aufs Neue versucht, die unzuverlässigen Stellen in seiner Erzählung aufzuzeigen. In gewisser Weise – dies wird im nächsten Kapitel vertieft – scheint der Erzähler für den Leser das zu sein, was Jakob für den Erzähler und die Ghettobewohner war.

Der Erzähler im Boxer-Roman gibt sich als Reporter aus und seine Erzählung als Ergebnis eines zweijährigen Interviews mit dem Protagonisten Aron Blank. Der Roman entfaltet sich auf zwei ständig miteinander wechselnden Ebenen: die Ebene der Geschichte, die von der Nachkriegszeit bis etwa Mitte der 70er Jahre läuft, und die Ebene des Interviews, wo sich der Erzähler einschaltet und auf dem Wege von Frage und Antwort auf einzelne Punkte näher einzugehen versucht, wo er auch durch seine Einwände

und Kommentare die Differenz zwischen ihm und seinem Helden deutlich macht. Der Erzähler hier hat keine direkte Beziehung mit der Zentralgeschichte des Helden.

Diese zwei Ich-Erzähler von Jurek Becker sind keine gewöhnlichen Ich-Erzähler wie z.B. der in *Bronsteins Kinder* oder in *Irreführung der Behörden*, die quasi autobiographischen Ich-Erzähler. Sie sind periphere Ich-Erzähler. Stanzel hat in seiner *Theorie des Erzählens* den peripheren Ich-Erzähler als eine „Verleiblichung“ des Ich-Erzählers bezeichnet. Seine Rolle sei die des Beobachters, Zeugen, Biographen, Chronisten, nicht aber die des Helden, der im Zentrum des Geschehens steht.<sup>134</sup> Da der Ich-Erzähler mit der Handlung des Romans und ihren Akteuren nichts oder nur sehr wenig zu tun hat, wo er einen Standort weit draußen an der Peripherie der dargestellten Welt bezieht und sich mit der Rolle des distanzierten Berichterstatters begnügt, tarnt die Ich-Erzählsituation eigentlich eine auktoriale Erzählsituation.<sup>135</sup>

Auch für den peripheren Ich-Erzähler kann es verschiedene Möglichkeiten der Rolleneinkleidung geben. Eine kleine Differenz gibt es z.B. zwischen den beiden Erzählsituationen im Jakob-Roman und Boxer-Roman: Während das Ich in *Der Boxer* außerhalb der dargestellten Welt steht bzw. an ihrer Schwelle, wie es der typischen Erzählsituation des auktorialen Romans entspricht, scheint das Ich in *Jakob der Lügner* schon ein Heimatrecht in der dargestellten Welt zu haben, d.h. es teilt in seiner Existenzzeit und Raum mit den Figuren der Handlung. Der Erzähler war im Ghetto. Als unauffälliger Arbeiter auf dem Güterbahnhof war er bei vielen wichtigen Begebenheiten vor Ort. Auch hat er sich erlaubt, einiges von sich selbst zu erzählen, seine Erlebnisse mit Bäumen, seine Rührseligkeit, sodass er im Vergleich zum Reporter im Boxer-Roman, der eine leere Gestalt bleibt und nur eine Erzählfunktion zu erfüllen hat, viel klarere Konturen besitzt.

Wolfgang Kayser bringt den peripheren Ich-Erzähler in Verbindung mit der Rahmenerzählung und betrachtet ihn im Zusammenhang mit der „Ursituation des Erzählens“ – dass ein Vorgängliches da ist, das erzählt wird, dass ein Publikum da ist, dem erzählt wird, und dass ein Erzähler da ist, der zwischen beiden gewissermaßen

---

<sup>134</sup> Stanzel: *Theorie des Erzählens*. S. 258-259.

<sup>135</sup> Franz K. Stanzel: *Typische Formen des Romans*. S. 26-27.

vermittelt.<sup>136</sup> Die Technik der Erzählkunst leitet sich seiner Meinung nach aus dieser Ursituation des Erzählens ab. Die Rahmenerzählung z.B. ist eine Technik, diese Ursituation, das heißt jene Dreiheit von Erzähler, Erzähltem und Publikum, sichtbar zu machen und zu steigern, indem der Autor noch einen anderen Erzähler vorschickt, dem er die Erzählung in den Mund legt, oder indem eine Hörschaft leibhaftig eingeführt wird.<sup>137</sup>

Nach Kayser ist die Rahmenerzählung ein vorzügliches technisches Mittel, um eine Grundforderung, die das Publikum an die Erzählkunst stellt, zu erfüllen: nämlich das Erzählte zu beglaubigen.<sup>138</sup> Indem ein Ich-Erzähler als Zeuge oder Reporter die Geschichte als Vergangenes wiedergibt, weckt er die Illusion beim Leser, das Erzählte, das eigentlich aus der Phantasie des Autors entstanden ist, sei wirklich geschehen. Das Verhältnis Fiktion und Fakten, die Suggestion des Realen sind Themen nächsten Kapitels, ich werde diesen Punkt daher vorerst nicht weiter vertiefen.

Nach Stanzel sollen Perspektivierung und Medialisierung die wichtigsten Funktionen der Ich-Erzählsituation jener Romane sein, in denen der Ich-Erzähler eine zum Geschehen periphere Stellung einnimmt.<sup>139</sup> Mit anderen Worten: Der eigentliche Sinngehalt einer solchen Erzählform liegt in der Thematisierung des Gattungsspezifikums, d.h. Thematisierung der Mittelbarkeit durch die Erzählsituation – nicht wie die Hauptfigur und ihre Welt an sich sind, sondern wie sie von einem aus einiger Entfernung schauenden, fühlenden, bewertenden Erzähler wahrgenommen werden, ist die Bedeutung in dieser Erzählform.<sup>140</sup>

Dies scheint der Grund dafür zu sein, dass der Erzähler in *Jakob der Lügner* auf seinem Recht besteht, nicht Jakobs, sondern *eine* Geschichte zu erzählen:

Immerhin erzähle ich die Geschichte, nicht er, Jakob ist tot, und außerdem erzähle ich nicht seine Geschichte, sondern eine Geschichte. [...] Er hat zu mir gesprochen, aber ich rede zu euch, das ist ein großer Unterschied. (S.44)

Interessanterweise sagt er aber „eine Geschichte“, nicht „meine Geschichte“. Er personalisiert die Geschichte an dieser Stelle nicht, sondern betont ausdrücklich die

---

<sup>136</sup> Wolfgang Kayser: Das Sprachliche Kunstwerk. S. 201.

<sup>137</sup> Wolfgang Kayser: Ebd. S. 204.

<sup>138</sup> Wolfgang Kayser: Ebd. S. 201.

<sup>139</sup> Franz K. Stanzel: Typische Formen des Romans. S. 31.

<sup>140</sup> Stanzel: Ebd. S. 263

Eigenständigkeit von deren Inhalt und Zielsetzung, die sich deutlich von der Motivation der Geschichte unterscheidet, die Jakob selbst erzählt.

Jurek Becker bezeichnet das Ich in *Jakob der Lügner* und *Der Boxer* ein *Erzählprinzip*. Es sei die Methode, die Geschichte in Erfahrung zu bringen. Im Bezug auf den Boxer-Roman sagt Becker:

In diesem letzten Fall gab mir das Ich die Möglichkeit, zu relativieren, die Möglichkeit der Mitteilung, dass ich der Geschichte nicht ganz traue, dass ich Zweifel an ihr habe.<sup>141</sup>

Robert Petsch teilt mit Stanzel die Ansicht der Perspektivierung und Medialisierung in der Erzählform des peripheren Ich-Erzählers, wenn er sagt, dass „die Bedeutung dieser Verbindung zwischen epischem Ich und Er über den bloßen Aufbau des Vorgangs hinausreicht und seine ganze Auffassung spiegelt.“<sup>142</sup> Angesichts des Nachteils der großen Nähe des Er-Erzählers zu der Binnengeschichte – „beim Hinstarren auf die Ereignisse verlieren wir die großen Zusammenhänge und die Hintergründe aus den Augen, und gerade in die letzten Tiefen kann der zweite Erzähler oft nicht hineinschauen“<sup>143</sup> – gewährt uns der erste Erzähler, der Ich-Erzähler die erforderliche Distanz zum Beobachten.

Es ist gerade ihre periphere Situierung, die es den Erzählern im Jakob-Roman und Boxer-Roman ermöglicht, aus einer gewissen Distanz die Geschehnisse zu ordnen, zu verwandeln und schließlich einen ästhetischen Gewinn zu erreichen. Der Erzähler in *Jakob der Lügner* spielt mit einer Leerstellenstrategie: Nachdem er sich wiederholt zu seiner unvollständigen Kenntnis der Geschehnisse bekannt hat, holt er sich das notwendige Recht, die Geschichte durch Vorstellen, Vermuten zu vervollständigen. Auf diese Weise erlebt die ursprüngliche Geschichte von Jakob eine ästhetisch sinnvolle Verwandlung. Zu diesem Punkt weise ich auf das Kapitel Fiktion und Fakten hin, um mich vorerst weiter dem Thema dieses Kapitels zu widmen.

Diese beiden Romane mit peripheren Ich-Erzählern sind auch die Romane, in denen der metanarrative Charakter bei Jurek Becker am stärksten hervortritt. Ich möchte sogar sagen, die Metanarration gehört zur Gestaltung der Erzählfiguren in den beiden Romanen. Im Folgenden werde ich die primären Texte von Jurek Becker unter diesem Gesichtspunkt

---

<sup>141</sup> W. Schwarz: Protokoll. S. 123.

<sup>142</sup> R. Petsch: Wesen und Formen der Erzählkunst. S. 117.

<sup>143</sup> Petsch: Ebd. S. 117.

untersuche, wobei außer den beiden genannten Romanen auch *Amanda herzlos* einbezogen wird.

## 4.2 *Jakob der Lügner* – Autoreflexion über das Verhältnis des Erzählers zu Stoff, Quellen und Erzählvorgang

Der Erzähler in *Jakob der Lügner* scheint zuerst seine Hemmungen überwinden zu müssen, bevor er mit seiner Geschichte beginnt. Schon im ersten Satz des Romans setzt der Erzähler die Verständnislosigkeit seiner Zuhörer voraus:

Ich höre schon alle sagen, ein Baum, was ist das schon, ein Stamm, Blätter, Wurzeln, Käferchen in der Rinde und eine manierlich ausgebildete Krone, wenn's hochkommt, na und? Ich höre sie sagen, hast du nichts besseres, woran du denken kannst, damit sich deine Blicke verklären wie die einer hungrigen Ziege, der man ein schönes fettes Grasbüschel zeigt? Oder meinst du vielleicht einen besonderen Baum, einen ganz bestimmten, der, was weiß ich, womöglich einer Schlacht seinen Namen gegeben hat, etwa der Schlacht an der Zirbelkiefer, meinst du so einen? Oder ist an ihm jemand Besonderer aufgehängt worden? Alles falsch, nicht mal aufgehängt? Na gut, es ist zwar ziemlich geistlos, aber wenn es dir solchen Spaß macht, spielen wir dieses alberne Spiel noch ein bißchen weiter, ganz wie du willst.[...] (S. 7)

Über den Umweg einer langen Rede über die Bäume kommt der Erzähler erst auf seinen Helden zu sprechen, und immer noch mit einer gewissen Unentschlossenheit:

Ich habe schon tausendmal versucht, diese verfluchte Geschichte loszuwerden, immer vergebens. Entweder es waren nicht die richtigen Leute, denen ich sie erzählen wollte, oder ich habe irgendwelche Fehler gemacht. (S. 9)

Dass er später während des ganzen Geschichtsablaufs ständig mit irgendwelchen Überlegungen innehält und entweder dem Leser das Verhalten seiner Figuren aus seiner Perspektive zu beleuchten versucht oder sein Verhältnis zu dem Erzählten reflektiert, muss den Grund in der besonderen Beschaffenheit dieser „verfluchten“ Geschichte haben.

Wenn viele selbstreflexive Reden über die Schwierigkeit zu erzählen die Leser längst nicht mehr als notwendig zu überzeugen vermögen und das schriftstellerische Bedenken oder Zögern mitunter gar als kokett empfunden wird, begründet sich die Hemmung des Jakob-Erzählers hier durch das Gestaltungsgebot in seinem Themenbereich. Wir erinnern uns an den Satz Adornos, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben sei barbarisch. Oder die Verse von Brecht: Was sind das für Zeiten, wo/ Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist./ Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> Berthold Brecht: An die Nachgeborenen (1938). In: Ders.: Gesammelte Werke. Frankfurt a. M. 1967. Bd. 9. S. 722-725/ 723.



Dieser unsichere Anfang mit den Bedenken über mögliche Einwände gegen die Wahrhaftigkeit und Angemessenheit seitens der Leserschaft verursacht dem Erzähler keinen Schaden. Hat der Großvater bereits einmal behauptet, „dass Hemmungen und Bedenken nicht des Erzählers Schande sind, sondern sein Vorzug“.<sup>145</sup> Im Fall des Jakob-Romans gewinnt der Erzähler durch seine reflektierende Haltung mehr Aufmerksamkeit und Vertrauen auf Seite der Leserschaft.

Die Metanarrativen Reden im Jakob-Roman lassen sich in zwei unterschiedliche Gruppen aufteilen, die Reflexionen über das eigene Erzählverhalten und die Kommentare über die einzelnen Figuren und ihre Geschichten, wobei diese beiden Arten von Reden direkt auf die Leser gerichtet sind und eine Interaktion zwischen dem Leser und dem Erzähler ins Leben rufen. Ich nehme nun eine nähere Beschreibung vor.

---

<sup>145</sup> Aus: Jurek Becker: *Großvater*. In: Ders.: *Nach der ersten Zukunft*. S. 7-12/10.

#### 4.2.1. Selbstthematization der Erzählperson

Im vorigen Text habe ich bereits vom peripheren Ich-Erzähler gesprochen. *Jakob der Lügner* ist eigentlich ein Er-Roman in Ich-Form. Der Erzähler gibt als einziger Überlebender des Ghettos die Geschehnisse wieder, die um Jakob und dessen Radio kreisen und die er von Jakob auf dem Transport in das Todeslager gehört hat. Hier und da blendet er einiges über seine eigene Person in die Erzählung ein, sodass wir nicht nur eine leere Gestalt vor uns haben, die nur die Erzählfunktion zu erfüllen hat, sondern einen Erzähler mit gut vorstellbarer Kontur.

Wir wissen z.B. von seinem affektiven Gefühl für Bäume, das er gleich zu Beginn seiner Erzählung zu erklären versucht. Es wird eine Serie baumrelevanter Ereignisse aus seinem Leben erzählt – mit neun Jahren sei er von einem Baum gefallen, einem Apfelbaum, und habe sich die linke Hand gebrochen, deswegen habe er die Laufbahn als Geigenspieler aufgeben müssen; mit siebzehn habe er das erste Mal in seinem Leben mit einem Mädchen zusammengelegt, unter einen Baum, „diesmal war es eine Buche“, und ein Wildschwein habe sie gestört; und wieder ein paar Jahre später sei seine Frau Chana unter einem Baum erschossen worden: „Ich kann nicht sagen, was es diesmal für einer war, ich bin nicht dabei gewesen, man hat es mir nur erzählt, und ich habe vergessen, nach dem Baum zu fragen.“ (S.7-8) Mitten in dieser Aufzählung wendet er sich auf einmal den gefälltten Bäumen in dem Ghetto zu. Er sagt, für alles in diesem Ghetto habe er Verständnis, nur nicht für das Verbot gegen Bäume. Der Übergang zu Jakobs Geschichte wird so durch die Rede über Bäume eingeleitet.

Aus interpretatorischer Hinsicht hat die Rede von Bäumen am Anfang des Romans die Funktion, für die folgende Ghetto-Geschichte ein menschliches, lebensfreundliches Contrabild darzustellen. Im Kapitel über die Thematik habe ich bereits Baum als Metapher für Leben und Hoffnung, und auch für Kenntnisse interpretiert. Die überall stehenden Bäume in der Nachkriegsstadt wirken deswegen so rührend für den Erzähler, weil er durch sie an die baumlose Zeit aber auch an Jakob, der wie ein Baum den Ghetto-Bewohnern Hoffnung, Lebenswille und Anlehnung bietet.

Von dem Erzähler wissen wir auch von seiner polemischen Reaktion auf Mitleid: „Ich höre das Mitleid in ihrer Stimme und werde verrückt. Ich gehe ins Bad, setze mich in die

Wanne und fange an zu singen, damit ich nicht etwas tue, wovon ich genau weiß, dass es mir nach fünf Schritten leid tut.“ (S. 25) Oder wie er mit Ehrfurcht über den Widerstand in Warschau und Buchenwald gelesen hat und dabei von dem „sinnlosen Neid“ geplagt wird. Nachhinein beteuert er: „Ich hätte mit gemacht, das kann ich beschwören, man hätte mich nur zu fragen brauchen. [...] ich bin leider keiner von den Besonderen, die zum Kampf aufrufen, ich kann andere nicht mitreißen, aber ich hätte mitgemacht. (S. 98)

Die Rolle des Erzählers im Jakob-Roman ist nicht einfach die einer Vermittlungsinstanz, die dem Leser über die dargestellten Personen und deren Geschichte berichtet, sondern er erhält seine eigene Geschichte. Die Geschichte Jakobs spiegelt sich in dem, was der Erzähler über sich in der Nachkriegszeit erzählt; die Toten finden ihre Spiegelung im Leben der Überlebenden. Dadurch eröffnet sich für die Leser der Raum der Phantasie.

#### 4.2.2. Reflexionen über das Erzählverhalten - Subjektivierung des Vermittlungsprozesses

Durch die Erzählereinlassungen erfahren die Leser nicht nur Informationen über die Person des Erzählers – was eigentlich keine typischen Metanarrativen Momente darstellt; viel wichtiger gilt die Autoreflexion dem Zweck, das Erzählen als ein Erzählen zu benennen, und zwar durch die Stilisierung des Textkonstitutionsprozesses als einen performativen Akt, den der textimplizite Rezipient direkt erleben kann. Die unmittelbare Folge dieser Art Autoreflexion ist die Zerstörung des fiktionalen Rahmens, was besonders durch das Spiel mit Fakten und Erfindungen erreicht wird.

Der Erzähler unterbricht zum ersten Mal seine Geschichte, nachdem er von Jakobs Abenteuer auf dem deutschen Revier erzählt hat. Da hält er plötzlich ein und wendet sich an seine Zuhörer:

Wir wollen jetzt ein bißchen schwätzen.

Wir wollen ein bißchen schwätzen, wie es sich für eine ordentliche Geschichte gehört, laßt mir diese kleine Freude, ohne ein Schwätzchen ist alles so elend traurig. Ein paar Worte nur über fragwürdige Erinnerungen, ein paar Worte über das flinke Leben, wir wollen einen schnellen Kuchen backen mit bescheidenen Zutaten, nur ein Stückchen davon essen und den Teller wieder zur Seite schieben, bevor uns der Appetit auf anderes genommen ist. (24)

Der Erzähler hat nicht vor, sich mit einer sprühenden Begeisterung über die eigene Geschichte zu gebärden, eher scheint er sich zu fürchten, die Zuhörer damit zu langweilen. Eine Art Retardation soll hier das Schwätzchen bewirken, weil der Erzähler des Effekts seiner Erzählung nicht sicher ist. Dass eine Pause gerade nach Jakobs hochspannenden Erlebnissen eingelegt wird, entspricht dem musikalischen Gesetz der Zäsur. Es ist vorerst ein Aufatmen und Erleichterung angebracht. Der Erzähler wirft anschließend einige Worte über sein jetziges Leben ein, über die Bäume, die überall stehen und ihn zur Erinnerung einladen.

Zum zweiten mal lässt sich der Erzähler in die Geschichte ein, nachdem er von Jakobs erster notgedrungenen Lüge erzählt hat:

Ich möchte gern, noch ist es nicht zu spät, ein paar Worte über meine Informationen verlieren, bevor der eine oder andere Verdacht sich meldet. Mein wichtigster Gewährsmann ist Jakob, das meiste von dem, was ich von ihm gehört habe, findet sich hier irgendwo wieder, dafür kann ich mich verbürgen. Aber ich sage das meiste, nicht alles, mit Bedacht sage ich das meiste, und das

liegt diesmal nicht an meinem schlechten Gedächtnis. Immerhin erzähle ich die Geschichte, nicht er, Jakob ist tot, und außerdem erzähle ich nicht seine Geschichte, sondern eine Geschichte.

Er hat zu mir gesprochen, aber ich rede zu euch, das ist ein großer Unterschied... (43-44)

Der Leser weiß an dieser Stelle: Es handelt sich hier nicht um eine treue Wiedergabe, dem Erzähler liegt es viel mehr daran, eine eigene Geschichte zu produzieren. Mit diesen Worten deutet der Erzähler den Verwandlungsprozess an, den die Geschichte Jakobs zu durchlaufen hat. Eigene Souveränität als Aktualisierer der Geschichte beanspruchend, bekennt er sich auch zu einer zweiten Manipulation: Er fügt je nach eigenen Bedürfnisse einiges hinzu:

[...] aber es gibt noch manches, wovon er nichts gewusst hat, wo er mich möglicherweise gefragt hätte, wie ich darauf komme, und doch meine ich, es gehört eben dazu. Ich würde ihm gern sagen, warum ich das meine, ich bin ihm Rechenschaft schuldig, ich denke, er würde mir recht geben. (S. 44)

Weglassen und Zufügen, dies sind die zwei Operationen, die den Akt des Fingierens kennzeichnen. So bewegt sich der Erzähler zwischen dem Realen und dem Imaginären, die künstlerische Freiheit ausspielend.

Natürlich ergibt sich das Fingieren nicht allein aus der Lust dazu. Der Erzähler steht keiner kompakten, geschlossenen Geschichte gegenüber, eher einer mit vielen Leerstellen und fragwürdigen Details, für die er keine Zeugen mehr aufzutreiben hat, da er als Einziger aus dem Ghetto die Lager überlebt hat. Es bleibt ihm nur Spekulieren als die Lösung, um die Leerstellen zu füllen und die fragwürdigen Details den Leser gegenüber zu ergründen. Es häufen sich im ganzen Roman solche Reden, mit denen der Erzähler seine Unkenntnis eingesteht und die Geschichte zum Teil als bloß ausgedacht qualifiziert: „*Ich sage mir, so und so muss es ungefähr gewesen sein, oder ich sage mir, es wäre am besten, wenn es so und so gewesen wäre ...*“ (44). Von der Wahrscheinlichkeit distanziert er sich offensichtlich, deren Abwertung durch seine persönliche Erfahrungen begründet wird - allein sein Überleben sei eine Unwahrscheinlichkeit für ihn:

Die Wahrscheinlichkeit ist für mich nicht ausschlaggebend, es ist unwahrscheinlich, daß ausgerechnet ich noch am Leben bin. Viel wichtiger ist, daß ich finde, so könnte oder so sollte es sich zugetragen haben, und das hat überhaupt nichts mit Wahrscheinlichkeit zu tun, dafür verbürge ich mich auch. (44-45)

Mit diesen Worten gibt er den Lesern zu verstehen, dass seine eigenen Wunschbilder die Geschichte erst abgerundet haben. Dem Leser wird klar, dass er eine Fakten und Fiktionen kombinierende Geschichte vor sich hat, die von einem trotzigem, vielleicht sogar ein bisschen willkürlichen Erzähler stammt. Der sarkastische Tonfall in dem Satz, „es ist unwahrscheinlich, dass ausgerechnet ich noch am Leben bin“, erinnert uns an den Anfangssatz von *Bronsteins Kinder*: „Vor einem Jahr kam mein Vater auf die denkbar schwerste Weise zu Schaden, er starb“, oder an Arons Bemerkung zu einem Bekannten, der nach Israel auswandern will und auf den Kraftwagen wartet: „Leute wie Kenik, seien ihr halbes Leben auf irgendeinem Transport.“ Hinter dem scheinbar kaltblütigen, zynischen Ton kann sich die innere Erregung nicht ganz verbergen.

Teil-Authentizität und die Diskrepanz zwischen der Geschichte und der Wirklichkeit sind überhaupt das wichtigste Thema der Autoreflexion in diesem Roman. Ein anderes Thema im Rahmen des Thematisierens des Erzählens ist der Erzähler als ein Aussagesubjekt, seine epische Freiheit und sein Spieltrieb. Diese Erkenntnis bildet die Grundlage für die Rezeption des Romans.

Die erzählerischen Erwägungen und Manöver präsentieren sich besonders deutlich bei der Autofahrt Kirschbaums. Hier einige notwendige Informationen: Als letzte Hoffnung sind die Deutschen auf Kirschbaum gekommen, der einst ein berühmter Herzspezialist war und jetzt den von Herzinfarkt todbedrohten Gestapo-Chef heilen soll. Es kommen zwei Offiziere mit einem Auto Kirschbaum holen. Kurze Zeit darauf ist der Gestapo-Chef gestorben. Es liegt vom ganzen Ablauf eigentlich nur der Anfang im Blickfeld des Erzählers, und zwar dass Kirschbaum in das Auto gestiegen ist. Die Zeit dazwischen, wie die zwei Offiziere auf Kirschbaum gewartet haben, wie sie von der Schwester Kirschbaums empfangen werden, was sich auf der Fahrt im Auto abgespielt hat, das alles liegt außerhalb des Erfahrungsbereichs des Erzählers. Aus diesem Grund könnte ein sorgfältiger Leser, angesichts der detailgenauen, lebendigen Schilderung all der Zwischenfälle, einen Verdacht schöpfen: Woher weiß das der Erzähler? Deshalb legt der Erzähler rechtzeitig gleich zu Anfang eine beruhigende Vorbemerkung ein, bevor er ausführlich erzählt:

Leider werde ich mich später plump und direkt in die Handlung einmischen müssen, wenn es ans Erklären geht, denn nach Möglichkeit soll kein Loch bleiben. Die Erklärung wird es notdürftig stopfen, aber später, erst muss das Loch in seiner vollen Größe sichtbar sein. (S. 196)

Der Erzähler verrät hier seine eigene Erzählstrategie und thematisiert daran sein methodisches Bewusstsein: den Leser von sich aus Verdacht schöpfen zu lassen und ihm dann die schon vorbereitete Erklärung entgegenzuhalten. Er weckt vorerst nur seine Neugierde. Nach etwa zehn Seiten, nachdem der Ablauf am Ende angelangt ist – Kirschbaums Tod wird am Ziel der Fahrt entdeckt – meldet sich der Erzähler wieder, um wieder den Faden zur Vormerkung zu knüpfen: „Nun diese Erklärung, die angekündigte“. (207)

Die Erklärung gilt der unvermeidbaren Frage, auf welchem Wege der Erzähler in das Auto gelangt ist. Darauf sagt er zuerst:

Ich könnte natürlich antworten, ich bin kein Erklärer, ich erzähle eine Geschichte, die ich selbst nicht verstehe. Ich könnte sagen, ich weiß von Zeugen, daß Kirschbaum in das Auto gestiegen ist, ich habe in Erfahrung gebracht, dass er am Ende der Fahrt tot war, das Stück dazwischen kann sich nur so oder ähnlich zugetragen haben, anders ist es nicht vorstellbar. Aber das wäre gelogen, denn das Stück dazwischen kann sich sehr wohl anders zugetragen haben, ich meine sogar, viel eher anders als so. Und dieser Umstand ist, vermute ich, der wirkliche Grund für meine Erklärung. (207-208)

Hier erfährt der Leser des Erzählers Abwägung zwischen Behauptung eigener Allmächtigkeit und dem Gebot der Wahrhaftigkeit, mit einem Wort wird hier des Autors Anspannung zum Gegenstand der metanarrativen Reflexion. Als Ergebnis dieser Überlegung weiht der Erzähler die Leser in seinen Rechercheurlaub im ehemaligen Ghetto ein, seinen Besuch bei dem Offizier in West-Berlin. Durch diesen Bericht gewinnt er noch mehr Gewicht für die ganze Geschichte.

Dass der Erzähler ständig seiner Geschichte gegenübersteht und über die Probleme seines artistischen Handwerks und die ästhetischen Maximen reflektiert, wird besonders in der Gestaltung des Schlusses gezeigt. Er spricht von seiner Auflehnung gegen das wirkliche Ende, aber gleichzeitig von seiner Skepsis gegenüber dem von ihm erfundenen:

Aber dann sind mir doch starke Bedenken gekommen betreffs der Wahrhaftigkeit, es klang im Vergleich einfach zu schön, ich habe mich gefragt, ob es gutgehen kann, wenn man irgendeinem traurigen Tier aus Liebe den prächtigen Schwanz eines Pfauen anhängt. Ob man es dann nicht verunstaltet, dann fand ich doch, daß der Vergleich hinkte, aber einig geworden bin ich mir nie. Und jetzt stehe ich da mit den zwei Enden und weiß nicht, welches ich erzählen soll, meins oder das häßliche. Bis mir einfällt, alle beide loszuwerden, nicht etwa auf fehlender

Entscheidungsfreudigkeit, sondern ich denke nur, daß auf dieser Weise beide zu unserem Recht kommen. (258)

Der Leser wird hier in den Produktionshintergrund geführt, bevor er vom Schluss erfährt. Der Erzähler hat durch die Wiedergabe der Überlegungen, die normalerweise im Diskurs verschwiegen wurden, die beiden Versionen des Endes dem Leser gegenüber begründet und lässt eigenes Gefühl zu jedem Ende spürbar werden.

Einem besonders aufmerksamen Leser kann bis zum Ende des Buchs vielleicht eine Frage immer ungeklärt geblieben sein, nämlich, wann und wo und überhaupt warum Jakob dem Erzähler die Geschichte erzählt hat, da die ganze Geschichte über niemals die Rede von einem persönlichen Kontakt des Erzählers zu Jakob war, bis zur Deportation ins Lager, das er als Einziger aus dem Ghetto überlebt hat. Die dazugehörige Aufklärung bekommen wir erst auf den allerletzten Seiten: Es hat sich zufällig ergeben, dass der Erzähler auf der Zugfahrt zum Lager Jakob und Lina als seine Nachbarn hat. Er kommt ins Gespräch mit Lina und versucht ihr das Zustandekommen der Wolken zu erklären, hat damit die Sympathie von Jakob gewonnen. „Ich sehe auch, wie Jakob mich freundlich ins Auge fasst, vielleicht ist meine Schulstunde schuld daran, dass er mir wenige Tage später eine viel verrücktere Geschichte erzählt, ausgerechnet mir. Denn dass ich als einer von wenigen überlebe, steht nicht in meinem Gesicht geschrieben.“ (282)

Wie ich zu interpretieren versucht habe, haben die meisten metanarrativen Reden in *Jakob der Lügner* vor allem die Funktion, den Erzähler als Aktualisierer der Geschichte, ja ihn selbst als ein Faktum hervorzuheben und den Vermittlungsprozess somit zu subjektivieren, und zugleich anhand einer textinternen Poetik den Fiktionsstatus der Geschichte zu verdeutlichen. Das Verhältnis Fiktion und Fakten wird das Thema des nächsten Kapitels sein, hier habe ich sie zuerst als allgemeine Thematisierung des Erzählvorgangs dargestellt.



### 4.2.3. Figuren- und Ereigniskommentare zum Thematisieren des Erzählens

*Jakob der Lügner* zeigt einen novellenhaften Charakter, der sich neben den zahlreichen Wendepunkten vor allem durch die vielen kleinen, klar umrissenen Geschichten ausdrückt, wobei über jede ein eigenes Buch geschrieben werden könnte. Fast jede dieser Geschichten oder ihrer Figuren wird durch einen Kommentar des Erzählers eingeleitet. Zum Beispiel die erste Rede von Jakob: „Das einzige, was ihn von uns allen unterscheidet, ist, dass ohne ihn diese gottverdammte Geschichte nicht hätte passieren könne.“(9)

Und Lina führt er mit folgender Rede ein:

Spät genug kommen wir zu Lina, unverantwortlich spät, denn sie ist für das alles von einiger Bedeutung, sie macht es erst rund, wenn davon die Rede sein kann, Jakob geht jeden Tag zu ihr, aber wir kommen jetzt erst. (S. 75)

Oder zu Kirschbaum:

Wenn ich mir nicht von Anfang an etwas anderes vorgenommen hätte, würde ich Kirschbaums Geschichte erzählen, vielleicht werde ich es irgendwann noch tun, die Versuchung ist groß.(S. 80)

Die Kommentare hier haben mit ihren traditionellen Vorgängern kaum mehr als den Namen gemein, welche moralische Parteinahme für oder gegen Romanfiguren sind. Die Reflexionen hier sind metaisiert. Sie dienen einerseits dazu, die betroffene Person hervorzuheben und deren Beziehung zur ganzen Geschichte zu bestimmen, andererseits verraten sie auf dem Weg kunstgewerblicher Imitation einiges über die einzelnen Konstitutionsmomente der Erzählung. Hier geht eine wichtige Funktion der neueren Metanarration in die Erfüllung, nämlich die literarische Autoreflexion über ihre eigenen Möglichkeiten.

Einmal muss der Erzähler sogar auf einen Dialog zwischen ihm und Jakob vorgreifen, der natürlich außerhalb der Geschichte liegt und sich erst viel später auf der Deportation ergeben hat. Es ist vor dem Erzählen vom Radioabend mit Jakob und Lina. Jakob hat Lina sein *Radio* gezeigt und spielen lassen, in Wirklichkeit aber nur die eigene vokale Gabe auf die Probe gestellt. Zu dieser Sequenz sagt der Erzähler:

Für mich, der ich wahrscheinlich als einziger noch lebe und mir Gedanken machen kann, ist dieser Abend der unbegreiflichste in der ganzen Geschichte.

Anschließend gibt er das Gespräch mit Jakob wieder, bei dem er die möglichen Zweifel der Leser vorweg nimmt und anstelle der Leser die Fragen an Jakob stellt: „Hast du es da nicht zu weit getrieben? Sie hätte dich verraten können, und alles wäre aus gewesen?“ oder: „Du konntest dir doch nicht sicher sein, dass sie nicht alles durchschaut?“ Darauf Jakobs Erklärung: „Ich glaube, ich habe damals gewollt, dass sie alles erfährt. Ich musste irgendjemandem endlich mein Radio zeigen, und Lina war mir von allen die liebste dafür, mit ihr war es ein Spiel. Alle anderen wären über die Wahrheit entsetzt gewesen, sie hat sich hinterher gefreut.“ (S.161-162)

Dieses Gespräch hat nicht nur den Leser über Jakobs Motive unterrichtet, viel mehr, es hat die ihm folgenden zwölf Seiten mit den ungewöhnlichsten, märchenhaft anmutenden Geschehnissen gegen jede Zweifel verteidigt und gleichzeitig unterstrichen. Auch nimmt der Erzähler noch einmal eine sehr konkrete und spürbare Präsenz ein, indem er mit dem Protagonisten ins Gespräch kommt.

Eine Funktion von Metanarrativen Texten ist, dass sie zugleich eine Interaktion mit den Lesern beleben. Der Erzähler bedient sich oft der ersten Person Plural und des Imperativsatzes:

Erinnern wir uns doch bitte zwischendurch nur kurz daran, daß Jakob genauso trostbedürftig ist wie alle Armseligen um ihn herum, genauso abgeschnitten von allem Nachschub an Neuigkeiten, daß ihn die gleichen Hoffnungen plagten. Nur ein verrückter Zufall hat aus einem Gleichen einen Besonderen gemacht und verbietet ihm bis heute, die Karten offen auf den Tisch zu legen.“ (133)

Oder:

Kommt mir nicht und redet von Kameradschaft und ähnlichem Zeug, wer so redet, versteht nichts von hier, aber auch gar nichts. (28)

Diese Reden schaffen einerseits eine Atmosphäre der mündlichen Kommunikation und vergegenwärtigen die Ursituation des Erzählens mit den drei Einheiten von Erzähler, Leser und Begebenheit; andererseits dienen sie der Rezeptionslenkung und Vertiefung der Geschichte.

### 4.3 *Der Boxer* – Die fingierte Interviewstruktur und die Thematisierung der Skepsis gegenüber der Erzählung

Die Struktur des Boxer-Romans wirft trotz ihrer Einfachheit einige Interpretationsprobleme auf. Wie gesagt haben wir hier wieder einen peripheren Ich-Erzähler, der die Lebensgeschichte Aron Blanks wiedergibt und sich dabei ab und zu einschaltet und Gespräch mit diesem führt – das wird von der Interview-Struktur des Romans ermöglicht. Der Wechsel zwischen zwei Zeitebenen ist häufiger als im Jakob-Roman, weil der Protagonist sich auch auf der Erzählebene zur Verfügung stellen kann.

Wie der Erzähler im Jakob-Roman will auch der Erzähler in *Der Boxer* es nicht verheimlichen, dass er nicht alles weiß über Aron. Diesmal liegt es nicht am Fehlen der Zeugen, sondern einfach am Gesprächspartner Aron, der als nicht so redselig, vielleicht sogar als ein bisschen verschroben dargestellt wird: „Vielleicht, denke ich, will er mir nicht verraten, vielleicht gibt es überhaupt manches, worüber er nicht sprechen möchte.“ (S. 41), oder: „Oft zieht er sich hinter eine Wand zurück, hinter die ich ihm nicht folgen kann.“ (S. 154). Der Erzähler gibt daher Hinweise darauf, dass er auf Vermutungen angewiesen ist.

Wie in *Jakob der Lügner* werden auch im Boxer-Roman oft Überlegungen des Erzählers eingeschoben, über die Vorgehensweise seines Schreibens, die normalerweise während der Produktion erledigt wurde und keinen Einzug ins Buch finden konnte. „Es scheint mir zweckmäßig, zu diesem noch frühen Zeitpunkt einige Angaben zu Arons Biographie zu machen, die als Hinweis darauf dienen sollen, dass er nicht in einer exotischen Welt aufwuchs und lebte...“ (S. 27)

Ein wichtiges Thema der Autoreflexion im Boxer-Roman ist die Skepsis gegenüber der Sprache und der Erzählung an sich. Wirklichkeit kann mit Sprache nicht wiedergegeben werden – dies ist zumindest die Überzeugung Arons. Man denke an den Streit zwischen ihm und dem Erzähler über *Geschichte*, wobei Aron erstaunliche Einsicht in die Sache des Schreibens zeigt:

es ist nicht meine Geschichte. Im günstigsten Fall ist es etwas, was du für meine Geschichte hältst. [...] Dass es die eine Sache ist, was ich dir erzähle, und eine zweite, was du schreibst. [...] ich werfe dir nichts vor, ich begreife, dass es einen Mechanismus gibt, gegen den du dich nicht wehren kannst. (S.10)

Der von Aron gemeinte Mechanismus ist nichts anders als die Lust an der Manipulation. Dazu meint Krumbholz:

Die Lust an der Fabel, an der gelungenen Rekonstruktion des Handlungsmoments kann den Erzähler blind machen für die Gefahr der Enteignung, in der er schwebt. Kein Zufall, daß die selbsternannten Vollender der Geschichte in der Regel Freunde der abgeschlossenen, abgerundeten Geschichten sind.<sup>146</sup>

Arons Misstrauen kann aus diesem Sichtwinkel nur allzu gut begründet sein, nämlich das Misstrauen gegen die Tendenz, aus seinen natürlichen, fragmentarischen Geschichten eine abgerundete auszusondern nach der Vorstellung des Erzählers, wie eine Geschichte sein soll.

Dies ist die Gefahr der Enteignung. Sie liegt nicht nur in der Neigung zur Abgeschlossenheit, zu einem übergreifenden, einheitlichen Sinn; sie entsteht auch durch die Bestrebung des Erzählers, objektiv zu sein. Das will auch der Erzähler in *Der Boxer*. Aron durchschaut ihn und sagt: „*Ich höre aus ihnen, daß du dir vorgenommen hast, objektiv zu sein, und das passt mir nicht.*“ (S. 32) „*Ich erzähle dir nicht die Nachkriegsgeschichte, ich erzähle dir, was mir passiert ist.*“ (S. 93) Jeder Lebenslauf hat sowohl objektive als auch subjektive Seite. Was ihn interessant macht, ist gerade die „mit der Identität des Individuums *nichtidentische* Erfahrung“, weil sich an ihr „Momente widersprüchlicher gesellschaftlicher Strukturen kristallisieren“.<sup>147</sup> Die Enteignung im Fall einer Biographie, als die der Boxer-Roman zu lesen ist, kann in der Verheimlichung der individuell subjektiven Momente zugunsten der Objektivität liegen.

Christa Wolf argumentiert in *Störfall* so, dass die nach Objektivität suchende Schreibweise der individuellen Erfahrung Gewalt antut. Anna Chiarloni hält es für symptomatisch, dass sowohl Becker als auch Christa Wolf, die einen Bildungsprozess am Lukacsschen Gebot des typischen, exemplarischen Falls, der die wesentlichen Merkmale

---

<sup>146</sup> Martin Krumbholz: Standorte, Standpunkte. Erzählpositionen in den Romanen Jurek Beckers. In: Arnold: Jurek Becker. Text + Kritik. S. 44-50/48.

<sup>147</sup> Jochen Rehbein: Biographisches Erzählen. In: Eberhard Lämmert(Hg.): Erzählforschung. Ein Symposium. Stuttgart1982. S. 51-73/51.

des historischen Moments in sich trägt, durchlaufen haben sollen, eigensinnig auf der Subjektivität der Erfahrung und damit der Erzählung beharren.<sup>148</sup>

Die Skepsis gegenüber *Geschichte* hat Becker auch in *Irreführung der Behörde* an der Bankräuber-Parabel thematisiert. Drei Männer planen einen Einbruch in einer kleinen Bankfiliale, bei der ihnen die Sicherheitseinrichtungen lächerlich vorkommen. Da alle drei vorbestraft waren und der Polizei nicht unbekannt sind, haben sie vor, das Geld nach dem Raub mit einem Wagen aus der Stadt zu schaffen und in einem Vorort zu verstecken. Bald müssen sie aber schon ihren Traum vom Reichtum aufgeben, weil sich der Transport nach sorgfältiger Berechnung als unmöglich erweist – sie müssen in einer Zeit von unter zwanzig Minuten die Stadtgrenze überqueren, da spätestens nach zwanzig Minuten die alarmierte Polizei dort eingesetzt sein wird. Das werden sie aber bei der ungünstigen Verkehrsbindung nicht schaffen können. Der Bau einer Stadtautobahn, die genau in der von ihnen benötigten Richtung liegt, macht ihnen wieder Hoffnung. Der Bau schleppt sich aber mühsam voran und es vergeht Monat um Monat, sogar Jahr um Jahr, bis eine Nachricht die drei ohnehin schon bekümmerten Männer unter Zeitdruck setzt, nach der das alte Haus, in dem sich die Bankfiliale befindet, wegen Stadtsanierung in acht Monaten abgerissen wird. In dieser Not fassen sie einen verzweifelten Entschluss, sie gehen zum Straßenbau. Das Ziel fest ins Auge gefasst, stürzen sie sich in die Arbeit, atemlos, auch Überstunden nehmen sie in Kauf. Von den zahlreichen Prämien für ihren selbstlosen Arbeitseifer lassen sie sich nicht von ihrem Ziel abbringen. Somit wird die Autobahn rechtzeitig fertig.

„Mit knapper Not plündern sie die kleine Bank aus, mit knapper Not kommen sie auf der neuen Strasse vor den Kontrollen aus der Stadt. In der Sommerlaube zählen sie das erbeutete Geld, es ist viel weniger als erwartet, und sie finden, mit ihrer kolossalen Arbeit hätten sie es doppelt und dreifach verdient.“ (147)

Zu der kleinen Geschichte von Bienek bietet dessen Freundin Lola ihre Version an: Die Männer brechen nicht ein, weil die Arbeit beim Straßenbau sie verändert habe. Statt des

---

<sup>148</sup> Anna Chiarloni: Von der Schuld, noch am Leben zu sein. Einige Bemerkungen zum Roman »Der Boxer« von Jurek Becker. In: Zeitschrift für Germanistik. 1990, H. 6. S. 686-690. Hier in: Irene Heidelberger-Leonard (Hg.): Ebd: S. 137-146/145.

Bankraubs ziehen sie weiter, um die nächste Straße zu bauen, „weil sie Blut am ehrbaren Leben geleckt haben“. (150)

Die Manipulation am Rohstoff der Geschichte, die Lola vornimmt, ist relativ geringfügig, aber der Unterschied zwischen beiden Versionen ist substantiell. Martin Krumbholz hat die beiden Varianten so kommentiert:

Durch einen kleinen „Dreh“ wird eine baalische, hedonistisch-anarchische Geschichte in eine fromm-konformistische, also in ihr präzises Gegenteil pervertiert. Die „praktische Nutzenanwendung“, der intendierte pädagogische Effekt treibt Gregors Fabel radikal ihren Witz aus, stülpt sich krakenhaft über ihren anarchischen Kern. Kritik und Subversion werden durch offiziellen Optimismus sterilisiert.

„Geschichten können Geschichte entblößen, sie können sie aber auch verschleiern.“<sup>149</sup> Die Spannung zwischen der ursprünglichen, stofflichen Geschichte und ihrer Versprachlichung ist für das Verständnis des Sinngehalts einer Erzählung aufschlussreich.

In seiner Rezension zum Boxer-Roman macht Heinrich Vormweg auf die Interview-Struktur aufmerksam:

Es ist offensichtlich, daß Becker die Interviewtechnik nur fingiert hat, um einen durchaus traditionellen Erzählstandpunkt modern abzusichern und interessanter zu machen. Er benutzt sie nur. Aber es gelingt ihm doch, aus dieser Fiktion Spannung für sein Erzählen zu holen. Es gelingt ihm, die Probleme solcher Materialbeschaffung, ihre begrenzte Reichweite so zu akzentuieren, daß Erzählen indirekt bestätigt wird als eine gewiss nur bedingt verlässliche, doch unersetzliche Weise der Verständigung und Überlieferung.<sup>150</sup>

Becker hat das auktoriale Erzählen durch einen Rahmen des Interviews in seiner Neigung zur subjektiven Verwandlung relativiert. Der implizite Anspruch des Erzählers, durch die Form des Protokolls seine Erzählung in der Authentizität zu unterstreichen, und sein Wunsch, die Schriften von Aron autorisieren zu lassen, sind die Möglichkeiten dieser Struktur. Zwar hat der eigensinnige Held abgelehnt, die Geschichte als *seine* Geschichte zu akzeptieren, aber die Suggestion des Realen ist doch allein schon durch die Tatsache erfüllt, dass der Held außerhalb der Geschichte zum Wort kommt.

---

<sup>149</sup> Martin Krumbholz: Standorte, Standpunkte. Erzählpositionen in den Romanen Jurek Beckers. In: Arnold: Jurek Becker. Text + Kritik. S. 44-50/48.

<sup>150</sup> Heinrich Vormweg: Ein zerbrochenes Leben. Süddeutsche Zeitung, 20./21. 09. 86.

#### 4.4 *Amanda herzlos* – Das Leben als das eine und das Leben als das andere

Jurek Beckers letzter Roman, *Amanda herzlos*, der nach der deutschen Wiedervereinigung erschienen ist, handelt vom Thema Ehe und Beziehung und der Identifikation mit sich und anderen. Die Geschichten haben als Hintergrund das Ostberlin Ende der 80er Jahre. Der Roman ist in drei Teile gegliedert. Drei Männer schreiben über Amanda und ihr Zusammenleben mit ihr, sie liefern drei einander nicht ganz deckende Bilder über sie, die aber selber nicht zu Wort kommt. Der erste Teil stammt vom ehemaligen Ehemann kurz vor ihrer Scheidung; der zweite Teil, mit dem doppeldeutigen Titel „Die verlorene Geschichte“, stammt von dem zweiten Mann von Amanda. Dieser Teil ist zugleich Erinnerung/Nacherzählung des siebenjährigen Zusammenlebens und Rekonstruktion der verlorenen Novelle; im dritten Teil berichtet der dritte Mann, ein Reporter aus Westdeutschland, in Form von Tagebüchern über seine Erfahrung mit Amanda, über das Kennenlernen, das Verliebtsein und den Eheantrag.

Für das Thema Metanarration von Interesse ist der zweite Teil dieses Romans, Die verlorene Geschichte. In diesem Teil kommt Fritz, Amandas zweiter Lebensgefährte zu Wort. Mit der verlorenen Geschichte ist sowohl die vermutlich von Amandas Sohn gelöschte Novelle gemeint, die von der Beziehung zwischen Fritz und Amanda handelt, als auch die jetzt zu Ende gegangene Partnerschaft, über die Fritz trauert. Da die Erinnerungen an beide noch frisch sind, an die Novelle und an die Jahre mit Amanda, versucht Fritz die Geschichte, um die er gebracht wird, zu rekonstruieren. So kommt es in seiner Erzählung vor, dass zwei Linien nebeneinander, manchmal gar ineinander laufen: die reale Vergangenheit und die Fiktionen.

Über das Schreibmotiv der Novelle erklärt Fritz:

Es ist kompliziert zu erklären, worin seine Anziehungskraft bestand, auf keinen Fall hatte ich das Bedürfnis, schreibend ein Verhältnis zu bewältigen, das mir in Wahrheit missglückt war. Ich halte nichts von jener Art Literatur, in der Autoren sich selbst öffentlich therapieren, aus dem Drang heraus, sich und vor allem ihrer Kundschaft einen Dienst zu erweisen, sie sollten Sozialarbeiter werden. (S. 114)

Wie ehrlich diese Behauptung ist und ob sie am Ende eher der Selbstentblößung dient, könnte später an der rekonstruierten Geschichte gezeigt werden. Der häufige, offenkundige Vergleich zwischen der Erinnerung an die reale Vergangenheit und der

Fiktion beweist zwar, dass dem Erzähler wirklich mehr an einer Geschichte liegt als an einer treuen Wiedergabe, die erst eine richtige Therapie bedeutet; aber wenn man den Unterschied zwischen den zwei Versionen betrachtet, kommt einem das Schreibmotiv wiederum verdächtig vor. Fritz gibt nicht nur das wieder, was zwischen ihm und Amanda gewesen ist, viel mehr lässt er sich und Amanda unter anderen Namen in einem fiktionalen Raum bewegen, mit ein wenig geänderten Charakter. Oft scheint das Schreiben nicht auf ein Äquivalent der Wirklichkeit gezielt zu sein, sondern auf deren Umkehrung, offenbar nach eigenem Wunschbild:

Bei Rudolf war Louise allein zu Hause, bei mir legte Amanda, kaum hatte sie die Tür geöffnet, einen Finger auf den Mund und flüstert, ihr Sohn schlafe. [...] Bei Rudolf trug sie eine schwarze Bluse, die neu gekauft war; er hätte geschworen, daß sie sie zum ersten mal trug, er sah am Kragen noch Fäden vom abgetrennten Firmenschild. Ich dagegen habe vergessen, was sie anhatte. Bei Rudolf kam sie nicht mehr auf das Manuskript zu sprechen, bei mir lag es groß und breit auf dem Tisch. (136)

Teile der Novelle in Er-Form werden oft ohne Ankündigung eingeschoben in die Ich-Erzählung. Der Moduswechsel wird nicht allein durch die dritte Person oder die geänderten Namen erkennbar, er wird markiert durch die Einmischungen des Ichs, die sich zwar in Klammern beschränken, aber augenfällig genug, um den Fiktionsrahmen zu sprengen: „Er war nicht geübt im Umgang mit Kindern [anders als ich, der ich elffacher Onkel bin]...“ Die Einmischungen des Erzählers dienen aber nicht immer dazu, die Abweichung der Novelle vom wirklichen Leben preiszugeben, manche weisen auf die leidige Gemeinsamkeit hin, die zu verwischen von gewissen Gesetzen her unmöglich wäre: „Bei den Ängsten, die meinen Protagonisten Rudolf nicht zur Ruhe kommen ließen und die seiner Beziehung zu Louise viel von jener Leichtigkeit nahmen, ohne die Glück nun einmal nicht möglich ist, handelt es sich leider nicht um pure Erfindung.“(159)

Der Erzähler vergisst auch nicht, den Leser ab und zu in seine Konstruktion einzuweißen. Nachdem er z.B. von seiner ersten Begegnung mit Amanda berichtet hat, leitet er zum entsprechenden Abschnitt in der Novelle über mit folgendem Kommentar: „Das alles war mir aber für Rudolf zu albern.“ Wie alle selbstthematizierenden Erzähler deutet auch Fritz auf seine künstlerische Souveränität hin: „Ich ließ es Sommer sein, als Louise und Rudolf sich zum dritten Mal trafen.“ Die ironische Wirkung der metanarrativen Texte in dem zweiten Teil besteht darin, dass die erzählerische



Souveränität auf die Umkehrung des realen Lebens und somit auf dessen Bewältigung auf Papier abzielt.

Eine interessante Art der Metanarration in diesem Teil ist die erzählerische Reflexion über seinen Schreibakt. Der Leser erfährt dadurch sogar von den einzelnen Korrekturen mit deren Begründung: „Nicht ein Ehemann nahm den Hörer ab, nicht ein Kind, es war Louise. [In einer ersten Fassung hatte sich Louises Mann gemeldet, aber es war nichts Interessantes daraus entstanden, nichts mehr als eine Verzögerung.]“ (S. 131) Auch über die während dem zweiten Entwurf entstanden neuen Ideen wird reflektiert:

Vielleicht hätte ich Rudolf die Begegnung mit Louises Mann [der in der Novelle nicht als Handelnder auftaucht und keinen Namen hat] nicht ersparen sollen. Ich habe darauf verzichtet, weil ich es ergiebiger fand, Rudolf diesen Menschen sich vorstellen zu lassen, anstatt ihn zu beschreiben. [...] Jetzt, da ich mich an die wirkliche Begegnung erinnere, kommen mir Zweifel, andererseits ist Schreiben nichts anderes als eine endlose Reihe von Zweifeln, die zugunsten eines Satzes schließlich überwunden werden müssen. (143)

Die Erwägungen hier weihen einerseits den Leser in die Möglichkeiten des Erzählens ein, andererseits sie decken die bedeutungsvolle Differenz auf zwischen dem Wirklichen und dem Wünschenswerten, dem Unzulänglichen und dem Idealen, ja überhaupt die Differenz zwischen dem Leben als dem einen und dem Leben als dem anderen.

Als Zusammenfassung zum Thema Metanarration in *Amanda herzlos* beziehe ich mich auf eine Reflexion Georg Lukács über das Leben und die Wirklichkeit:

Es gibt also zwei Typen seelischer Wirklichkeit: *das* Leben ist der eine und das *Leben* der andere; beide sind gleich wirklich, sie können aber nie gleichzeitig wirklich sein. [...] Seitdem es ein Leben gibt und die Menschen das Leben begreifen und ordnen wollen, gab es immer diese Zweiheit in ihren Erlebnissen.<sup>151</sup>

Fritzes Erzählung ist in diesem Sinne zugleich Umkehrung und Erfüllung, Nachahmung und Vorahnung der Lebenswirklichkeit. Die literarische Autoreflexion hatte immer den Konflikt zwischen den zwei Wahrheiten als das eigenste Objekt, der Wahrheit des historischen, empirischen Lebens und der Wahrheit der Dichtung – somit komme ich nun zum nächsten Kapitel über das Verhältnis Fiktion und Fakten.

---

<sup>151</sup> George Lukács: Die Seele und die Formen. Essays. Luchterhand 1971. S. 12.



## 5. *Jakob der Lügner* – Wirklichkeit, Möglichkeit und Notwendigkeit – Das metanarrative Spiel mit der Fiktionalität

Während der ältere Typ der Autoreflexivität mit einer Art innertextuellen Poetik die Möglichkeiten des Erzählens und die Mediatisierung des Erzählten thematisiert, setzt der moderne Typ mehr und mehr das Bewusstsein der Fiktionalität aufs Spiel. Nicht nur die Geschichte als erzählte, als gemacht preis zu geben, sondern das Leserbewusstsein zwischen faktischer Wirklichkeit und den Fiktionen hin und her zu bewegen und damit den Leser unsicher zu machen, ist das Ziel der modernen Selbstreflexion der Erzählung. Oft wird auf diese Weise der Diskurs unterwandert und die Sinnggebung in Frage gestellt. Die Metanarration wird ein Mittel, „das Publikum augenzwinkernd auf die Unverlässlichkeit der Geschichte und zugleich auf die Verlässlichkeit der Mühe um sie aufmerksam zu machen.“<sup>152</sup> Die ästhetische Bedeutung dieses Spiels liegt jedoch in der Demonstration der Verbindung der Erzählliteratur mit dem Wahrheitsbegriff.

Dieses Kapitel ist eine Vertiefung des bereits im letzten Kapitel aufgenommenen Themas Metanarration. Während ich im letzten Kapitel dieses literarische Phänomen im Zusammenhang mit der Gestaltung der Erzählfigur untersucht habe, werde ich in diesem Kapitel den Schwerpunkt auf das ontische Spiel mit der Fiktionalität legen. Zu diesem Punkt sehe ich es als sinnvoll an, die Theorie von Petersen über die Fiktionalität vorzustellen.<sup>153</sup>

Zum Gegensatzpaar Fiktion und Fakten führt Petersen als dritte Dimension *fiktional wahr* ein, um die Seinsautonomie und die Gleichgültigkeit der fiktionalen Aussagen gegenüber der Wirklichkeit hervorzuheben. Damit betont Petersen: Nicht, ob der Erzähler Ausgedachtes erzählt - das tut er sowieso, sondern ob er es als ausgedacht erklärt, entscheidet darüber, ob das Erzählte seine fiktionale Glaubwürdigkeit einbüßt oder nicht. Solange die Fiktionen nicht als solche deklariert werden, d. h. der Leser in der Fiktionswelt versunken gelassen wird, bleiben die Fiktionen in ihrer Abgeschlossenheit intakt, und sie werden vom Leser in seiner epischen Illusion als absolut wahr rezipiert.

---

<sup>152</sup> Wolfgang Haubrichs u. Reinhard Kleszczewski: Erträge der Diskussion. In: Lämmert (Hg.): Erzählforschung. S. 185-196/193.

<sup>153</sup> Der folgende Text ist inhaltlich angelehnt an die Theorie Petersens. Vgl.: Petersen: S. 32-35.

Die Ästhetik in neueren Romanen zielt darauf ab, die gegen die Realität abgedichtete fiktionale Welt, mit den Worten Petersens, den „alles als seiende, als so und nicht anders sichernden Rahmen der Fiktion“ zu durchbrechen, und zwar durch die Preisgabe des Erzählten als bloß ausgedacht. Die direkte Folge dieses Verfahrens in der Rezeption ist, dass der Leser sich des Geschehens nicht mehr sicher ist. Da die immer im neuen Anlauf einsetzenden Fiktionssignale dem Leser das Versinken, das Selbstvergessen nicht mehr erlauben, wird sein Bewusstsein in einen Schwebезustand zwischen Glauben und Misstrauen gebracht.

Das Spiel mit der Fiktionalität und die Freigabe der Rezeption sind nach Petersen zwei Fundamentalmerkmale eines Erzählsystems, die auf jenen Wandlungsprozess der Ästhetik in der Moderne zurückgeführt werden müssen. Die moderne Literatur ist geprägt durch die Neigung der Kunst und der Künstler, mit den Rezeptionserwartungen zu spielen und dieses Spiel selbst zum eigentlichen ästhetischen Ziel zu erheben. Die Unsicherheit des Lesers wird erzielt durch das offenkundige Ineinanderfließen der Fakten und Fiktionen und durch den Wechsel zwischen dem In-sich-ruhen-lassen der Fiktion und der Durchbrechung des Fiktionsrahmens. Ich versuche in diesem Kapitel eine getrennte Untersuchung der zwei Modi, nämlich die Suggestion des Realen und die Kenntlichmachung der Fiktion.

## 5.1 Die Bemühungen um die Authentizität – Suggestion des Realen

Suggestion des Realen heißt, den Fiktionscharakter zu tarnen und das Erzählte als wirklich geschehen auszugeben. Die längste anerkannte Seinsautonomie der Kunst scheint sie doch nicht hinreichend schützen zu können gegen die real vorhandene Erwartung seitens der Leserschaft vom Wirklichen, vom Tatsächlichen. Dies ist vielleicht der Grund, warum die Andeutung der faktischen Zuverlässigkeit immer ein größerer Versuch für die Dichter bleibt als ein Zugeständnis des baren Fingierens.

Kanzog nennt es Legitimation, eine Art Rechtfertigung gegenüber dem textimmanenten Leser, mit der ein Erzähler die für möglich gehaltenen Zweifel an der Wahrheit seiner Erzählung abzuwehren und den von ihm erhobenen Objektivitäts- und Wahrheitsanspruch zu begründen versucht.<sup>154</sup> Die Legitimation als erprobte rhetorische Maßnahme gehört zur Erzählkonvention. Meistens wird sie, wenn nicht gleich im Titel, dann spätestens im Erzähleingang verbalisiert. Als Beispiel nun der Anfang von Schillers *Geistseher*:

Ich erzähle eine Begebenheit, die vielen unglaublich erscheinen wird, und von der ich größtenteils selbst Augenzeuge war. [...] Reine, strenge Wahrheit wird meine Feder leiten; denn wenn diese Blätter in die Welt treten, bin ich nicht mehr und werde durch den Bericht, den ich abstatte, weder zu gewinnen noch zu verlieren haben.<sup>155</sup>

Bereits mit dem ersten Satz nimmt der Erzähler die nahe liegende unglaubliche Reaktion vorweg, um sich von den vorauszusehenden Einwänden zu schonen. Der Objektivitätsanspruch liegt in dem Hinweis, die Erzählung werde nicht mehr zu seinen Lebzeiten veröffentlicht, daher die Wahrheitstreue des Erzählers. Dieser Anspruch wird verstärkt durch die Wahl des Wortes „Bericht“ und die zweifache Bekräftigung „reine, strenge Wahrheit“.

Im Unterschied zu dieser Art expliziter Überredung bzw. direktes Appells, nimmt sich der Legitimationsversuch bei Jurek Becker eher auf implizite Weise aus. Im Boxer-Roman führt er sich dadurch aus, dass sich der schreibende Erzähler ständig auf den mündlichen Erzähler beruft und diesen immer wieder zu Kommentaren welcher Art auch immer kommen lässt. Die wiederholten Einschube wie „sagt er“, „erinnert sich Aron genau“, oder die kursiv gedruckten Zitate weisen darauf hin, dass der Protagonist ein Faktum ist und

---

<sup>154</sup> Kanzog: Erzählstrategie. S. 18.

<sup>155</sup> Schillers Werke. Nationalausgabe. 1954. Bd. 16, S. 44.

dass sich die Erzählung streng nach der Version des Lebens richtet. Aber dieser immanente Anspruch des Erzählers, Arons Geschichte objektiv, authentisch protokolliert zu haben, steht in der Einklammerung des Misstrauens seitens Aron, der darauf besteht, dass es ein unschuldiges Erzählen schwer geben kann. Dieses bereits im Prolog sichtbar gemachte Dilemma mildert die Suggestion der Glaubwürdigkeit in gewissem Maße. Im Vergleich zum Boxer-Roman wird der Beglaubigung in *Jakob der Lügner* durch die in großer Menge eingesetzten Fiktions-signale wesentlicher Abbruch gefügt.

Eine Ambivalenz liegt im Erzählverhalten in *Jakob der Lügner*. Einerseits gibt der Erzähler bekannt, dass er sich beim Spekulieren über die verschiedenen Möglichkeiten nicht nach dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit richtet und eher darüber hinauskommen will, „die Wahrscheinlichkeit ist für mich nicht ausschlaggebend“; andererseits aber legt er großen Wert auf die Authentizität seiner Geschichte, steigt in die Rolle des Rechercheurs, geht dabei äußerst sorgfältig vor, macht sich nach dem Krieg daran, die Einzelheiten zu verifizieren.

Der Erzähler ist einige Zeit nach dem Krieg während seines ersten Urlaubs in das Ghetto gefahren. „Ich habe mir alles in Ruhe angesehen, gemessen, geprüft oder einfach bloß angesehen“, Jakobs Zimmer, den Keller, das Revier, Mischas Zimmer. Dabei mögen manche seiner Interessen schwer nachvollziehbar sein, z.B. das Nachmessen des Weges von Jakobs unerwarteter Heimkehr aus dem deutschen Revier:

[...] es sind ziemlich genau zwanzig Meter, ich habe die Strecke nachgemessen, genau neunzehn Meter und siebenundsechzig Zentimeter. [...] ich habe mir exakt die Stelle zeigen lassen, mitten auf dem Damm der Kurländischen, dann bin ich den Weg abgeschritten, ich habe einen Meter gut im Gefühl. Doch es war mir nicht genau genug, ich habe mir ein Bandmaß gekauft, dann bin ich wieder hingegangen und habe nachgemessen.(S.21)

Die Eigensinnigkeit hier erinnert an des Erzählers Lust im Boxer-Roman, die Hessische Weinstube zu besuchen, wo sich Aron in der ersten Nachkriegszeit mit jüdischen Bekannten trifft. Dazu hat Aron ironisch gemeint, er könne es verstehen, dass einer, dem man die Geschichte des Spartakus erzähle oder die Geschichte der Gladiatorenkämpfe, dass dieser eine Lust bekäme, sich das Kolosseum anzuschauen, die Dimension der Geschichte rechtfertige ein solches Verlangen (S. 128). Aber gerade in dieser scheinbar schwer nachvollziehbaren Sorgfältigkeit liegt eine Strategie des Erzählers: Mit seiner

Messarbeit markiert er einerseits die kritischen Momente der Geschichte, eine stumme Rezeptionslenkung; andererseits deutet er die Zuverlässigkeit seiner Erzählung an.

Auf seiner Suche nach Zeugen und Spuren ist der Erzähler so akkurat, dass er kein einziges Detail auslässt, wenn es auch für die Geschichte von geringer Bedeutung ist. „Am vorletzten Tag meines Urlaubs habe ich beim Kofferpacken nachgedacht, ob ich nicht etwas vergessen hätte“, so fällt es ihm Kirschbaums Autofahrt ein. Obwohl sie ihm als unkontrollierbar vorkommt, ist er in die russische Kommandantur gegangen, um den Verbleib Kirschbaums zu ermitteln. Nach der Adresse hat er Preuß in West-Berlin besucht, einen von den zwei Offizieren, die damals Kirschbaum geholt haben, um von ihm die Lücke seiner Geschichte schließen zu lassen.

Die unterschiedlichen Aktionen geben dem Leser unaufdringlich den Eindruck von der Bemühung des Erzählers, authentisch zu sein, wobei die von ihm bestrebte Authentizität in erster Linie nicht in einer treuen Wiedergabe der Geschichte besteht, sondern in der zutreffenden Rekonstruktion der Schauplätze und Zustände, die von sich aus definieren, dass das Erzählte so und nicht anders sein kann.

Eigentlich kann sogar das Geständnis der Teil-Authentizität eine Strategie, ja ein Kalkül sein. Der Erzähler weiß, diese Art des Erzählens weckt unbedingt Vertrauen. „Denn mit dem wiederholten Hinweis auf die Fiktionalität des Erzählten *in dem einen oder anderen Fall* wird die Zuverlässigkeit des Erzählers *im allgemeinen* um so nachdrücklicher behauptet.“<sup>156</sup>

---

<sup>156</sup> Martin Krumbholz: Standorte, Standpunkte. Erzählpositionen in den Romanen Jurek Beckers. In: Arnold (Hg.): Jurek Becker. Text + Kritik. S. 44-50/45.

## 5.2 Beschwörung der Phantasie und Kennzeichnung der Fiktionen

In *Jakob der Lügner* ist die Macht der Phantasie auf zwei Ebenen wirksam: Auf der Ebene der Geschichte in Jakobs Lügen, d.h. in seinen Erfindungen der erfreulichen Nachrichten über den Vormarsch der russischen Armee, und auf der Erzählebene in der Präsentation verschiedener Möglichkeiten. Die phantastische, sehr gewagte Geschichte Jakobs wird phantasievoll weitererzählt.

Die Innengeschichte demonstriert insgesamt, wie man eine triste Wirklichkeit mit Phantasie überwindet. Die Isolation des Ghettos von der Außenwelt könnte als eine Metapher für das Entbundensein von der Wirklichkeit verstanden werden. In der Welt, in die keine Nachrichten eindringen, gelangen die Erfindungen von Jakob zur vollen Geltung. Im Bewusstsein der Bedeutung seiner Nachrichtenlieferung für die überlebenswichtige Hoffnung entschied sich Jakob für eine zügellose Art der Phantasie:

Er war zu bescheiden, argwöhnte er, er hatte stets versucht, sich mit seinen Nachrichten in Bereichen zu bewegen, die später einmal, wenn das Leben wieder seinen geregelten Gang geht, nicht nachzuprüfen sind. Bei jeder Neuigkeit hat ihm Befangenheit im Wege gestanden, irgendein schlechtes Gewissen, die Lügen kamen holprig und widerwillig von seinen Lippen, als suchten sie ein Versteck, um sich in aller Eile zu verkriechen, bevor sie jemand näher betrachtete. Aber dieses Vorgehen war von Grund auf falsch, so wurde letzte Nacht errechnet, ein Lügner mit Gewissensbissen wird sein Leben lang ein Stümper bleiben. In dieser Branche sind Zurückhaltung und falsche Scham nicht angebracht, du mußt da aus dem vollen schöpfen, die Überzeugung muß dir im Gesicht geschrieben stehen, du mußt ihnen vorspielen, wie einer auszusehen hat, der das schon weiß, was sie erst im nächsten Augenblick von dir erfahren. Man muß mit Zahlen und mit Namen und mit Daten um sich werfen. (150-151)

Sich befreiend von aller Beweispflicht gegenüber der Realität hat Jakob einen Fortgang des Krieges in der Richtung des Ghettos entworfen, mit ruhmreichen Schlachten der russischen Armee, „ihm ist ein beachtlicher Sprung nach vorne gelungen, ihm und den Russen, er hat sie in aller Stille eine große Materialschlacht gewinnen lassen, an dem Flößchen Rudna...“, und diese Neuigkeit bringt er den Juden, als „Reisig, Holz und Zunder“ für die Flamme der Hoffnung (150).

Die hemmungsloseste Phantasie findet ihren Höhepunkt in der Szene, wo Jakob Lina das nichtvorhandene Radio vorführt: Zuerst stellt er ein Interview mit Churchill dar, dabei übernimmt er die drei Rollen von Sprecher, Reporter und englischem Minister allein, ein Zwischenfall ereignet sich, als auf einmal die drei im Radio alle durcheinander niesen müssen; ermutigt von der Arglosigkeit Linas imitiert er gleich darauf eine Blaskapelle und



übernimmt danach noch die Rolle des Märchenonkels und erzählt mit einer ähnlichen Stimme wie Churchill von der kranken Prinzessin und der Wolke.

Das Tragikomische dieser Szene ist poetisch und erschütternd. Die kalte, trostlose Wirklichkeit wird vorübergehend aufgehoben durch eine Utopie, die Hoffnung und Freude spendet. Jakob nimmt hier eine Welt in Schutz, die Welt im Kinderherz, die noch keine Ahnung von der Boshaftigkeit der Außenwelt und alle Gründe zum Weiterexistieren hat. Zu dieser Szene kommentiert Frank Beyer, der Regisseur der Verfilmung des Romans, in einem Interview mit dem „Neuen Deutschland“:

Unsere Absicht ist es, mit dem Zuschauer gemeinsam nachzudenken über Wahrheit und Lüge im Leben, über Traum und Wirklichkeit.<sup>157</sup>

Das Bewusstsein der Wirklichkeit lässt sich erst angesichts der Unwirklichkeit gewinnen. Es wird die Moral der Lüge der Banalität der bedingungslosen Wahrheit entgegengestellt.

Für diese außergewöhnliche Geschichte im unglaublichen Gewand ist es vielleicht die einzige gerechte Methode, ihr beizukommen und sie in ihrem utopischen Schein zu lassen, dass auch ihr Erzähler sich der Macht der Phantasie anvertraut. Der Erzähler im Jakob-Roman macht aus der Not eine Tugend: Die Lücken in der originären Geschichte rechtfertigen seine Erfindungen. Es werden Möglichkeiten in Fülle präsentiert und in dem breiten Spektrum der Möglichkeiten wird die darin enthaltene Notwendigkeit zur Erkenntnis übergeführt. Phantasie und Erfindungsgeist erweisen sich in diesem Roman als das einzige durchsetzensfähige Mittel zur Transformation der Wirklichkeit in die Wahrheit. Mehr noch, er appelliert offen an die Phantasie als das Selbstverständlichste und lässt bei jeder Fiktion ihren fiktiven Status unmissverständlich erkennbar werden.

In ihrem fiktionalen Status sind drei Szenen, die ich jetzt beschreiben will, besonders hervorgehoben: eine im Keller bei den Frankfurters, eine auf dem Güterbahnhof, wo Herschel Shtamm ermordet wird, und eine bei Kirschbaum vor seiner Autofahrt. Das stark metaisierte Erzählen von den drei Zwischenfällen ermöglicht keine in sich ruhende Geschichte mehr: Sprachliche Signale, die an die Gantenbein-Formeln erinnern, geben das Erzählte wiederholt als ausgedacht preis und reißen stetig das Leserbewusstsein erneuert aus der fiktionalen Welt.

Die erste Szene. Mischa hat die erste Nachricht verraten: Die rote Armee ist dreihundert Kilometer von Bezanika entfernt und Jakob hat ein Radio bei sich versteckt. Bevor er weiter erzählt, setzt der Erzähler den folgenden Text zuerst mit einer Bemerkung dem fiktiven Status aus:

Dann ist Frankfurter mit seiner Frau alleine, ohne Zeugen. Ich weiß bloß, wie es ausgegangen ist, ich kenne nur das Resultat, nichts dazwischen, aber ich kann es mir nur so oder ähnlich vorstellen. (S.55)

Das Resultat, nämlich dass Frankfurter kurz darauf mit seiner Frau in den Keller gegangen ist und dort sein verstecktes Radio zerstört hat – „wahrscheinlich das einzige Radio, das sich in unseren Händen befindet“, wird aber nicht voreilig verraten. Es wird eine Szene nach der anderen konstruiert, wobei das Erzählen von einem vermutenden Tonfall begleitet wird:

Frankfurter öffnet den Schrank, nimmt eine Tasse oder ein Kästchen heraus und findet darin den Schlüssel. [...] vielleicht sagt er ihr jetzt schon, was er vorhat, noch im Zimmer weiht er sie ein, aber das ist unwahrscheinlich, er hat sie nie groß um ihre Meinung gebeten. Außerdem ist ganz und gar unwichtig, wann er es ihr sagt, geändert wird dadurch nichts, der Schlüssel ist schon in seiner Tasche. Nehmen wir also an, er schließt wortlos den Schrank, geht zur Tür, dreht sich dort zu ihr um und sagt nur: komm. [...]ich denke mir, daß er für einen Augenblick den Finger auf den Mund legt, die Augen schließt und lauscht. [...] Der Berg ist abgetragen, Frankfurter hebt einen Pappkarton auf, einen weißen oder braunen, jedenfalls einen Pappkarton, in dem sich der Grund für ein gerechtes und rechtskräftiges Todesurteil befindet. Er nimmt den Deckel ab und zeigt seiner Frau das Radio. Sie schreit vielleicht leise auf, sie ist vielleicht entsetzt, bestimmt erschrocken, sie starrt das Radio an und ihn und versteht es nicht. (55-60)

Die wiederholt vorkommenden Wörter „oder“ und „vielleicht“ und die Formeln wie „nehmen wir also an“ oder „ich denke mir“ geben das Erzählte als Entwurf preis. Warum legt der Erzähler so viel Wert auf die detailgenaue Erfindung dieser Szene? Die Antwort findet sich sicher in dem kritischen Verhältnis des Radios, das im Ghetto bei Todesstrafe verboten ist. Durch das Erzählen davon, wie Frankfurter im vollen Wissen des Verbotes doch sein Radio in das Ghetto mitgenommen hat, wie er zwar oft an das versteckte Radio im Keller gedacht aber der Versuchung standgehalten und es kein einziges mal gehört hat – durch dieses Erzählen wird das utopische Radio Jakobs in seiner vollen Bedeutung herausgestellt. Auch öffnet der Erzähler bei diesem Anlass dem Leser einen Raum der Phantasie: Wie wäre es, wenn es im Ghetto noch einen zweiten Menschen gibt, der

---

<sup>157</sup> Hans-Jürgen Schmitt (Hg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Bd. 11. Die Literatur der DDR. S. 221.

wirklich ein Radio bei sich versteckt hat und auch noch den Mut besitzt es zu hören und daher genau weiß, dass Jakob die ganze Zeit nur fabuliert? Die Geschichte stellt diese Frage und lässt es die Sache des Lesers sein, darüber nachzudenken – somit gewinnt der Roman viel mehr als nur das Versprachlichte.

Zweite Szene. Herschel Schtamm hat in einem verschlossenen Waggon, der gemäß einem Befehl nicht zu beladen ist, menschliche Stimmen gehört. Trotz der ihm vorhin schon gegebenen Warnung, „beim nächsten mal knallt es!“, versucht er zum zweiten Mal an den Waggon heranzukommen. Für das ganze Geschehnis ist der Erzähler Augenzeuge:

[...] Herschel drückt sein Ohr an die Wagenwand und redet, ich sehe deutlich, wie er die Lippen bewegt, wie er horcht, dann wieder spricht, der fromme Herschel. [...] Ich kann nicht hören, was Herschel redet und was die drin ihm sagen, dafür ist die Entfernung viel zu groß, aber denken kann ich es mir, und das hat nichts mit vagen Vermutungen zu tun. Je länger ich überlege, um so klarer weiß ich seine Worte, auch wenn er mir nie bestätigt hat (137)

Es folgt ein mutmaßlicher Dialog zwischen Herschel und den Eingeschlossenen, bei dem Herschel die von Jakob stammenden Nachrichten den in Finsternis gehaltenen mitteilt und erschossen wird. Auch der Leser muss hier dem Erzähler Recht geben, wenn der behauptet, dass es mit dem Gespräch nicht um vage Vermutung geht – nach einer Analyse muss der wiedergegebene Dialog der einzig logische sein. Die Konstruktion des Gesprächs verleiht dem Tod von Herschel, der nie groß aufgefallen war, Gewicht; er wollte Hoffnung weitertragen und ist daran gestorben.

Dritte Szene. Preuß und Meyer, die zwei deutschen Offiziere, bei den Kirschbaums. Der Erzähler weiß von den Zeugen, dass ein deutsches Auto Kirschbaum abgeholt hat, um ihn zum Gestapo-Chef zu bringen und diesen zu heilen. Was sich in der Wohnung Kirschbaums abgespielt hat, darüber kann er wieder nur spekulieren. Er stellt sich die verschiedenen Möglichkeiten vor, wie sich die zwei Deutschen benehmen, einer korrekt und einigermaßen freundlich, einer grob, und wie Kirschbaums Schwester darauf reagiert – jede Vorstellung leitet er ein mit dem Wort „oder“ und zeigt damit das Fiktive an: „oder, Preuß erhebt sich nach einigen auf den Tisch getrommelten Takten, ihn interessiert der Bücherschrank. [...] Oder, plötzlich springt Meyer auf, stürzt zu einer Tür, reißt sie auf, blickt in eine leere Küche, beruhigt sich wider, setzt sich. [...] Oder, Elisa Kirschbaum geht in die Küche, man hört sie hantieren ...“ (199-200). Auch hier wird jede Menge Spaß

am Fabulieren demonstriert. Erzählen erweist sich mit Döblins Worten als „etwas höchst Erregendes und Lustvolles“.

Wenn es sich bis jetzt noch um Mutmaßungen handelt, die sich mehr oder weniger an dem Geländer der Wahrscheinlichkeit anlehnen, befreit sich der Erzähler zum Schluss vollständig von deren Beschränkung. Die Ausschöpfung der Macht der Phantasie, die enorme Inszenierung der Fiktion und das kühnste Spiel mit der Fiktionalität finden sich im Schluss des Romans, der 14 Seiten umfasst. Ich verwende jetzt den Schluss zur Interpretation, um die Handhabung des Spiels mit der Fiktionalität ausführlicher zu analysieren.

Das Ende der Geschichte wird vom Erzähler angekündigt, unmittelbar nachdem Jakob Kowalski gestand, er habe kein Radio, und dieser sich gleich darauf erhängt hat und Jakob aus schlechtem Gewissen seine Rolle wieder aufzunehmen gedenkt. „Jakob kann tausendmal wiederfinden, berichten, Schlachten ersinnen und in Umlauf setzen, eines kann er nicht verhindern, zuverlässig nähert sich die Geschichte ihrem nichtswürdigen Ende.“ (257) Dieses nichtswürdige Ende wird aber hinausgezögert, weil der Erzähler ein anderes kennt:

Bei aller Bescheidenheit, ich weiß ein Ende, bei dem man blaß werden könnte vor Neid, nicht eben glücklich, ein wenig auf Kosten Jakobs, dennoch unvergleichlich gelungener als das wirkliche Ende, ich habe es mir in Jahren zusammengezimmert. Ich habe mir gesagt, eigentlich jammerschade um eine so schöne Geschichte, dass sie so armselig im Sande verläuft, erfinde ihr ein Ende, mit dem man halbwegs zufrieden sein kann, eins mit Hand und Fuß, ein ordentliches Ende läßt manche Schwäche vergessen. Außerdem haben sie alle ein besseres Ende verdient... (258)

Nach dieser Einleitung, die das Folgende als Erfindung deklariert, kommen die retardierenden Momente, bei deren Ersinnung der Erzähler die verschiedenen Möglichkeiten in Betracht zieht, wie Gantenbein die Geschichte wie Kleider ausprobiert.

Das erste Moment: „Kowalski darf Auferstehung feiern“, denn Jakob verzichtet auf das Geständnis, das einst dessen Leben gekostet hat. Dafür muss er die letzte Lüge finden, womit er den wissbegierigen Juden loswerden kann. Es liegt nun an dem Erzähler, eine Lösung für Jakob zu finden. „*Ich stelle mir einen Moment lang vor, Jakob wäre auf die simple Idee gekommen zu behaupten, das Radio sei ihm gestohlen worden.*“ Es folgt ein langer Text mit Vorstellungen von allen möglichen Reaktionen seitens der Ghetto-Bewohner nach diesem Diebstahl, getarnte Inspektionen bis zu einer Art illegalen

Exekutive, schließlich wird das Radio Jakob zurückgebracht. Der Leser kann sich während des Ablaufs leicht in eine zuschließende Geschichte einlassen, wäre sein (Un-)Bewusstsein nicht von dem folgenden Satz unterbrochen: „*Aber genug damit, Jakob kommt nicht auf die Idee mit dem Diebstahl*“.

Das zweite Moment: Wenn Jakob das Radio nicht einfach loswerden kann, beschließt er, die Juden loszuwerden, auf eine störrische Weise – er liefert keine Nachrichten mehr. Der Erzähler macht sich Mühe, Jakobs neue Situation ausführlich zu schildern. Unverständnis, Verachtung und Hass der Umwelt muss Jakob in Kauf nehmen. Die Möglichkeit, dass man vorhat, Jakob das Radio mit Gewalt wegzunehmen, da dieser sich weigert, es einem anderen zu überlassen, wird erwogen und verworfen, „jedenfalls findet der Einbruch nicht statt, nicht in meinem Ende“. Nur kann Jakob die Feindseligkeit seiner Leute nicht mehr überstehen. Vor diesem Hintergrund, wo sich die Geschichte weiter zu entfalten scheint und der Leser ihre Risse zuvor fast vergisst und beinahe wieder Fuß in der fiktionalen Welt gefasst hat, signalisiert der Erzähler wiederum das Ende dieser Version und geht zu der nächsten über: „An einem wichtigen Abend in meinem Ende, [...] klopft Jakob an Mischas Tür...“ – die Wörter „meinem Ende“ machen den Leser wieder zum realen Leser und lösen ihn aus seinem fiktionalen Bewusstsein.

Das dritte Moment: Das endgültige Ende, für das sich der Erzähler entschieden hat. Jakob entschließt sich zum Ausbruch aus dem Ghetto, die einzige Lösung, die seine Situation noch erlaubt. Es wird vorher von seinem Besuch bei Mischa und Rosa berichtet, bei dem er Lina zum Aufpassen übergibt. Dies ist ein so detaillierter Bericht, mit Gesprächentwurf, dass sich der Leser noch einmal in die Rolle eines fiktionalen Lesers zurückfindet. Aber lange wird er dort nicht belassen, schon wird er vom Erzähler erneut aus seiner Versunkenheit aufgeweckt, allerdings mit einem leisen Signal: „Nach ungefähr zwei Stunden, denke ich, ist Jakob entschlossen.“ Jetzt kommt der Ausbruchversuch Jakobs. Der Erzähler steht zu seiner Allmächtigkeit:

Weil meiner Willkür keine Grenzen gesetzt sind, lasse ich es eine kühle und sternenklare Nacht sein, das klingt nicht nur gefällig, das kommt auch meinem Ende zustatten, man wird sehen. [...] Dann die Grenze, ich habe für Jakob den denkbar günstigsten Ort ausgewählt... (268)

Spätestens an diesem Punkt sollte dem Leser endlich klar sein, dass es sich jetzt um nichts anderes handelt als um ein Spiel. Das als „meines“ betonte Ende und das auf den

erzählerischen Willen deutende „ich lasse es... sein, ich habe für Jakob... ausgewählt“ geben das Folgende unmissverständlich als fiktiv aus.

In diesem atemberaubenden, hoch spannenden Moment wird wieder einmal retardiert:

Legen wir in diesem hochdramatischen Augenblick meines erfundenen Endes eine kurze Pause ein, in der ich Gelegenheit habe zu gestehen, daß ich den Grund für Jakobs plötzliche Flucht nicht angeben kann. Oder anders, ich mache es mir nicht gar so leicht und behaupte: „Bei mir will er eben fliehen und basta“, ich bin wohl in der Lage, mehrere Gründe zu nennen, Gründe, die ich alle für denkbar halte. (269)

Es folgen nun unterschiedliche Möglichkeiten, denkbare Varianten, womit der Erzähler die Flucht Jakobs zu ergründen versucht. Da er es nicht übers Herz bringen kann, Jakob auf einen einzigen Grund festzulegen, bietet er alle Gründe zur Auswahl an und spricht dabei die Souveränität des Lesers an:

Also biete ich sie zur Auswahl an, möge jeder sich den aussuchen, den er nach den eigenen Erfahrungen für den stichhaltigsten hält, vielleicht fallen dem einen oder anderen sogar einleuchtendere ein. Ich gebe nur zu bedenken, daß die meisten Dinge von Wichtigkeit, die jemals geschehen sind, mehr als nur einen Grund hatten. (269)

Durch die Freigabe der Rezeption wird dem Leser eine neuartige Rolle zugeteilt, er sieht sich dem Text in einzigartiger Freiheit und Unabhängigkeit gegenüberstehen. Der Roman öffnet sich somit nach außen, nach seiner Bereicherung von den Lesern.

Jakob wird von dem Posten erschossen, er ist tot, nach aller Mühe. Es scheint nichts Weiteres zum Vorstellen zu geben. Doch gleich darauf erhebt der Erzähler einen Einwand dagegen: „[...] was wäre das auch für ein Ende, ich stelle mir weiter vor ...“. Bis jetzt sieht das Ende noch keineswegs wie ein vom Erzähler vorher als „unvergleichlich gelungener“ bezeichnetes aus. Daher muss sich der Erzähler weiter besinnen, und es ergibt sich daraus die kühnste Phantasie: Die Russen sind gekommen, wie Jakob die ganze Zeit angekündigt hat. Sofort nach dem Schuss, der Jakob gegeren hat, sind sie mit ihren Panzern gekommen. Nach einem kurzen Kampf ist das Ghetto kein Ghetto mehr, die Juden sind befreit, allerdings mit einem nicht aufzuklärenden Rätsel: Man findet die Leiche von Jakob. Irgendjemand hat ihn erkannt: „Warum wollte er fliehen? Er muss verrückt geworden sein. Es wusste doch genau, daß sie kommen. Er hatte doch ein Radio ...“ (272).

So ist das Ende, auf Kosten von Jakob. Mit einer Ankündigung des realen Endes schließt der Erzähler seine Fiktion ab und die Wirklichkeit bricht herein:

Aber nach dem erfundenen endlich das blaßwangige und verdrießliche, das wirkliche und einfalllose Ende, bei dem man leicht Lust bekommt zu der unsinnigen Frage: Wofür nur das alles?  
(272)

Der Erzähler hat nicht vor, die Wirklichkeit außer Kraft zu setzen. Das reale Ende wird nicht verheimlicht, das von ihm, von Jakob und allen erlebte Ende: die Deportation in die Lager. Ein Satz von Frisch lautet: „[...] gerade die enttäuschenden Geschichten, die keinen rechten Schluss und also keinen rechten Sinn haben, wirken lebensecht.“<sup>158</sup> Dass die Fiktionen in dem Moment, in dem die Alternative Massenmord oder Befreiung nicht mehr zu umgehen ist, auseinander brechen, ist eine Notwendigkeit der Geschichte. Rechtzeitig erfährt die kleine Lina auf der Fahrt in die Lager von der wirklichen Beschaffenheit der Wolke.

Indem der Erzähler dem realen Ende ein fiktives entgegensetzt, oder anders gesagt, die Wirklichkeit durch die Phantasie ergänzt, hat er in den historischen Geschichtsverlauf eingegriffen. Das ausgedachte Ende rechtfertigt sich allein dadurch, dass es das Leid der verfolgten Juden mit einem Sinn in Zusammenhang gebracht hat. Dass Jakobs Flucht mit der Befreiung zusammenfällt, ist keine hypothetische, sondern eine reale Möglichkeit – wenn auch nicht die historisch aktualisierte. Eine Wirklichkeit, die ihrer Möglichkeiten versagt hat, wird hier als sinnlos, nichtswürdig gekennzeichnet, anstelle derer wird das sinnstiftende Fiktive mit seinem humanen Aspekt ins Zentrum gerückt. Der Erzähler „lügt“ (wie auch Jacob) ästhetisch überzeugend und moralisch befriedigend. In dieser Sicht ist es kein phantastischer Gedanke, der nur aus der Wunschwelt des Märchens kommt, über die Frage, wie sich die Geschichte zugetragen haben sollte. Das Nachdenken über diese Frage leuchtet uns viel über die Wahrheit ein.

Für Picard ist die Konfrontation der historischen Wirklichkeit durch Fiktion von existentieller Bedeutung, weil es zum Nachdenken anregt über die *existentielle* Frage, „warum und wie der menschliche Geist überhaupt Lebensakte bildhaft produziert und als Ereignisabläufe erzählt.“<sup>159</sup> Vor allem der Thematisierung der Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Fiktion spricht Picard wichtige Bedeutung zu: Es entsteht Bewusstsein einerseits von der Fiktion und andererseits von der Wirklichkeit. Dadurch wird der Leser

---

<sup>158</sup> Max Frisch: *Stiller*. S. 74.

<sup>159</sup> Hans Rudolf Picard: *Der Geist der Erzählung*. S. 35.

einerseits vom naiven Hinnehmen der dargestellten Wirklichkeit abgehalten, andererseits kann er zugleich die Wirklichkeit nicht mehr einfach als das vorrangig Bedeutende ernst nehmen, „er muß erkennen, daß für ihn als zum Denken berufenen Lebewesen das Bewußtsein von Wirklichkeit wichtiger ist als diese Wirklichkeit selbst.“<sup>160</sup>

Seit Platon wird das Problem der lügenden Dichter unermüdlich diskutiert. Es wird den Dichtern vorgeworfen, dass sie aus der Welt der Phantasie stammende Dinge als wirkliche Ereignisse darstellen. Nicht ohne Grund hat Goethe *Dichtung und Wahrheit* als Titel für seine poetologische Autobiographie gewählt. Es stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis die Dichtung zur historischen, empirischen Wirklichkeit steht. In welchem Bereich ist die Wahrheit zu finden? Worin liegt die Fiktionalität bzw. der Wahrheitsgehalt der Dichtung?

Der Begriff der dichterischen Wahrheit hat viele Wandlungen erlebt. Von der historischen Wahrheit im Sinne verifizierbarer Tatsächlichkeit über der Naturwahrheit unter dem Vernunftgebot der Möglichkeit und der Glaubwürdigkeit bis schließlich zur Kunstwahrheit, die in der vollkommenen Gestaltetheit und Sinnggebung und daher auf einer höheren Ebene liegt, wird der Dichtung spätestens seit Goethe und Schiller eine größere Wahrheit anerkannt.

Mit seiner kleinen Erzählung *Großvater* versucht Jurek Becker zu zeigen, wie die Vergangenheit erzählt werden sollte, damit hat er seine Einstellung zur Beziehung zwischen Dichtung und Wahrheit demonstriert:

Gewiss, die Wahrheit ist die Wahrheit. Und was passiert, ist passiert, das ist genauso klar. Doch hat auch das Erzählen seine Gesetze. Ein schöner Erzähler ist mir, wer seine Zuhörer ohne Sinn und Verstand mit der Wahrheit überschüttet. Wer es sich hübsch leicht macht und sagt: so und so ist es gewesen, fress! Es ist doch wohl ein Unterschied, ob man eine Geschichte erzählt, oder ob man sie den Zuhörern vor die Füße wirft. [...] Daß ihr mich aber nicht falsch versteht: Ich will nicht gesagt haben, die Wahrheit sei bloß dazu da, sie zu missachten. So dicht an sie heran wie möglich, das ist meine Devise. Am allerwohlsten fühlt sich der Erzähler nämlich, wenn links und rechts von seinem Weg noch etwas Wahrheit übrig bleibt, zum Ausweichen sozusagen.<sup>161</sup>

Der Begriff Wahrheit ist hier im Sinne der faktischen Wirklichkeit verwendet. Das einfache Dokumentieren, hier mit Beckers Worten die Tatsachen dem Leser vor die Füße zu werfen, bedeutet nichts anderes als sich dumm zu stellen. Das Erzählen verlangt

---

<sup>160</sup> Picard: Ebd. S. 144-145.



Sinngebung durch Verwandlung. Becker deutet auf hier auf den Akt des Fingierens an, durch Weglassen, Kombination und Überordnung, und auch durch die Überführung des Imaginären zum Realen.

Wir wissen bereits, dass der Stoff zu *Jakob der Lügner* ursprünglich von Beckers Vater stammt und durch den Aspekt des Heldentums gekennzeichnet ist. Gegen den Wunsch seines Vaters hat Becker daraus eine eher widerwillige Heldentat entwickelt. Diese Umkehrung allein thematisiert schon die Erzählintention des Autors. Eine zweite Art des Thematisierens der Erzählintention wird verwirklicht, indem die Realität trotz deren Kenntnis verlassen wird. Im Vordergrund des Jakob-Romans steht nicht die historische Schilderung der grausamen Realität des Ghettos. Im Werkstattgespräch sagt Becker: *„Ich wußte im Vorhinein, daß ich nicht die Ghettowirklichkeit beschreiben will in dem Buch. Aber ich wollte die Ghettowirklichkeit möglichst genau kennen, um zu wissen, wo ich sie verlasse.“*<sup>162</sup> Sich die Realität durch Recherchen und sogar Feldarbeit zu beschaffen aber diese in der Erzählpraxis zu ignorieren, zeigt das Literaturverständnis des Autors eindeutig an. Becker sieht den Sinn der Literatur nicht in der Reproduktion der Wirklichkeit. Zu diesem Punkt hat er sich im Werkstattgespräch ausführlich geäußert:

Sartres Satz: „Ein Toter ist ein Unglück, Tausend Tote sind eine Zahl“, hat großen Eindruck auf mich gemacht. Und in der Literatur, die ich über jene Zeit gelesen habe, schien mir dieser Gedanke oft nicht genügend berücksichtigt zu sein. Ich hatte nie das Gefühl, daß es sich bei Beschreibungen von Leichenbergen um Literatur handeln könne, weil es keinen Schlüssel zu etwas Abstraktem gibt. [...] Wobei hinzukommt, daß ich bezweifle, ob es der Sinn von Literatur oder sogar eine nützliche Folge sein kann, Erschütterung auszulösen.<sup>163</sup>

Die Botschaft aus diesen Worten heißt nichts anders als die Forderung nach der Überlagerung des Faktischen durch Fiktion beim Versuch, Wirklichkeit zu berichten. Elisabeth Plessen sagt, dass „Wirklichkeit machen“ zugleich „Wirklichkeit durchmachen“ heißt. Die richtige Behandlung der Wirklichkeit geht nach ihr über das bloße Registrieren hinaus. Stattdessen soll die Phantasie innerviert werden.<sup>164</sup> Die Realien zu etwas Abstraktem zu transformieren, die empirische Welt durch Subjektivierung zu beseelen, darin liegt das Verdienst der Dichtung.

---

<sup>161</sup> Jurek Becker: Großvater. In: Ders.: Nach der ersten Zukunft. Erste Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1980. S. 7-12/ 9.

<sup>162</sup> Aus: Werkstattgespräch mit Jurek Becker. In: Karin Graf u. Ulrich Konietzny (Hg.): Jurek Becker. S. 56-74/58.

<sup>163</sup> Ebd. S. 59-60.

Der Jakob-Roman überzeugt insgesamt als ein kunstvolles Zusammenspiel der ethischen und der ästhetischen Motivation des Erzählens. Die Moral in diesem Roman ist zugeschnitten auf die Haltung, immer eine Dimension offen zu lassen, in der die Wirklichkeit nicht das letzte Wort hat und die Hoffnung selbst in Todesnähe glaubwürdig wirkt. Das Spiel der Möglichkeiten, die das Grauen keineswegs beschönigen, dennoch ermöglichen, aus den zahlreichen Lücken im authentischen Ablauf kraft der Phantasie ästhetischen Gewinn zu ziehen, durchzog die ganze Geschichte. Der Erzähler operiert mit einer brillanten Leerstellenstrategie. Krumbholz stellt die Frage, ob es nicht gerade die Leerstellen, die Brüche und Risse im Erzählten, kurz: die Verweigerung einer Geschichte wären, die einer solchen kruden Realität am ehesten gerecht würden.<sup>165</sup> Das heißt, Fakten allein genügen unter Umständen nicht, um die Wahrheit zu erzählen.

Auf diese Beziehung ist auch Claudia Brecheisen aufmerksam geworden. Durch Untersuchung der Holocaustliteratur von Jakov Lind, Hilsenrath und Becker kommt sie zu dem Schluss:

Das Ineinanderfließen von Fakten und Fiktion stellt zwar kein ausschließliches Merkmal der Holocaust-Literatur dar, doch anders als in anderen Werken wird dies in diesem Bereich verstärkt – auf der Grundlage eines Bedürfnisses nach Authentizität und Aufklärung – thematisiert. Die häufig auf der Basis des Erinnerns gewonnenen Fakten erscheinen zu nichtssagend, als daß mit ihnen die intendierte Botschaft vermittelt werden könnte. Durch die Fiktion wird die Wirklichkeit zugunsten einer allumfassenden Wahrheit, die im Dienste der Aufklärung steht, erweitert.<sup>166</sup>

Die Doppelbödigkeit von Jakobs Lügen als wahr und unwahr, als mächtig und ohnmächtig ist zugleich der Charakter des Romans. Unwahr sind die Fiktionen, weil sie in der Wirklichkeit nicht passiert und als von dem Erzähler ausgedacht gekennzeichnet sind; wahr sind sie in der Hinsicht auf ihre Potentialität und auf ihre überzeugende Gesetzlichkeit. Mächtig sind die Fiktionen, weil sie eine Welt realisiert haben, während die Wirklichkeit vor ihrer Möglichkeit versagt hat; ohnmächtig sind sie, weil sie dem historischen Ablauf nicht zu standhalten vermögen.

---

<sup>164</sup> Elisabeth Plessen: Fakten und Erfindungen. S. 58.

<sup>165</sup> Martin Krumbholz: Standorte, Standpunkte. Erzählpositionen in den Romanen Jurek Beckers. In: Arnold (Hg.): Jurek Becker. Text + Kritik. S. 44-50/45.

<sup>166</sup> Claudia Brecheisen: Literatur des Holocaust: Identität und Judentum bei Jakov Lind, Edgar Hilsenrath und Jurek Becker. Dissertation. August 1993. S. 213.

Petersen hat das Erzählsystem in *Mein Name sei Gantenbein* und *Jakob der Lügner* als *textontologische Instabilität* definiert.<sup>167</sup> Wie ich bereits beschrieben habe, geht es um das Verfahren, immer wieder über den das Erzählte als fiktional wahr sichernden Rahmen zu springen, indem sich der Erzähler als bekenntnisfreudiger Erfinder der Geschichte ins Spiel bringt und diese daher als bloße Fiktion preisgibt. Im Gegensatz zum stabilen Erzählsystem, das gegen die äußere Welt abgedichtet und niemals von dieser durchgedrungen werden kann, ist das Erzählsystem von der ontischen Instabilität ein geöffnetes und durch den Wechsel der innertextuellen Seinsbereiche gekennzeichnetes System. Das Leser-Bewusstsein wechselt dabei ständig zwischen fiktionaler und wirklicher Welt.

Um den wesentlichen Unterschied dieser zwei Systeme an Beispielen zu veranschaulichen, hat Petersen einen Vergleich zwischen dem Gantenbein-Roman und dem Jakob-Roman einerseits und Frischs *Stiller* und Storms Novelle *Schimmelreiter* andererseits gemacht. Dass die tagebuchartigen Aufzeichnungen von White über sein abenteuerliches Leben in Amerika am Ende als Stillers Fiktionen entblößt werden, oder dass die Binnengeschichten im *Schimmelreiter* hinsichtlich ihrer Richtigkeit und Wahrhaftigkeit im äußeren Rahmen in Frage gezogen werden, stellen keinen Fall der textontologischen Instabilität dar. Die Dualität Stiller/White gehört zur fiktionalen Welt des Romans, deswegen führt die Entblößung Whites als Stiller und dessen Aufzeichnungen als Hirngespinnst nicht zum Umstürzen des Erzählsystems. Das gleiche gilt für den *Schimmelreiter*, da es bei der Skepsis im äußeren Rahmen, die selbst zur fiktionalen Welt der Novelle gehört, um eine einmalige, danach vom Leser vergessene Unterminierung der Wahrheit geht; die fiktionale Welt bleibt geschlossen und es löst bei dem Leser keinen Rückfall in das reale Bewusstsein aus. Auch da wird gleich zum Beginn des Erzählens Skepsis seitens des Betroffenen erhoben. Auch der Boxer-Roman gehört zu diesem geschlossenen Erzählsystem. Man kann sagen, dass es hier auch um eine einmalige Untergrabung der Authentizität der Geschichte geht, obwohl es während des Ablaufs auf der Interview-Ebene immer wieder Streit zwischen dem Erzähler und dem Protagonisten

---

<sup>167</sup> Petersen: Erzählsystem. S. 113.

gibt. Wichtiger ist, dass dem Erzähler niemals eingefallen ist, seine Geschichte als erfunden zu qualifizieren.

Kommen wir zurück zu *Jakob der Lügner*. Der Roman hat einen peripheren Erzähler. Petersen spricht in diesem Fall von einem „Erzähler außerhalb der Sphäre seiner Geschichte“. Das Ich hier, obwohl mit gewissen individuellen Merkmalen ausgestattet, berichtet nicht von sich und seinen Erlebnissen, sodass eine fiktionale Sphäre im Bereich des erzählenden Ichs fehlt. Sein Standort ist durch zeitliche und räumliche Entfernung zur erzählten Welt gekennzeichnet. Petersen betont: „Weil sich der Erzähler draußen in der realen Welt befindet, ist er in der Lage, den fiktionalen Rahmen durchzubrechen.“<sup>168</sup> Das heißt, es ist überhaupt die Position in der äußeren Welt, die dem Erzähler es ermöglicht, eine Unterscheidung zwischen den zwei Bereichen seiner Erzählung, zwischen Fiktionen und Fakten zu machen und auf diese Weise mit der Fiktionalität zu spielen. Soweit wird die Affinität zwischen der peripheren Ich-Erzählform und dem metanarrativen Verfahren nochmals bestätigt.

---

<sup>168</sup> Petersen: Ebd. S. 130.

## 6. Operatives Erzählen als Thematisierung des Erzählens

Im letzten Kapitel habe ich die Geschichte der drei Gauner in *Irreführung der Behörden* vorgestellt. Neben Lolas Manipulation daran ist für mich auch die folgende Diskussion zwischen Lola und Bienek von Interesse:

Die Rolle des Redakteurs spielend, stellt Lola die Fragen:

[...] ob Sie nicht gleich mir der Auffassung sind, daß man mit einer Geschichte irgendwelche ernsthaften Absichten verfolgen sollte? Absichten, die gewissermaßen, wie soll ich sagen, über die unmittelbare Fabel hinausgehen und den Leser oder Zuschauer mit einbeziehen? Wie sieht es damit bei Ihnen aus? (148)

Darauf folgt Bieneks Antwort:

Ich finde es klippschulhaft, nach jeder einzelnen Geschichte zu fragen – wo bleibt die praktische Nutzenanwendung? (149)

Ich habe bereits in dem Kapitel über Beckers Literaturverständnis seine Einstellung gegenüber der Tendenzliteratur und seine Meinung zu Meinungen und Wirkungsweise der Literatur vorgestellt, die ich hier nicht wiederholen werde. Mit dieser Geschichte als Beispiel möchte ich das Thema dieses Kapitels einleiten: Es findet sich in den Romanen von Jurek Becker neben Metanarration noch eine besondere Form der Auseinandersetzung mit der Thematisierung des Erzählens, die man als operative Fiktion oder operatives Erzählen bezeichnen könnte. Diese Wortprägung ist eigentlich aus „operative Literatur“ abgeleitet, ein Begriff, der ursprünglich durch die LEF-Gruppe<sup>169</sup> der russischen Futuristen (insbesondere Sergej Tretjakow) geprägt wurde und der ein Literaturverständnis bezeichnet, wonach es sich bei der Literatur um eine unmittelbare Einwirkung auf die Lebenspraxis handelt. Die oben zitierte Frage von Lola ist auf die operative Funktion des Erzählens gerichtet.

Die Frage dahingestellt, welche Seite bei dem oben dargestellten Dialog recht hat, öffnet uns die Diskussion dabei einen wichtigen Aspekt von dem Erzählakt bei Jurek Becker. In seiner Erzählpraxis lassen sich verschiedene Varianten der

---

<sup>169</sup> Angelehnt an: Halina Stephan: „Lef and the Left Front of the Arts.“ München 1981. Left Front of the Arts (Levyi front iskusstv), eine Gruppe der russischen Futuristen in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts, mit einem eigenem Journal namens *Lef*. Ihr Interesse liegt in dem Versuch, eine vollständig neue Art der funktionalen Kunst zu konstruieren, um das Massenbewusstsein zu modernisieren und das gesellschaftliche Leben zu gestalten.

handlungsorientierten Fiktionen ausarbeiten, wobei sich die Wirkung des Erzählens sowohl auf den Erzähler als auch auf den Zuhörer beziehen lässt: Jakob erfindet Nachrichten, um den Überlebenswillen der Ghettoinsassen zu stärken; Aron erfindet Heldentaten, um seinen Sohn zum Widerstand zu motivieren. Das Erzählen könnte auch auf den Erzähler selbst zurückwirken, es hat therapeutische Funktion sowohl für Aron als auch für Hans Bronstein und Fritz, den zweiten Mann Amandas, im Sinne der Vergangenheitsbewältigung.

## 6.1 *Jakob der Lügner* - Erzählen als Überlebensstrategie

Kanzog spricht von der „stabilisierenden, lebenssichernden und überlebensspezifischen Funktion“ des Erzählens.<sup>170</sup> Eine überzeugende Demonstration dieser Macht des Erzählens findet man in der Figur Jakob. In dem vom Schatten des Todes bedeckten Ghetto, wo „ganz normale Wünsche wie Ungeheuerlichkeiten klingen“ (S.52), wo es täglich Verhungerte gibt und Deportationen in einen Strasse nach der anderen durchgeführt werden, zielt die Fiktion Jakobs auf das Überleben in der unmenschlichen Situation ab.

Schon seine erste Lüge hat ein lebensrettendes Motiv, nämlich Mischa von dem selbstmörderischen Versuch abzubringen, Kartoffeln aus einem bewachten Wagen zu stehlen. Jakob hat nicht den Ehrgeiz, sich wichtig zu machen. Er hat von Anfang an eine Ahnung davon, welche schwerwiegende Folgen seine kleine Lüge, dass er ein Radio verstecke, haben würde. Er ist zum Lügen gezwungen, weil Mischa die Nachricht nicht glaubt, wonach die rote Armee nur noch drei- bis vierhundert Kilometer vom Ghetto entfernt ist – eine Nachricht, die nur schwer zu glauben ist. Sein Abenteuer auf dem deutschen Revier, in dem er die Nachricht gehört hat, kann niemand glauben. In dieser Not sagt Jakob zu Mischa, um die Nachricht glaubhafter zu machen, er habe ein Radio. Mischa, der vorher durch nichts mehr aufzuhalten war, ist jetzt wie gelähmt, „Jakob hat geschossen und ins Herz getroffen. [...] ganz plötzlich ist morgen auch noch ein Tag.“ (32).

Die erste Lüge zieht weitere nach sich. Obwohl Jakob Mischa vor dem Verbreiten der Neuigkeit gewarnt hat, konnte Mischa den Mund nicht halten, denn gute Nachrichten sind dazu da, weitergegeben zu werden, zumal ja diese Nachricht überlebenswichtig ist. So kommt Jakob zu seiner zweiten Lüge, um Kowalski zufrieden zu stellen:

„Ein ganzer Tag ist vergangen, Jakob. Vierundzwanzig lange Stunden. Wenigstens ein paar lumpige Kilometer werden sie doch weitergekommen sein?“

„Ja, drei Kilometer nach den neusten Meldungen.“

„Und da tust du so gleichgültig? Jeder Meter zählt, sage ich dir, jeder einzelne Meter!“ (74)

---

<sup>170</sup> Kanzog: Erzählstrategie. S. 75.

Wie sehr die Leute Jakobs Nachrichten brauchen, wird in diesem Dialog veranschaulicht. Anschließend kommt Jakob angesichts seiner Lüge zur Reflexion, die als Thematisierung der operativen Fiktion zu verstehen ist:

„Die erste Lüge, die vielleicht gar keine war, so klein nur, und Kowalski ist zufrieden. Das ist es wert, die Hoffnung darf nicht einschlafen, sonst werden sie nicht überleben, er weiß genau, daß die Russen auf dem Vormarsch sind, er hat es mit den eigenen Ohren gehört, und wenn es einen Gott im Himmel gibt, dann müssen sie auch bis zu uns kommen, und wenn es keinen gibt, dann müssen sie auch bis zu uns kommen, und möglichst viele Überlebende müssen sie antreffen, das ist es wert. Und wenn wir alle tot sein werden, dann war es ein Versuch, das ist es wert.“ (75)

Hiermit wird die ganze Geschichte im Roman mit Jakobs Lügen im Mittelpunkt als ein Versuch, ein Experiment definiert: Fiktionen im Schatten des Todes, was uns an die Erzählsituationen in Boccaccios *Decameron* und in der arabischen Sage *1001 Nacht* erinnert.

Auf das Drängen der wissbegierigen Juden, auf die jeden Tag auf ihn herabregnenden Fragen – *Gibt es Neuigkeiten?* – muss Jakob immer wieder neue Nachrichte ersinnen und damit die süchtig gewordenen Juden beliefern, süchtig „auf die paar Kilometer an jedem Morgen“ (88). Kein Tag darf ohne trostreiche Meldung bleiben, weil man nicht glaubt, dass im Krieg an einem ganzen Tag nichts passiert ist. Die Leute fiebern nach Neuigkeiten und Jakob wird ein Glückspilz, ein Auserwählter, alles reißt sich um ihn, jeder will mit ihm arbeiten, „mit dem Mann, der eine direkte Leitung zum lieben Gott hat.“ (S. 69). Und Jakob, der mit seinem Erfindergeist am Ende ist, riskiert einmal sogar sein Leben für seine Leidensgefährten: Er wagt es, Zeitungen aus der Toilette der Deutschen zu stehlen, „ein paar Gramm Nachrichten entführen und mache euch eine Tonne Hoffnung draus.“ (102). Wie schnell das utopische Radio von Jakob das ganze Ghetto in seinen Bann schlägt, demonstriert die Macht der bloßen Worte.

Die Fiktionen als die operativen Eingriffe Jakobs in die Ghettowirklichkeit erzielen sichtbare Wirkung auf das Leben darin. Einige Leute wollen bemerkt haben, dass die Deutschen zurückhaltender geworden sind. Man ist der Meinung, es sei höchste Zeit, wenigstens in Gedanken alles für später vorzubereiten, für die Zeit, wenn alles vorbei ist. Es wird von künftigen Zeiten geredet, „wie von einem Wochenende, das bestimmt kommen wird“ (S. 50). Nicht ohne Ironie zählt der Erzähler die Änderungen auf:



Wenn zwei sich streiten, dann streiten sie über Pläne, meiner ist besser als deiner [...] alte Schulden beginnen eine Rolle zu spielen, verlegen werden sie angemahnt, Töchter verwandeln sich in Bräute, in der Woche vor dem Neujahrsfest soll Hochzeit gehalten werden, die Leute sind vollkommen verrückt, die Selbstmordziffern sinken auf Null. [...] Wer jetzt noch erschossen wird, so kurz vor Schluss, der hat plötzlich eine Zukunft verloren [...] Vorsicht, Juden, höchst Vorsicht und keinen unüberlegten Schritt. (83)

Die operative Funktion von Jakobs Fiktionen zeigt sich auf einer anderen Ebene, wo sie als Handlungsträger die Geschichte überhaupt in Bewegung versetzt. Vor allem Herschel Schtamms Tod steht unmittelbar im Zusammenhang mit Jakobs erfundenen Nachrichten: Um die Hoffnung weiterzutragen hat er sein Leben riskiert und geopfert. Oder man denke einfach an die Geschichte von Rosa und Mischa, die erst zusammenziehen, als Jakobs Mitteilung eine Aussicht auf ein normales Leben erkennen lässt. Man kann sagen, alle Episoden im Roman geschehen auf der Grundlage der erfundenen Neuigkeiten.

Jakobs Karriere als Lügner wird keineswegs geradlinig geschildert. Jakob hat Bedenken, hat Angst, weiß genau, dass die ursprüngliche Mitteilung mit jeder weiteren zu einem Versprechen wird, das er nicht halten kann. Ihm ist es klar, dass es mit den Lügen nicht lustig zugehen wird. Das weiß er, als Kowalski die Gewissheit der ersten Nachricht bei ihm bestätigen will, „stimmt es mit den Russen?“ – „Das Zittern in Kowalskis Stimme erschreckt ihn. [...] Da ist Erwartung, die es nicht dulden wird, daß man sich einen Spaß mit ihr macht.“ (S.41)

Jakob wehrt ab, versucht mehrmals, seiner Rolle als Hoffnungsträger zu entfliehen. Mal freut er sich über die Stromsperre, – „Wenigstens kann er nun freier atmen, Jakob darf wieder einer von vielen sein, keiner zwingt ihn, mehr zu wissen als alle ...“ (88); mal gibt er sein Radio als kaputt an, um sich die Ruhe zu schaffen. Er kommt dem Nachrichtendienst bewusst entgegen nach der Ermordung von Herschel Schtamm, der den in einem Waggon eingeschlossenen Juden die baldige Befreiung in Aussicht stellt und dabei erschossen wird. Seitdem strengt sich Jakob wieder an mit der Nacharbeit und verkündet am folgenden Tag das „ruhmreiche“ Vorrücken der Roten Armee an, „Ihm ist ein beachtlicher Sprung nach vorne gelungen, ihm und den Russen, er hat sie in aller Stille eine große Materialschlacht gewinnen lassen ...“ (150). Als er mit seinem Geständnis, das Radio sei eine Erfindung, Kowalskis Tod auf sein Gewissen nimmt, kommt Jakob seiner Rolle noch einmal nach, „Denn Jakob hat wieder sein Radio gefunden“ (257).

Einen Kommentar von Irene Heidelberger-Leonard zum Jakob-Roman finde ich hier treffend: „Dieses Buch vom Menschsein unter unmenschlichen Bedingungen ist ein Paradigma für die Banalität des Guten.“<sup>171</sup> Becker hat Jakob niemals heroisiert. Glaubhaft und menschnah hat er berichtet, wie sein Protagonist „mit der Stärke der Schwachen zum Helden wider willen“ heranwächst.<sup>172</sup>

Der Roman als Ganzes setzt die Macht des Erzählens in Szene. Im Märchen von der kranken Prinzessin, die nicht geheilt werden will, bevor man ihr eine Wolke bringt, thematisiert Becker die lebensrettende Bedeutung des Erzählens. Das glückliche Ende basiert auf dem kindlichen Glauben der Prinzessin, dass die Wolken nämlich aus Watte seien. Dass der Gärtnerjunge sie rettet, indem er ihr eine Wolke aus Watte bringt, deutet auf die Macht der Fiktion hin. Auch das Überleben des Erzählers könnte als eine Metapher aufgefasst werden: Ihm wird auf der Fahrt in das Lager die Geschichte von Jakob erzählt, „... *ausgerechnet mir. Denn daß ich als einer von wenigen überlebe, steht nicht in meinem Gesicht geschrieben.*“ (282). Man fragt sich, ob das Erzählen das Überleben sichert – zumindest im symbolischen Sinne?

*Jakob der Lügner* dokumentiert aber nicht nur die Macht, sondern auch in gleichem Maße die Ohnmacht der Worte. Jakobs Fiktionen können schließlich der Gewalt der Realität nicht standhalten.

Jakob kann tausendmal wiederfinden, berichten, Schlacht ersinnen und in Umlauf setzen, eins kann er nicht verhindern, zuverlässig nähert sich die Geschichte ihrem nichtswürdigen Ende. (257)

Der Abtransport ins KZ setzt der Fiktion ein Ende. Das Märchen von der Prinzessin und der Wolke mit seinem glücklichen Ausgang lässt sich daher als Folie für Jakobs Märchen mit bösem Ausgang sehen.

*Jakob der Lügner* ist eine Geschichte von der Hoffnung wider alle Hoffnung, der hoffnungslosen Hoffnung. Bis zum Ende wird das Prinzip der Hoffnung aufrechterhalten: der Erzähler vor der Deportation: „*es gibt hier nichts mehr zu erwarten, trotzdem hoffe ich weiter ...*“ (274). Der parabolische Charakter des Romans bewährt sich gerade dadurch, dass sich die ganze Geschichte auf ein allgemeingültiges, menschliches Lebensprinzip

---

<sup>171</sup> Heidelberger-Leonard: Auschwitz denken. Auschwitz schreiben. Mutmaßungen über Jurek Becker. In: Dies.(Hg.): Jurek Becker. S.189-206/196.

<sup>172</sup> Ebd.

reduzieren lässt. Auf der parabolischen Deutungsbasis bekommen die Motive wie das Radio, die Nachricht symbolischen Schein.

Jakob hat sich gegenüber Kirschbaums Vorwurf, er sei leichtsinnig mit dem Verbreiten der Radionachrichten, gerechtfertigt: Er versucht *mit Worten*, nichts als den Worten, die ihm als die allerletzte Möglichkeit bleiben, die Leute davon abzuhalten, „sich gleich hinzulegen und zu krepieren“ (S. 194). In dieser Hinsicht hat niemals eine Lüge legitimer sein können. Jakob, der sympathische Flunkerer, der mit Worten, nur mit Worten auf die Menschen Einfluss auszuüben versucht, steht als „Symbolgestalt für Glanz und Elend der Literatur“.<sup>173</sup>

---

<sup>173</sup> Frankfurt Allgemeine Zeitung, 30. 3. 1971

## 6.2 *Der Boxer* - Erzählen als Handlungsanstoß

Der Glaube an die Macht der Erzählung scheint Becker auch den Titel seines zweiten Judenromans suggeriert zu haben. Aron, die Hauptfigur in diesem Roman, wird wie Jakob Erfinder von Geschichten. Als sein Sohn Mark eines Tages zusammengeschlagen von der Schule heimkommt, beschließt er, das Kind vor weiteren Angriffen mit einem wirksamen Selbstschutz zu bewaffnen, da er glaubt, dass es kein einmaliger Zufall, sondern antisemitisch motiviert ist. Zu diesem Zweck hat er sich eine Heldentat in seiner angeblichen Vergangenheit ausgedacht. Er erzählt Mark, wie er Boxen gelernt hat, um alle Großmäuler und Peiniger zu besiegen. Der Held, der zu werden er Mark bewegen will, war er mit Bestimmtheit nicht.

Aron ist gleichzeitig bewusst, dass Boxen nur eine Notlösung darstellt, eine Vorbereitung auf den äußersten Fall, „denn alle Erfahrung beweise, daß Sympathie einen wirkungsvolleren Schutz biete als Stärke“ (S. 240). Er will „einen beliebten Sohn, keinen gefürchteten.“ (S. 241). Deshalb lehrt er Mark, ein Boxer sei nicht der, der immerzu boxe, sondern einer, der boxen kann (S. 228).

Arons Fiktion führt zum Erfolg, aber nicht ganz zu dem gewünschten. Mark besucht seitdem Boxkurse, wird stärker, und es ist niemals wieder vorgekommen, dass er geschlagen wird. Aber aus der defensiven Haltung entwickelt er eine offensive. Eines Tages hat er Mitschüler geschlagen. Als Erwachsener führt er eine Art Revolte gegen seinen Vater, er verlässt ihn und begibt sich auf die Suche nach einer eigenen Identität. Am Ende ist er wahrscheinlich als militanter Jude während des Juni-Krieges in Israel gefallen.

Heidelberger-Leonard hat die Boxer-Geschichte so kommentiert: „Der Titel führt in jedem Fall in die Irre, denn hier wird ein Boxer, oder vielmehr: werden mehrere Boxer vorgeführt, die alle verlieren, während der Titel unbewusst einen Sieger erwarten lässt.“<sup>174</sup> Aron hat mit seiner Fiktion bei seinem Sohn den Willen und das Bewusstsein zum Widerstand gestärkt, er selbst aber hat resigniert in seinem Kampf gegen die Müdigkeit. Auch Marks Kampf wird als Irrgang mit tragischem Ende in Zweifel gezogen.

---

<sup>174</sup> Irene Heidelberger-Leonard: Auschwitz denken. Auschwitz schreiben. In: Dies.: Jurek Becker. S. 198.

Becker selbst hat die Interpretation des Titels von diesem Roman in die Richtung des operativen Erzählens geleitet. Die Fiktion eines Boxers soll einen realen Boxer zur Folge haben:

Die Boxergeschichte liegt natürlich am Rand und ist auch nicht charakteristisch für das Buch. Sie hat aber für mich einen gewissen Allegoriewert. Ich erzähle ja nicht nur mit der Boxergeschichte, wie jemand versucht, seinen Sohn mit Hilfe einer Lüge moralisch aufzurüsten. Ich erzähle doch auch, wie die Fiktion eines Boxers einen wirklichen Boxer zur Folge hat. Ich erzähle etwa über die Macht der Fiktion.<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> W. Schwarz: Protokolle. S. 127.

### **6.3 Bronsteins Kinder - Erzählen als eine Art Therapie, um Ordnung ins Leben zu bringen, um die Vergangenheit zu unterbinden**

Mag der zweite Mann Amandas auch die therapeutische Motivation zu seiner Novelle ausschließen, die den Titel *Der Feminist* tragen und sein sieben jähriges Zusammenleben mit Amanda nachgestalten soll, so kann der Leser doch nicht glauben, dass er nicht auf diese Weise sich über eine Vergangenheit hinweg zu helfen versucht.

Im Gegensatz zu Fritz steht Hans Bronstein, der Ich-Erzähler in *Bronsteins Kinder*, von Anfang an zu einem therapeutischen Bedürfnis:

Ich vermute, daß man sich von Ereignissen, die aus dem Gedächtnis entfernt werden sollen, zunächst ein möglichst genaues Bild machen muss; und dies gilt wohl erst recht für Erinnerungen, die man bewahren will. (S. 15)

Mit dieser Einsicht beginnt er nach dem Trauerjahr für seinen Vaters zu schreiben. Da die Geschichte, die in seines Vaters Tod ihren Höhepunkt fand, immer noch nicht richtig vorbei ist und nicht aufhört zu quälen, versucht Hans über den Hergang zu reflektieren, sich ein klares Bild von all dem zu schaffen, was mit seinem Vater und, nach dessen Tod, auch mit ihm geschah. Dabei wünscht er sich einen kühlen Verstand:

Wenn man mich vor den goldenen Thron rufe und nach dem einen großen Wunsch frage, brauchte ich nicht lange zu überlegen: Gebt mir das steinerne Herz. Was die anderen mit ihren Gefühlen leisten, würde ich sagen, das möchte ich mit dem Verstand erledigen. (S. 8)

Obwohl diese Worte deutlich emotional geladen sind, hofft Hans, dass der Prozess des Erzählens ihn vom Affekt befreien und einen kühlen Verstand schaffen wird.

Der Roman wird auf zwei Zeitebenen komponiert, vor einem Jahr und jetzt, wo Hans schreibt und alles anders geworden ist. Mit einer rückblickenden Perspektive versucht Hans all die Geschehnisse niederzuschreiben und hofft, sich dadurch aus den verschwommenen Vorstellungen herauszuhelfen und die Vergangenheit zu bewältigen. Hier wird das Vorgehen des Erzählens als Reifungsprozess, Selbstfindungsprozess dargestellt. Das Buch lässt sich in dieser Hinsicht als ein Wachsensroman interpretieren.

Die Theorie von Hans findet eine Entsprechung bei Frischs *Stiller*. Auch Stiller bemüht sich, sein Leben niederzuschreiben, zwar nicht ganz freiwillig, sondern auf die Forderung

des Staatsanwalts hin. Aber er kennt die wichtige Funktion des Schreibens: Man kommt dadurch bei sich selbst an.

Schreiben ist nicht Kommunikation mit Lesern, auch nicht Kommunikation mit sich selbst, sondern Kommunikation mit dem Unaussprechlichen. Je genauer man sich auszusprechen vermöchte, umso reiner erschien das Unaussprechliche, das heißt die Wirklichkeit, die den Schreiber bedrängt und bewegt. Wir haben die Sprache, um stumm zu werden. Wer schweigt, ist nicht stumm. Wer schweigt, hat nicht einmal eine Ahnung, wer er nicht ist.<sup>176</sup>

Auch im *Boxer*-Roman wirkt das Erzählen im Sinne der Therapie operativ. Es hat die Wirkung von Entlastung und soll möglicherweise einen neuen Anfang erleichtern. Das vermutet zumindestens der Erzähler von Aron:

Natürlich hätten unsere Gespräche auch für ihn Bedeutung gehabt, natürlich sei er froh gewesen, dass endlich jemand gekommen sei, um sich alles anzuhören. Wer immer nur grübelt und nie darüber redet, der erstickt daran, behauptet Aron. [...] Mit der Zeit, als nach und nach das Nötigste ausgesprochen war, sei ihm ein bisschen leichter geworden... (S. 12)

Die positive Valenz der Schlussbetrachtung des Romans deutet sicher auf diese Wirkung hin: „[Aron] steht auf und räumt das Teegeschirr in die Küche, der leere Tisch soll ein Schlusspunkt sein, wie in einem Restaurant die Stühle nach Feierabend auf die Tische gestellt werden, die Kanne ist noch halbvoll. Ich verstehe das. Alles was jetzt kommt, will er mich spüren lassen, ist eine neue Geschichte, die alte ist vorbei.“

Ein anderes Motiv des Erzählens im *Boxer* möchte ich ebenfalls kurz erwähnen – Erzählen als Mittel gegen Isolation und Einsamkeit. Becker hat gesagt, wer etwas zu erzählen hat, der ist nicht allein. So zögert Aron Blank das Ende seiner Geschichte immer wieder hinaus, um den Kontakt zum Erzähler/Interviewer nicht zu verlieren: „Er will das Ende unseres Interviews hinauszögern. [...] Er fürchtet sich davor, wieder so einsam zu sein wie vor unserer Bekanntschaft.“ (S. 247). Eigentlich steht dieses Motiv auch im engen Zusammenhang mit der heilenden Funktion des Erzählens bzw. des Zuhörens.

Was die therapeutische Wirkung des Erzählens/Schreibens betrifft, erlaube ich mir hier einen kleinen Exkurs. „Wer nicht redet, kommt um!“<sup>177</sup> Das sind Worte von Jakov Lind. Viele Überlebende der Holocaust versuchen deshalb, mit der Aufzeichnung des Erlebten die nötige Distanz zu gewinnen. Es gibt wohl keinen weiteren Bereich in der Literatur, in dem Schreiben so eng mit Therapie verknüpft ist. In dem Fall Jurek Becker wissen wir

---

<sup>176</sup> Stiller. S. 391.

schon, dass er sich selbst als das Faktum für jedes Buch bekannt hat und durch literarisches Schaffen der eigenen Kindheit im Lager und überhaupt dem schwierigen Dasein der Juden anzunähern versucht. Im erweiterten Sinne impliziert das Motiv doch auch Wunsch nach Heilen.

---

<sup>177</sup> Jakob Lind: Landschaft aus Beton. In: Ders.: Eine Seele aus Holz. S. 167.



## 6.4 Rituelles Erzählen – Freude und Vergnügung

Zwei Texte aus der Prosasammlung »Nach der ersten Zukunft« nehmen wegen ihrer methodischen Charaktere eine Sonderstellung ein: *Großvater* und *Die beliebteste Familiengeschichte*. Als explizite Thematisierung des Erzählens verbinden sie das Poetologische und das Vergnügen an der Geschichte, die Theorie und Praxis „zu wechselseitiger Erhellung“.<sup>178</sup> Nach Beckers eigenen Worten thematisiert *Großvater*, wie die Vergangenheit erzählt zu werden hat und wie nicht. Durch *Die beliebteste Familiengeschichte* hat Becker seine Vorstellung vom Geschichtenerzählen anhand einer Geschichte ausgebreitet.

Der Grund, warum ich diese zwei Erzählungen nicht unter dem Aspekt der Metanarration untersucht habe und sie erst hier unter dem Aspekt der operativen Fiktion interpretiere, liegt darin, dass die Thematisierung des Erzählens hier überhaupt das Thema und der Inhalt der Lektüre darstellt und dass die Thematisierung nicht durch die erzählerische Reflexion, sondern innerhalb der Geschichte durch die Figur erfolgt. Noch wichtiger erscheint es mir, dass die zwei Erzählungen das Erzählen als eine Art Familienangelegenheit, eine pflegebedürftige Tradition und ein imposantes Ritual präsentieren. Die operative Wirkung der Fiktion liegt hier in der reinen Unterhaltung und Vergnügung.

Die Unabdingbarkeit der Geschichte für das Leben wird in *Großvater* im Gespräch zwischen dem Großvater, der ein Sinnbild für alle Erzähler und auch für Literatur sein soll, und den Enkelkindern verdeutlicht:

„Ach bitte, tu uns doch den Gefallen.“

„Nein und nochmals nein.“

„Ach sei doch nicht so. Von wem sollen wir denn sonst etwas erfahren, wenn nicht immer wieder von dir?“

„Wozu müßt ihr denn überhaupt so viel erfahren? Gibt es vielleicht keinen anderen Zeitvertreib?“

„Es ist so schön.“<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> Ebd.

<sup>179</sup> Jurek Becker: *Großvater*. In: Ders.: *Nach der ersten Zukunft*. S. 7-12/7.

Zwei Verdienste des Erzählens werden hier genannt: Man erfährt etwas durch es und es ist einfach schön. Eine Geschichte wird immer erzählt, um Wahrheit zu vermitteln und um die ästhetischen Bedürfnisse der Menschen zu erfüllen, wobei in dieser Erzählung die ästhetische Vergnügung in den Vordergrund gestellt wird. Großvater: „Ich möchte, daß ihr zufriedene Zuhörer seid, so sieht der Grund für meinen Egoismus aus. Sonst würde mir das ganze Erzählen keine Freude machen.“<sup>180</sup> Zu dieser Freude gehört auch die anfängliche, eigentlich nur gestische Auflehnung gegen das Erzählen. Die wiederholte Bitte des Zuhörers, die Vereinbarungen zwischen beiden Seiten gehören einfach dazu, um den Spaß des Erzählens zu ersteigern. So verläuft es auch in der nächsten Erzählung: Onkel Gideon, der Besitzer der beliebtesten Familiengeschichte, ließ sich auch immer „eine hübsche Weile“ bitten, bevor er zu erzählen anfing, „man bat ihn so, als sei das Bitten schon ein Teil der Geschichte ...“.<sup>181</sup>

Auch in der beliebtesten Familiengeschichte geht es in erster Linie um die pure Lust am Erzählen, „eine Art sprachlich-erzählerischer Zelebration, wobei der Akt des Sprechens, des Erzählens gefeiert wird.“<sup>182</sup> Die Art, wie der Erzähler mit dem witzigen, bittersüßen Erlebnis seines Onkels Gideon umgeht, die ironischen und ungeduldigen Kommentare der zuhörenden Familienmitglieder, die lebendige Dynamik des rituellen Wiedergebensprozesses, kann nur einen Ursprung in der jüdischen Tradition des mündlichen Erzählens haben. Mit einem einzigen Satz – „Einmal sagt mein Vater: Gideon war schon ein sehr alter Mann, als sie ihn nach Maidanek brachten, aber trotzdem“<sup>183</sup> – mit dieser, für Becker typischen Lakonie wird gleichzeitig der historische Rahmen sowohl zum Akt des Erzählens als auch zur folgenden Binnengeschichte Gideons gebildet. Die ganze Geschichte ist mit einem Hauch einer abgrundtiefen Melancholie durchgesetzt. Es ist sicher nicht übertrieben, wenn die Geschichte als jiddisch-deutsche Meisternovelle im Schatten Maidaneks bezeichnet wird.<sup>184</sup>

---

<sup>180</sup> Ebd. S. 9.

<sup>181</sup> Jurek Becker: Die beliebteste Familiengeschichte. In: Ders.: Nach der ersten Zukunft. S. 40-61/41-42.

<sup>182</sup> David Rock: „Wie ich ein Deutscher wurde“. Sprachlosigkeit, Sprache und Identität bei Jurek Becker. In: Colin Riordan (Hg.): Jurek Becker. S. 24-44/31.

<sup>183</sup> Nach der ersten Zukunft. S. 42.

<sup>184</sup> Aus: Peter Demetz, Frankfurter Allgemeiner Zeitung, 4.10.1980.

Dem Erzählen in dieser Geschichte kommt eine wichtige Bedeutung zu: Es wird Träger und Speicher der Historie, Brücke zwischen den Generationen. Gleich am Anfang trauert der Ich-Erzähler über die verloren gegangene Tradition des Erzählens:

Es ärgert mich schon, daß die Gewohnheit, von der die Rede sein wird, vor meiner Zeit entstand und vor meiner Zeit verging.[...] Meine einzige Brücke zu jener Zeit, die mir am treffendsten mit damals bezeichnet vorkommt, war mein Vater. Als er starb, hatte ich nicht das Gefühl, umfassend über damals unterrichtet worden zu sein; die Informationen, die ich von ihm erhalten hatte, kamen mir plötzlich wichtiger vor als ehedem. Ich wußte, daß keine neuen mehr hinzukommen würden, von wem denn, und ich empfand die spärlichen Erzählungen jetzt wie einen Vorrat, mit dem ich sorgfältig umzugehen hatte.<sup>185</sup>

Dass die selbe Geschichte immer wieder erzählt wird und kein einziges Mal ihren Unterhaltungswert verfehlt, beweist, dass es den Leuten längst nicht mehr an der Geschichte selbst, sondern am Erzählen liegt, das an sich schon eine feierliche, fröhliche Sache sein soll. Das besonders, wenn der Hintergrund des Erzählens in eine große Familiengesellschaft bei einer Geburtsfeier versetzt wird. Dass der Akt des Erzählens ab und zu durch ironische Fragen der Zuhörer unterbrochen wird, die immer das Gelächter der Anwesenden auslösen, zielt eher auf die gemeinsame Unterhaltung ab als auf die Erkundung des betroffenen Details. Dass die Geschichte in immer neuen Versionen wiedergegeben wird, die Abweichungen zu einander aufzeigen, und dass dies niemanden ernstlich kümmert, thematisiert die Fiktion in ihrem reinen Unterhaltungszweck.

Die Auseinandersetzung der operativen Funktion des Erzählens und deren Übersetzung in die Handlung stellt neben der Metanarration eine andere Möglichkeit zum Thematisieren des Erzählens dar. Während die Metanarration oft explizit durch die autoreflexiven Erzählerreden vollzogen wird, kann das Thematisieren der operativen Fiktion in der Geschichte aufgelöst und auf einer tieferen Ebene durchgeführt werden. Mit anderen Wörtern: Metanarration ist eher formell und gehört zur Erzähltechnik, und sie kann nur auf der Ebene des Erzählens/Diskurses vorkommen; die Auseinandersetzung mit der operativen Funktion des Erzählens ist mehr inhaltlich und thematisch, sie wird bei Becker oft in der Geschichte verlagert und von den Figuren ausgeführt.

---

<sup>185</sup> Jurek Becker: Die beliebteste Familiengeschichte. In: Ders.: Nach der ersten Zukunft. S. 40-61/40.



## 7. Erlebte Rede und innerer Monolog in *Jakob der Lügner*

Wir wissen, dass die schriftliche Realisierung einer Geschichte verschiedene Mittel erfordert: Neben dem substanziellen Erzählbericht, der alles organisiert und daraus eine sinnvolle Einheit bildet, gibt es auch andere Darbietungsformen wie direkte Rede, indirekte Rede, Dialog, erlebte Rede und inneren Monolog, die auf jeweils eigenständige Weise die Geschichte präsentieren.

Eine der beliebtesten Darbietungsformen in Jurek Beckers Erzählwerk ist der Dialog. Er ist das geeignete Mittel, Meinungen mehrschichtig vorzutragen und in ihrer Subjektivität zu relativieren. Da in Gesprächspassagen die Präsenz des Erzählers auf „knappe, unpersönliche Regieanweisungen“<sup>186</sup> beschränkt ist und mithin eine wertende Instanz fehlt, wird die Ambivalenz der Ansichten der Figuren dem subjektiven Urteil des Lesers ausgesetzt.

Als ein Charakteristikum von Beckers Erzähltechnik hat der Dialog bereits große Aufmerksamkeit auf sich gezogen; es gibt zwei andere Darbietungsformen, die zwar nicht für alle seine Werke typisch sind, aber seinen wichtigsten Roman durchaus in enormer Menge stilistisch ausgeprägt haben. Ich spreche hier von der erlebten Rede und dem inneren Monolog in *Jakob der Lügner*.

Erlebte Rede und innerer Monolog sind zwei große Innovationen in der erzählerischen Darstellung von Bewusstsein und Innenwelt. Während die erlebte Rede, als eine Errungenschaft des 19. Jahrhunderts bestimmt wird, als eine Folge des wachsenden psychologischen Interesses, wird der innere Monolog noch später datiert. Es handelt sich dabei um eine neue Erzähltechnik, die um die Wende zum 20. Jahrhundert entstand, als die psychologische Forschung wichtige Erkenntnisse über das menschliche Bewusstsein und Unterbewusstsein gewonnen hat. So lässt sich sagen, dass sowohl erlebte Rede als auch innerer Monolog zum Bereich der Sprachpsychologie gehören und beide mit der Entwicklung der modernen Erzählkunst gleichgesetzt werden können.

Die Darbietungsform in *Jakob der Lügner* überzeugt durch höchste Agilität und Flinkheit. Erzählerbericht, erlebte Rede und innere Monologe fließen ineinander, oft ohne auktoriale Vermittlung; dabei wechselt die personale Form, die sonst wichtig zum

Erkennen der einzelnen Redeform ist, scheinbar willkürlich, ohne Rücksicht auf grammatische Regeln: erlebte Rede kann in der zweiten, sogar ersten Person, oder innerer Monolog in der dritten Person auftreten. Im Folgenden versuche ich die zwei Darbietungsformen anhand der Textstellen im Roman in ihren Einsatzmöglichkeiten, Erscheinungsformen und Verknüpfungsweisen mit dem Kontext zu beschreiben.

---

<sup>186</sup> Stanzel: Theorie des Erzählens. S. 244.

## 7.1 Erlebte Rede in *Jakob der Lügner*

Rein formal gesehen bezeichnet die erlebte Rede – im Unterschied zur direkten und indirekten Rede, die ohne Redeankündigung erfolgte, daher syntaktisch selbständige Wiedergabe von Gesagtem, von Gedanken und Einfällen einer Figur. Erlebte Rede ist nicht einfach ein Transformationsmodell, das eine freie Variante der indirekten Rede oder eine abgeleitete direkte Rede darbietet. Sie ist vielmehr als eine „diskrete Kategorie“ zu betrachten,<sup>187</sup> die nicht ausgesprochene Gedanken oder Gedankenketten, flüchtige Empfindungen, in sich widersprüchliche Reflexe der Psyche und die kleinsten Regungen des Innenlebens einzufangen und dem Leser auf subtile Weise zu vermitteln vermögen. Da erlebte Rede zwischen verschiedenen grammatischen Formen und Aussagequalitäten schwankt, hat ihr Jochen Vogt eine *fluktuierende* Eigenschaft zugesprochen.<sup>188</sup>

Die deutsche Bezeichnung *erlebte Rede* ist auf die Untersuchung Lorcks zurückzuführen: Lorck spricht mit diesem Terminus das Phänomen an, dass der Erzähler das Gesagte oder Gedachte der Romanfigur (mit)erlebt.<sup>189</sup> Diese Bezeichnung impliziert das Kern ihres Wesens, nämlich die Doppelsicht. Bei der erlebten Rede wird zwar dem Leser ein unmittelbarer Einblick in die innere Welt der Figur gewährt, aber die Perspektive des Erzählens wird nicht ganz in das Ich der Figur verlegt, weil der Erzähler seinen externen Standpunkt beibehält. Auch wenn jedes Wort scheinbar von der Figur gesagt bzw. gedacht ist, bleibt es als durch den Erzähler vermittelt zu erkennen. Statt ganz zu verschwinden, behält der Erzähler den Erzählfaden fest in der Hand.

Petersen kommt auf die „Duplizität der Perspektive“ und damit der „Doppelbödigkeit“ der erlebten Rede zu sprechen. Er betont, dass in der erlebten Rede sowohl der Erzähler als auch die Figur vorhanden sind, dass der Narrator zwar die Figurenoptik wählt, aber außer der Figurenperspektive zusätzlich auch die eigene Sehweise wirksam werden lässt. Die doppelte Perspektive hat die Funktion, dass dadurch die Passage ein *parodistisches*

---

<sup>187</sup> Manfred von Roncador: Zwischen direkter und indirekter Rede. Nichtwörtliche direkte Rede, erlebte Rede, logophorische Konstruktionen und Verwandtes. Tübingen 1988. S. 139-151.

<sup>188</sup> Jochen Vogt: Aspekte erzählender Prosa. S. 165-166.

<sup>189</sup> Etienne Lorck: Die „erlebte Rede“. Eine sprachliche Untersuchung. Heidelberg 1921.

Gepräge bekommt, weil der Erzähler dem Leser zu verstehen gibt, dass er sich von der von ihm gewählten Sicht eigentlich distanziert.<sup>190</sup>

Nach Stanzel liegt in der Doppelstimmigkeit der erlebten Rede ihr literarisch signifikantester Aspekt. Er begründet die große Aktualität der erlebten Rede in der neuen deutschen Literatur mit der einzigartigen, äußerst variablen Spannung zwischen Erzählerrede und Figurenrede bzw. Erzählergedanken und Figurengedanken an sich, weil sie dadurch „dem Bedarf an Ambiguität, Ironie oder Unverbindlichkeit der auktorialen Einreden in der Erzählliteratur der Moderne wie kein anderes Ausdrucksmittel des narrativen Diskurses entgegenkommt.“<sup>191</sup>

Abgesehen von ihrer Nähe zu direkter oder indirekter Rede ist erlebte Rede, auch wenn sie sich auf das Gesprochene bezieht, nicht als eine einfache Umsetzung des Gesprochenen zu interpretieren. Sie erlaubt Rede und höhere Betrachtung zugleich, d.h., in der erlebten Rede sind Einfühlung und Distanz gleichzeitig wirksam und der Leser nimmt die Überlegenheit des Erzählers gegenüber den zitierten Worten oder Gedanken wahr. Indem sich der Erzähler nur spielerisch mit einem anderen Subjekt verbindet, beabsichtigt er in der Tat Ironie oder entschärfte Kritik.

---

<sup>190</sup> Petersen: Erzählsystem. S. 70-71.

<sup>191</sup> Franz Karl Stanzel: Begegnung mit Erlebter Rede 1950-1990. In: Dorothea Kullmann (Hg.): Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen. Göttingen 1995. S. 18. Vgl. auch: Stanzel: Theorie des Erzählens. S. 247-248.



### 7.1.1. Erlebte Rede zum Ergründen der unübersichtlichen Situation

Erlebte Rede wird oft als Spontanreaktion auf die augenblickliche Situation verwendet, um die Unübersichtlichkeit der Situation zu veranschaulichen. In *Jakob der Lügner* ist der Abschnitt über Jakobs Abenteuer auf dem deutschen Polizeirevier am stärksten von der erlebten Rede geprägt. Ich verwende jetzt einige der betroffenen Passagen zur Interpretation.

**Text 1:** Jakob wird vom Posten mit dem Scheinwerfer festgehalten:

Jakob geht die naheliegendsten Verfehlungen durch und ist sich keiner bewusst. Die Kennkarte hat er bei sich, auf der Arbeit hat er nicht gefehlt, der Stern auf der Brust sitzt genau am vorgeschriebenen Ort, er sieht noch einmal hin, und den auf dem Rücken hat er vor zwei Tagen erst festgenäht. Wenn der Mann nicht gleich schießt, kann ihm Jakob alle Fragen zur Zufriedenheit beantworten, er soll doch nur fragen. (10)

Der erste Satz signalisiert mit dem Verb „durchgehen“ die perspektivische Wendung nach innen. Die folgenden Sätze können zum Erzählerbericht gehören, aber auch zur inneren Inventur Jakobs von seinen möglichen Verfehlungen, allerdings mit einer kurzen Unterbrechung durch den Satz „er sieht noch einmal hin“, der ohne Zweifel zum Erzählerbericht gehört. Auch beim letzten Satz, angefangen mit „wenn der Mann“, besteht die Unsicherheit, ob es eine Rede des Erzählers oder ein ohne Einleitung eingeblendetes, stummes Gebet Jakobs ist. Für die erlebte Rede spricht das Wort „doch“, das auf die bange Erwartung Jakobs hindeutet. In dieser Passage sind die Erzählerrede und die Figurenrede nicht eindeutig voneinander differenziert. Gerade diese Schwierigkeit bei der Bestimmung ist eine typische Eigenschaft der erlebten Rede.

**Text 2:** Jakob wird vom Wachhabenden nach Hause geschickt:

„Wohnst du weit von hier?“ fragt er.

„Keine zehn Minuten.“

„Geh nach Hause.“

Soll man das glauben? Zu wie vielen hat er das schon gesagt und sie sind nicht hier herausgekommen? Was wird er mit seinem Revolver machen, wenn Jakob sich umdreht? Was ist draußen auf dem Korridor? Wie wird sich der Posten verhalten, wenn er sieht, daß Jakob seiner gerechten Bestrafung entgangen ist? Warum soll Jakob Heym, ausgerechnet dieser kleine, unwichtige, zitternde Jakob Heym mit den Tränen in den Augen der erste Jude sein, der erzählen kann, wie es im Revier aussieht? Es sind, wie man sagt, sechs neue Schöpfungstage nötig, das Durcheinander ist noch größer geworden als es damals schon war.

„Na los, hau schon ab“, sagt der Wachhabende. (20)

Die zwischen die Dialogteile eingeschobene Reihe von Fragen kann vom Erzähler gestellt sein, aber auch der Ausdruck von Jakobs Zweifel und Ratlosigkeit sein. Für den letzten Fall spricht die direkte Rede des Wachhabenden am Schluss: In seinem Befehl drückt sich eine Ungeduld aus, die auf ein möglicherweise zu langes Zögern von Jakob hindeutet. Jakob ist nämlich vom unerwarteten Ausgang des Zwischenfalls höchst verwirrt und fällt daher in einen geistigen Zustand, in dem ein Gedanke den anderen verdrängt. Erst die Rede des Postens scheint ihn aufgeweckt zu haben.

Dass eine ästhetische Form zugleich moralische Konsequenzen haben kann, gilt auch bei der erlebten Rede: Mit dem Effekt, dass der Leser selbst zu entscheiden hat, ob er den Satz als wahre Aussage des Erzählers hinnehmen oder als eine für die Figur charakteristische Meinung verstehen soll, vertritt die erlebte Rede die seit der Moderne beachtete Subjektkritik.

### 7.1.2. Erlebte Rede als affektiver Ausdruck

Erlebte Rede wird auch oft in affektiv betonten Zuständen eingesetzt, im Höhepunkt des Geschehens, wo die Erregung, Begriffenheit oder Empörung der Figur so stark werden, dass sie vom Erzähler miterlebt werden müssen. Die höchste Anspannung und die psychische Labilität und Gefährdung in dieser Situation kann nur durch erlebte Rede signalisiert werden.

**Text 3:** Jakob sagt Mischa, dass die Russen inzwischen bis nach Bezanika vorgerückt sind:

Mischa gelingt es für einen Augenblick, seine Blicke von den marschierenden Soldaten frei zu machen, seine seltenen Augen lächeln Jakob an, im Grunde ist das ja sehr nett von Heym, und er sagt: „Das ist nett von dir, Jakob.“

Jakob trifft fast der Schlag. Da überwindet man sich, missachtet alle Regeln der Vorsicht und alle Vorbehalte, die ja nicht aus der Luft gegriffen sind, da macht man einen blauäugigen jungen Idioten zum Auserwählten, und was tut die Rotznase? Sie glaubt einem nicht. Und du kannst nicht einfach weggehen, du kannst ihn nicht stehenlassen in seiner Blödheit, ihm sagen, daß ihn der Teufel holen soll, und einfach weggehen. [...] (30)

Die erste erlebte Rede schiebt sich mitten in den Erzähltext ein und stellt einen flüchtigen Gedanken von Mischa dar, „im Grunde ist das ja sehr nett von Heym“. Der ironische Effekt an dieser Stelle entsteht durch die gleich darauf erfolgte Wiedergabe in Form direkter Rede, „Das ist nett von dir, Jakob.“ Nach dem kurzen Bericht, „Jakob trifft fast der Schlag“, übergibt sich der Erzähler der Figurensicht, um Jakobs Reaktionen und seine Aufregung zu schildern. Die spürbar emotional geladenen Wörter wie „blauäugigen jungen Idioten“ oder „Rotznase“ zeigen die betroffenen Sätze als innere Rede der Figur an, indem sie Jakobs Wut gegen Mischa zum Ausdruck bringen. Mit dem Personwechsel von *man* zu *du* gerät der folgende Satz den Bereich zwischen erlebter Rede und innerem Monolog; auch könnte der ganze Absatz hier als langes Selbstgespräch aufgefasst werden.

Es gibt im Jakob-Roman viele Reden in Du-Form, in denen entweder der Erzähler Jakobs Selbstanrede imitiert oder er sich selbst direkt an diesen wendet, meistens ohne die Erzählung eindeutig in die Binnenperspektive der Figur übergehen zu lassen. Stattdessen laufen an diesen Stellen die Erzähler- und Figurenperspektiven parallel zu einander oder sind miteinander verschmolzen. Der nicht angekündigte Wechsel in die Du-Form ist in diesen Fällen ein Ergebnis des starken Mitgefühls, wie das folgende Beispiel zeigt.

**Text 4:** Jakob wurde vom Wachhabenden entlassen und steht nun vor dem Reviergebäude:

Und dann steht Jakob draußen, wie kalt es auf einmal ist, der weite Platz liegt vor dir, eine Lust, ihn zu betreten. Dem Scheinwerfer ist das Warten zu lang geworden, er vergnügt sich irgendwo, steht still, ruht sich am Ende aus für neue Abenteuer. Immer schön dicht an der Wand bleiben, Jakob, so ist es gut, wenn du an der Hausecke angelangt bist, dann die Zähne zusammen und die zwanzig Meter quer über den Platz. Wenn er dann etwas merkt, dann muß er erst schwenken und suchen, aber dann ist schon die Ecke da, lumpige zwanzig Meter. (20-21)

In dieser Passage scheint der Erzähler sich in Jakob eingefühlt zu haben und den Leser Jakobs Empfindungen unvermittelt miterleben lassen zu wollen: Statt zu berichten, *es ist kalt geworden*, sagt er an Stelle von Jakob, *wie kalt es auf einmal ist*. Mit der Position des Verbs am Ende des Satzes wird der Satz als eine Art stumme indirekte Rede gekennzeichnet. Schließlich betrachtet der Erzähler den Platz mit Jakobs Augen und errät auch dessen Lust, ihn zu betreten. Mehr noch, er spricht ihn an – oder er spricht aus ihm: Was für ein Glück hast du gehabt! Sieh doch, wie groß der Platz ist, willst du nicht auf ihm losgehen, mit dem neu geschenkten Leben? Die große Erleichterung sprengt die Grenze zwischen äußerer und innerer Welt und will sich direkt behaupten. Danach tritt der Erzähler wieder kurz in den Vordergrund und sagt ein paar Worte über den Posten, um gleich wieder seine Gestalt anzusprechen, da das Lebenskritische an der Situation es fordert: „immer schön dicht an der Wand bleiben, Jakob, ...“ Es kann sich an dieser Stelle auch um einen inneren Monolog handeln. Es ist für jeden nachvollziehbar, dass man sich im Selbstgespräch duzt und oft auch beim Namen nennt.

**Text 5:** Im Anschluss an Text 4, die letzten Meter bis zu Jakobs Haus:

Das Haus ist zu Ende, Jakob setzt zum Sprung an, wenige Minuten vor acht sind nahezu zwanzig Meter zu gewinnen, die Sache ist so gut wie sicher, und doch. Eine Maus müßte man sein? Eine Maus ist so unscheinbar, klein und Leise? Und du? Laut Verordnung bist du eine Laus, eine Wanze, wir alle sind Wanzen, durch eine Laune unseres Schöpfers lächerlich groß ausgefallene Wanzen, und wann hat sich je eine Wanze gewünscht, mit einer Maus zu tauschen. Jakob entscheidet sich, nicht zu rennen, er schleicht lieber, man hat die Geräusche so besser im Griff. (21)

Die mit den Worten „und doch“ herbeigeführten Einwände richten sich hier plötzlich an die Figur: „und du?“ Die vielen Fragen zeigen wieder eine Interpretationsschwierigkeit auf: Stammen sie vom Erzähler oder von Jakob? Sind sie erlebte Reden oder innerer Monolog? Im ersten Fall wäre der Gedanke Jakobs, sich so unscheinbar wie eine kleine und leise Maus zu machen, vom Erzähler ironisiert; im zweiten Fall wäre es auf

sarkastische Weise Selbstironie Jakobs. Die Ursache für die syntaktische Wandlung liegt in der starken Emotion, die sich auf die momentane Situation bezieht.

### 7.1.3. Erlebte Rede zum Empfang und Übermitteln der flüchtig registrierten Kenntnis der äußeren Situation

Erlebte Rede wird auch zur Darstellung von momentaner Wahrnehmung, Empfindung und Auffassung, oder von blitzartigen Einfällen, Entschlüssen und Plänen benutzt, die sich meistens auf eine äußere, gerade bestehende Situation beziehen.

#### **Text 6:** Jakob beim Wachhabenden:

Jakob muss ihn jetzt unbedingt wecken, es wäre nicht gut, wenn er aufwacht, ohne daß Jakob ihn weckt. Er klopft von innen gegen die Tür, der Wachhabende sagt „ja?“, bewegt sich, schläft weiter. Jakob klopft noch einmal, kann man denn so fest schlafen, er klopft stark, der Wachhabende sitzt, bevor er richtig aufgewacht ist, reibt sich die Augen und fragt: „Wie spät ist es denn?“

„Es ist einige Minuten nach halb acht“, sagt Jakob.

Der Wachhabende ist fertig mit dem Augenreiben, sieht jetzt Jakob, reibt sich noch einmal die Augen, weiß nicht ob er böse sein soll oder lachen, das hat es überhaupt noch nicht gegeben, das glaubt einem ja kein Mensch. Er steht auf, nimmt das Koppel vom Haken, die Jacke, zieht sie an, bindet das Koppel um. (17-18)

Hier ist eine erlebte Rede mit dem Satz „es wäre nicht gut, ... ohne dass Jakob ihn weckt“ mitten in den Erzählbericht eingefügt. Es handelt sich um eine schnelle gedankliche Analyse Jakobs seiner aktuellen Notlage. Die zweite erlebte Rede zwingt sich rein mit dem kurzen Satz „kann man denn so fest schlafen“, der zweifellos die stumme Stimme Jakobs hörbar werden lässt, auch das Partikelwort *denn* verstärkt die Verschiebung von der Außensicht zur inneren, personalen Sicht. Im dritten Fall bewirkt der Erzähler einen Wechsel zwischen der auktorialen Perspektive und der Perspektive des Wachhabenden, „das hat es überhaupt noch nicht gegeben, das glaubt einem ja kein Mensch“, hier werden die komischen Züge der Situation vom Standpunkt des Postens aus empfunden und dem Leser vermittelt. Sehr merkwürdig an der Erzählperspektive in *Jakob der Lügner* ist, dass der Erzähler über eine Innensicht in alle seine Figuren verfügt, während sie bei Kafka z.B. streng auf die Optik der Hauptfigur beschränkt ist.

Das folgende Beispiel zeigt noch deutlicher die Bezogenheit der erlebten Rede auf die gerade bestehende, äußere Situation und ihre Geeignetheit zum Empfangen solcher kurz ins Bewusstsein gedrunghenen Kenntnisse.

#### **Text 7:** Jakob beim Wachhabenden:

Jakob will etwas antworten, er kann nicht, der Mund ist trocken, so sieht also der Wachhabende aus.

„Nur keine falsche Scham“, sagt der Wachhabende, „immer raus mit der Sprache. Wo brennt’s denn?“

Im Mund sammelt sich ein wenig Spucke, das ist ja ein freundlicher Mensch, vielleicht ist er neu hier, vielleicht kennt er gar nicht den schlechten Ruf des Hauses. Jakob kommt für einen Augenblick in den Sinn, daß [...] (18)

Mit „so sieht also der Wachhabende aus“ mündet der Erzählerbericht unmittelbar in die Figurensicht und der von Jakob registrierte Eindruck wird dem Leser auf diskrete Weise vermittelt. Das Wort „also“ signalisiert die Verinnerlichung der Perspektive an dieser Stelle. Kurz darauf folgt eine zweite erlebte Rede in gleicher Erscheinungsform, „das ist ja ein freundlicher Mensch...“, die stumme Kommunikation zwischen der Figur und seiner Umwelt wird ständig auf diese Weise aufgezeichnet. Die anschließende auktoriale Bemerkung, „Jakob kommt für einen Augenblick in den Sinn“, kündigt dann ein Gedankenreferat an, das weder zur erlebten Rede noch zum inneren Monolog gehört.

Um die bestehende Situation dem Leser zu veranschaulichen, um zu begründen und zu erklären, übernimmt der Erzähler oft die Rede der Figur.

**Text 8:** Der Posten schickt Jakob in das Revier:

„Und worum bittest du?“ fragt der Soldat.

Jakob bleibt stehen, dreht sich geduldig um und antwortet:

„Um eine gerechte Bestrafung.“

Er schreit nicht, nur unbeherrschte oder respektlose Menschen schreien, er sagt es aber auch nicht zu leise, damit ihn der Mann in dem Licht deutlich über die Entfernung hin verstehen kann, er gibt sich die Mühe, genau den richtigen Ton zu treffen. Man muss merken, daß er weiß, worum er bitten soll, man muß ihn nur fragen. (12)

In dieser Passage finden sich zwei erlebte Reden. Die erste drängt sich mitten in den Erzählerbericht hinein und erklärt, warum Jakob nicht schreit, wobei der Grund offenbar Jakobs Ansicht repräsentiert, „nur unbeherrschte oder respektlose Menschen schreien“. Die Gedankenwiedergabe, die hier formal durch zwei Kommata vom vorigen und folgenden Satz getrennt und daher relativ deutlich vom Erzählbericht abgehoben ist, wirkt hemmend auf den Erzählfluss, indem der auktoriale Bericht, „er schreit nicht, ... er sagt es aber auch nicht zu leise“, durch diese Wiedergabe unterbrochen wird. Die zweite erlebte

Rede hat das gleiche Muster wie die erste: „man muß merken...“, eine Begründung vom Standpunkt Jakobs aus, warum es wichtig ist, den richtigen Ton, nicht zu laut, auch nicht zu leise, zu treffen.

**Text 9:** Jakobs widersprüchliche Haltung Mischa gegenüber, nachdem er von diesem zum Lügen gezwungen wurde:

Jedesmal wenn sie sich sehen, zwinkert ihm Mischa zu oder lächelt oder schneidet eine Grimasse oder winkt heimlich, ob mit Kiste oder ohne, ihm macht das kaum etwas aus, jedesmal irgendwas Vertrauliches, wir beide wissen, was los ist. Einmal vergißt sich Jakob und zwinkert zurück, aber er besinnt sich gleich wieder, das ginge zu weit, das verbaut den Weg zu der Gelegenheit. Doch es liegt nicht in seiner Macht, von Mal zu Mal wird sein Ärger schwächer, der Junge hat ja recht mit seiner Freude, wie soll er sich nicht freuen nach allem, was passiert ist. (35)

Zwei Gedankenzitate fallen auf in dieser Passage auf wie zwei Fremdkörper: „wir beide wissen, was los ist“, dieser Satz hat die Form einer direkten Rede und stellt eine Interpretation für Mischas verschiedene Gesten und seine Mimik dar; „der Junge hat ja recht mit seiner Freude...“, diese stumme direkte Rede, die vom Erzähler empfangen und wiedergegeben wird, soll Jakobs nachlassende Wut gegen Mischa begründen.



#### 7.1.4. Imitierte oder vorgeahnte Rede als erlebte Rede

Wie schon an einigen Beispielen gezeigt, verfügt der Erzähler in *Jakob der Lügner* über eine innere Sicht nicht nur in die Hauptfigur, sondern in alle seine Figuren. Mit dieser Allwissenheit ist er in der Lage, die Gedanken aller Figuren zu erkunden und sie dem Leser zu vermitteln, wobei das Wiedergegebene nicht unbedingt direkt ausgesprochen wird, sondern vielmehr von geahnter Art ist. Sehen wir uns dazu folgende Beispiele an.

**Text 10:** Der Erzähler kommentiert die verschiedenen Verbote im Ghetto:

Für alles habe ich Verständnis, ich meine, theoretisch kann ich es begreifen, ihr seid Juden, ihr seid weniger als ein Dreck, was braucht ihr Ringe, und wozu müßt ihr euch nach acht auf der Straße rumtreiben? Wir haben das und das mit euch vor und wollen es so und so machen. Dafür habe ich Verständnis. (9)

Hier ist eine Erklärung vom Standpunkt der Deutschen aus gegeben. Der Erzähler hätte die Möglichkeit zu sagen: Theoretisch kann ich es begreifen, wir sind Juden, wir sind in den Augen der Deutschen weniger als Dreck... Aber er lässt die Begründung für die Verbote in der Form der direkten Rede ohne Anführungszeichen erscheinen, sodass der Text dadurch wesentlich stärker belebt wird und eine durchdringendere emotionale Prägung erhält. Im strengen Sinne ist dies keine erlebte Rede, weil die Rede nicht vom Erzähler miterlebt, sondern imitiert, oder richtiger vorgeahnt wird. Ähnlich verhält es sich im folgenden Fall.

**Text 11:** Der Erzähler analysiert, warum es Jakob schwer fällt, die erfreuliche Nachricht weiterzusagen:

Oder nehmen wir eine andere Möglichkeit. Heym will gehört haben, daß die Russen auf dem Vormarsch sind, schon vierhundert Kilometer vor der Stadt. Wo will er das denn gehört haben? Das ist ja eben, auf dem Revier. Auf dem Revier?! Ein entsetzlicher Blick kann folgen, ein langsames Kopfnicken kann antworten, ein Nicken, das den Verdacht bestätigt. Das hätte man ihm nicht zugetraut, gerade Heym nicht, niemals, aber so kann man sich in einem Menschen täuschen. Und das Ghetto kann um einen vermeintlichen Spitzel reicher sein. (27).

Der Text hier könnte in ein Gespräch zwischen zwei Ghettobewohnern umgewandelt werden:

- Heym will gehört haben, [...]
- Wo will er das denn gehört haben?
- Das ist ja eben, auf dem Revier.
- Auf dem Revier?! (ein entsetzlicher Blick)

- (ein langsames Kopfnicken) Das hätte man ihm nicht zugetraut [...]

Durch die Wiedergabe in der erlebten Rede mit sparsamen Regieanweisungen des Erzählers und durch das Weglassen aller auktorialen Ankündigungen wie „einer sagt... ein anderer fragt... der erste antwortet“ gewinnt der Text an Dynamik und Lebendigkeit. Mit dem letzten Satz, „Und das Ghetto kann um einen vermeintlichen Spitzel reicher sein“, einer auktorialen Zusammenfassung des vorangestellten Dialogs, greift der Erzähler wieder nach dem Zügel des geschichtlichen Fortbewegens. Das folgende Beispiel zeugt von derselben Funktion, aber vergleichsweise mit einer anderen Beziehung der Perspektive.

**Text 12:** Jakob geht in den Flur des Reviers und sucht nach dem Zimmer des Wachhabenden:

Womöglich hat der Wachhabende das Zimmer, in dem früher der Amtvorsteher gesessen hat, aber das ist nicht sicher, und es empfiehlt sich nicht, an die falsche Tür zu klopfen. Was willst du, eine Auskunft? Habt ihr das gehört, er will eine Auskunft! Wir haben das und das mit ihm vor, und da kommt er hier einfach rein und will eine Auskunft! (13)

Der Unterschied zum letzten Beispiel ist hier, dass die Reaktion auf der Seite der Deutschen nicht durch den Erzähler, sondern durch Jakob reflektiert wird. Die erlebte Rede steht hier in einer komplexen Beziehung: Zuerst imitiert Jakob gedanklich die mögliche Reaktion der Deutschen, dann ahnt der Erzähler seine Intention.

### 7.1.5. Demarkierung, Ansteckung und Personalisierung

Die syntaktische Selbständigkeit der erlebten Rede führt dazu, dass verschiedene Verknüpfungen zwischen ihr und dem Kontext möglich sind. Grob gesehen lassen sie sich in zwei Gruppen einteilen: erlebte Rede mit expliziter Bemerkung kenntlich zu machen und von dem Erzählbericht abzuheben oder sie unbemerkt in den Erzählfluss untertauchen zu lassen, wie es in *Jakob der Lügner* häufiger der Fall ist. Im zweiten Fall ist die erlebte Rede mit dem Erzählerbericht nahtlos verwoben. Wie die aufgeführten Beispiele zeigen, kann die erlebte Rede z.B. mit der Handlungsschilderung in einem Satz gebunden werden. Die Grenzen zum Kontext sind so fließend, dass der Leser unsicher ist, ob die Rede zum Erzähler oder zur Figur gehört. Aber selbst in diesem Fall kann die erlebte Rede aufgrund hilfreicher Hinweise wie z.B. durch die affektiven oder argumentativen Interjektionen *Ja, gewiss, jedoch, also* oder emphatische Ausrufe wie *Ach!*, erkannt werden.

Im ersten Fall wird erlebte Rede zwar nicht mit einer übergeordneten Einführung versehen, aber durch Parenthesen wie *dachte sie, so sagte er sich, hieß es in der Stadt* als „personales Gedankengut“ verdeutlicht. Diese Art Demarkation kommt im Vergleich zum zweiten Fall seltener vor, es lässt sich jedoch einige Beispiele dafür finden.<sup>192</sup>

**Text 13:** Jakob erklärt dem Wachhabenden, warum er zu ihm gekommen ist:

„Und sonst hat er nichts gesagt?“

„Er hat noch gesagt, ich soll um eine gerechte Bestrafung bitten.“

Die Antwort kann nicht schaden, denkt Jakob, sie klingt gehorsam, hinreißend ehrlich, jemand, der in seiner Offenheit so weit geht, könnte Anspruch auf gerechte Behandlung haben [...] (19)

Die eingeschobene Bemerkung „denkt Jakob“ bestätigt, dass die Sätze davor und dahinter Jakobs Gedanken präsentieren und damit erlebte Reden sind.

Stanzel hat zwei Erscheinungsformen der erlebten Rede unterschieden: Wenn die erlebte Rede nicht durch den eingeschobenen Satz demarkiert wird, präsentiert sie sich entweder als *Ansteckung* durch die Figurenrede oder als *Personalisierung* bzw. *Reflektorisierung*

---

<sup>192</sup> Franz Karl Stanzel: Begegnung mit Erlebter Rede 1950-1990. In: Dorothea Kullmann (Hg.): Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen. Göttingen 1995. S. 15-27/23.

des Erzählers. Bei der Ansteckung übernimmt der Erzähler einzelne Redewendungen, die charakteristisch für die Figur sind, in seinen Bericht, sodass die Stimme der Figur hörbar wird.<sup>193</sup> Bei der Personalisierung des Erzählers überlagert nicht die Redeweise einer Figur die Erzählerrede wie im Fall der Ansteckung, sondern das Bewusstseinsmuster, „die ganz persönliche Idiosynkrasie des Denkens und Fühlens oder der Wahrnehmung einer Figur prägt sich jener des Erzählers auf.“<sup>194</sup>

**Text 14:** Jakob ist zur Lüge gezwungen, er habe ein Radio:

Jakob steht auf, man kann nicht ewig sitzen, er ist noch wütender als vorhin. Er ist gezwungen worden, verantwortungslose Behauptungen in die Welt zu setzen, der ahnungslose Idiot da hat ihn gezwungen mit seinem lächerlichen Mißtrauen, bloß weil er plötzlich Appetit auf Kartoffeln bekommen hat. Er wird ihm schon die Wahrheit sagen, nicht sofort, aber heute noch, egal ob morgen dieser Waggon noch da steht oder nicht. In einer Stunde schon, höchstens in einer Stunde, vielleicht sogar früher wird er ihm die Wahrheit sagen, soll er sich noch ein paar Minuten unbekümmert freuen, verdient hat er es nicht. (32)

Der Übergang vom Erzählbericht zur erlebten Rede erfolgt hier stufenlos, der Erzähler übernimmt zuerst nur ein paar Wörter von Jakob in seine Rede, *der ahnungslose Idiot, seinem lächerlich Misstrauen*, als ob er von dessen Stimmung angesteckt ist; dabei behält er noch die Zügel des Erzählens in der Hand. Dann tritt er noch weiter zurück und macht sich zu einer Reflektorfigur, die Jakobs Pläne scheinbar unmittelbar repräsentiert. Die hastige Satzbewegung, „... nicht sofort, aber heute noch, egal ob morgen dieser Waggon noch da steht oder nicht. In einer Stunde schon, höchstens in einer Stunde, vielleicht sogar früher ...“, demonstriert die Dynamik der Gedanken. Es folgt ein anderes Beispiel für die Ansteckung:

**Text 15:** Jakob ärgert sich über Mischa, weil der die Nachricht nicht für sich behalten konnte und ihn damit in eine schwierige Situation gebracht hat:

In Jakobs Kopf verdrängt ein Ärger den zweiten. Kowalski wird von Mischa in den Hintergrund gespielt, dieser Schwätzer bringt ihn in eine unmögliche Situation. (42)

Die Sätze bilden hier im Ganzen den Erzählerbericht, nur das Wort „Schwätzer“ steht fremdartig mitten im Satz und zeigt die Ansteckung des Erzählers durch die Stimmung von Jakob an. Dazu ein anderes Beispiel:

---

<sup>193</sup> Der Begriff Ansteckung stammt von Leo Spitzer: Sprachmischung als Stilmittel und als Ausdruck der Klangphantasie. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift II, 1923. S. 193-216/201. Hier zitiert nach Stanzel: ebd. S. 23.

**Text 16:** Kowalski hat sich erhängt, nachdem Jakob ihm die Wahrheit gesagt hat:

Der Anblick von Toten ist Jakob alles andere als ungewohnt, nicht selten muß man über irgendeinen die Füße heben, der verhungert auf dem Gehsteig liegt und vom Räumkommando noch nicht ausgemacht wurde. Aber Kowalski ist nicht irgendeiner, gütiger Gott, das ist er nicht, Kowalski ist Kowalski. (256)

Die Ansteckung realisiert sich hier auf eine diskretere Weise: Mit dem kurzen Ausruf „gütiger Gott“ wird gleichzeitig sowohl das Gefühl Jakobs als auch des Erzählers ausgedrückt. Die drei Beispiele zeigen eine Gemeinsamkeit der erlebten Rede im Fall der Ansteckung: Sie zeigen, wie die innere Stimme, die schreiende innere Stimme die Grenze nach außen überschreitet; und der Erzähler nimmt nur die ausdrucksstärksten Wörter auf und spricht sie für sich aus, ohne die Stimmungslage der Figur ausführlich zu beschreiben.

Zu diesem Punkt will ich jetzt eine besondere Form der erlebten Rede im Boxer-Roman mit in Betracht ziehen. Die Ansteckung der Erzählersprache durch die Figurensprache ist in diesem Roman auf andere, auffälligere Weise realisiert: Der Erzähler lässt in seinen Bericht zahlreiche Floskeln, die für die Rede, vor allem für die Gedanken Arons kennzeichnend zu sein scheinen, einfließen und hebt sie dann *kursiv* hervor. Dazu gibt es eine Bemerkung von Becker:

Ich sehe es als eine simpel arbeitstechnische Hilfe. Dies Buch wird nicht von der Hauptfigur Aron, sondern von einem Ich erzählt. Die kursiven Textstellen sind quasi Zitat; es sind solche Stellen, mit denen das Ich nichts zu tun haben will, Stellen also, bei denen er anzeigt: Das sage nicht ich, das sagt er. Ich hätte das auch in Anführungsstriche setzen können. Die kursiven Textstellen schreibt der Ich-Erzähler so und nicht anders, weil er sie für besonders charakteristisch für Aron hält.<sup>195</sup>

Die kursiven Stellen sind also Schlüsselwörter zum Charakterisieren der Figur. Indem sie die Ansichten der Charaktere vermitteln, von denen sich der auktoriale Erzähler eigentlich distanziert, bewirken sie eine leichte Ironisierung. Dieser Effekt gehört zu der erlebten Rede durch Ansteckung an sich.

Im Gegensatz zur Ansteckung demonstriert folgendes Beispiel eine vorübergehend völlige Personalisierung des Erzählers nicht hinsichtlich der Redeweise, sondern der Denkweise.

**Text 17:** Jakob hat die Nachricht von der Abwehrschlacht vor Bezanika durch eine Tür gehört:

---

<sup>194</sup> Stanzel: ebd. S. 26.

<sup>195</sup> Schwarz: Protokoll. S. 128.

Dann ist der Mann wieder in seinem Zimmer, schließt die Tür, und das Holz ist zu dick. Jakob steht still, er hat viel gehört, Bezanika ist nicht sehr weit, kein Katzensprung, nein, aber nicht so unendlich weit. Er ist noch nie dort gewesen, hat gerade so etwas von Bezanika gehört, es ist eine ganz kleine Stadt, wenn man mit der Bahn über Mieloworno fährt, in Richtung Südosten, über die Kreisstadt Pry, wo sein Großvater mütterlicherseits eine Apotheke geführt hat, dort umsteigt in Richtung Kostawka, dann muss man irgendwann nach Bezanika kommen. Es sind vielleicht gute vierhundert Kilometer, vielleicht sogar fünfhundert, hoffentlich nicht mehr, und da sind sie jetzt. Ein Toter hat eine gute Nachricht gehört und freut sich, er würde sich gern länger freuen, aber die Lage, der Wachhabende wartet auf ihn, und Jakob muss weiter. (14)

Unmerklich mündet hier der Erzählbericht in die erlebte Rede ein, die mit dem Satz „Bezanika ist nicht sehr weit, kein Katzensprung, nein, aber nicht so unendlich weit“ anfängt. Was diesen Satz als erlebte Rede verdächtig macht, sind die letzten Wörter „nein, aber...“, die sich statt einer geschriebenen eher einer gesprochenen Umgangssprache annähern und den dargestellten Inhalt als eine Art Gedankenblitze von Jakob preisgeben. Was die folgenden Sätze, „er ist noch nie dort gewesen... .. und da sind sie jetzt“, als erlebte Rede anzeigt, ist die Tatsache, dass hier der Erfahrungs- und Kenntnishorizont von Jakob umrissen wird. Er ist nämlich in Gedanken über die Landkarte geflogen. Es handelt sich hier um die von Stanzel so genannte „pseudo-auktoriale oder personale Motivierung“, wenn Argumentationen und Erklärungen vom Standpunkt der Romanfigur her geführt werden oder wenn eine ausführliche Betrachtung einer Szene oder Situation im Geist der Charaktere entfaltet wird.<sup>196</sup> Die lange erlebte Rede geht wieder ab dem Satz „Ein Toter hat eine gute Nachricht gehört und freut sich...“ in den Erzählerbericht über, wobei es sich mit diesem Satz durchaus auch um Jakobs Selbstironie handeln kann.

In den Untersuchungen zur erlebten Rede wird häufig betont, dass sie oft durch ein der Umgangssprache angenähertes Stilniveau gekennzeichnet werde bzw. dass durch ihren Einsatz die geschriebene wieder der gesprochenen, syntaktisch einfacheren Sprache angenähert werde. Stanzel spricht deshalb von einem Stilgefälle zu Kontexten. Die Differenzierung von Erzähler- und Figurensprache ist besonders auffällig im Fall der Ansteckung. Im Fall der Personalisierung spricht Stanzel von der Kolloquialisierung der Erzählersprache mit Figurensprache, d.h. die stilistische Nivellierung der auktorialen

---

<sup>196</sup> Stanzel: Theorie des Erzählens. S. 252-253, 256.

Erzählerrede gleichsam nach unten und die Angleichung an die personale Rede. Dadurch werden die Unterschiede zwischen Erzählerrede und Figurenrede eingeebnet.<sup>197</sup>

---

<sup>197</sup> Stanzel: Theorie des Erzählens. S. 251,252.

## 7.2 Innere Monologe in *Jakob der Lügner*

Nach der Definition von Wolfgang G. Müller ist der innere Monolog eine Technik der direkten Wiedergabe der „stummen, den Innenraum des Bewusstseins einer Person nicht transzendierenden Gedanken- und Gefühlsprozesse“ in der Ich-Form und im Präsens unter „totaler Eliminierung der vermittelnden Instanz“ eines Erzählers.<sup>198</sup> Nach Müller ist der innere Monolog vom traditionellen Gedankenreferat zu unterscheiden: Dieses wird durch eine auktoriale Vermittlung anzeigende *inquit*-Formel, z.B. *er sagte sich selber*, eingeleitet und in einen auktorialen Kontext eingebettet, während beim inneren Monolog jede Form der Erzählerpräsenz getilgt wird und der Erzähler nun ganz in den *stream of consciousness* der Figur untertaucht.

Diese Form des lautlosen Selbstgesprächs entstand in der Zeit um 1900 mit ihrem lebhaften Interesse an der psychischen Dynamik und deren möglichst authentischen Wiedergabe. Daher bedeutet die syntaktisch-logische Durchformung in der traditionellen Gedankenwiedergabe in analytischer Form eine Diskrepanz zu der „Flüchtigkeit und assoziativen Struktur des Bewußtseinsprozesses“. Das Prinzip beim inneren Monolog heißt, das Figurenbewusstsein selbst sprechen lassen.<sup>199</sup> Diesen natürlichen Charakter des inneren Monologs hat der französische Wissenschaftler Edouard Dujardin folgendermaßen erklärt:

Hörerlose und nichtausgesprochene Rede, durch die eine Figur ihre innersten, dem Unbewußten am nächsten liegenden Gedanken vor jeder logischen Verbindung – also in ihrem Urzustand – ausdrückt, und zwar mit Hilfe direkter, auf ein syntaktisches Minimum verkürzter Sätze, so daß der Eindruck entsteht, die Gedanken würden so wiedergegeben, wie sie ins Bewußtsein treten.<sup>200</sup>

Die Fragen, wie weit die innere Sprache an sich problemlos zitierfähig ist und ob eine absolut treue Vertextung des Bewusstseins möglich ist, bleiben offen.

Innerer Monolog bedeutet die Sprengung des fest gefügten Ichs der Figur in eine amorphe Folge von Bewusstseinsinhalten. Freuds Tiefenpsychologie, vor allem sein Konzept einer dreiteiligen Struktur von Es, Ich und Über-Ich und seine damit verbundene Preisgabe der Vorstellung von einer personalen Einheit des Ichs, was eine der geistigen

---

<sup>198</sup> Wolfgang G. Müller: Innerer Monolog. In: Dieter Borchmeyer u. Viktor Žmegač (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. S. 190-193/190.

<sup>199</sup> Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa*. S. 181, 182.



Wurzeln der modernen Montageliteratur bedeutet, stellt die geistige Grundlage für die Verwendung neuer Gestaltungsmittel, insbesondere für erlebte Rede und inneren Monolog dar.

Beim innerem Monolog präsentiert der Erzähler die Sehweise der Figur direkt und ohne jeden Umweg, er selbst tritt ganz hinter das Dargestellte zurück und bleibt solange verschwunden, wie sich der Monolog hält. Während die erlebte Rede dank ihrer Doppelperspektive einen ironischen Effekt erzeugen kann und vor allem das Dabeisein des Erzählers und seine Begleitung der Wiedergabe betont, bewirkt der innere Monolog durch das völlige Ausschalten der auktorialen Anweisung eine Illusion der Unmittelbarkeit.

Hinsichtlich der Erscheinungsform ist der innere Monolog im Vergleich zur erlebten Rede zwar deutlich einfacher, es bietet sich aber doch eine Schwierigkeit: In manchen Fällen ist es nicht leicht zwischen erlebter Rede und innerem Monolog zu unterscheiden. Günter Steinberg weist z.B. auf die erlebte Rede „in der Funktion des indirekten inneren Monologs“ hin, wobei er sich auf Doris Stephans Definition des *indirekten inneren Monologs* bezieht: „Der indirekte innere Monolog stellt also eine Bewusstseinsstromtechnik dar, die sich fast ausschließlich auf die stilistische Grundlage der sogenannten erlebten Rede stützt.“<sup>201</sup> Roncador dagegen betrachtet innere Monologe überhaupt als eine Möglichkeit der erlebten Rede. Man kann *Jakob der Lügner* als insgesamt durch innere Monologe dargeboten bezeichnen, wenn die oben als erlebte Rede aufgeführten Fälle auch zum inneren Monolog gerechnet werden. Die Grenze zwischen den zwei Stilphänomenen ist erstens beim momentanen Forschungsstand noch nicht eindeutig gezogen, und sie ist zweitens im Jakob-Roman besonders schwer zu erkennen.

---

<sup>200</sup> Edouard Dujardin: *Le monologue intérieur*. Paris 1931. S. 59. Hier zitiert nach Vogt: ebd. S. 191.

<sup>201</sup> Doris Stephan: *Roman des Bewusstseinsstroms und seine Spielarten*. In: DU 14 (1962), H. 1. S. 24-38/33. Hier zitiert nach Günter Steinberg: ebd. S. 128.

### 7.2.1. Innere Monologe in verschiedenen personalen Formen

Formal gesehen wird der innere Monolog durch das Personalpronomen in der ersten Person und das Verb im Präsens gekennzeichnet, was aber in *Jakob der Lügner* nicht immer der Fall ist. Sehen wir uns dazu einige Textabschnitte aus dem Roman an.

**Text 1:** Jakob findet den Wachhabenden schlafend, auf dessen Tisch sieht er eine Uhr:

Er muß wissen, wie spät es ist, es gibt nichts, was er jetzt so dringend wissen muß. Die Uhr zeigt sechs Minuten nach halb acht, Jakob geht leise wieder zu der Tür zurück. Sie haben sich einen Spaß mit dir gemacht, oder nicht sie, der eine bloß, hinter dem Scheinwerfer, der hat sich einen Spaß mit dir gemacht, und du fällst darauf rein. (17)

Beim Lesen dieser Passage erlebt der Leser einen jähren Wechsel der Perspektive von außen nach innen. Die auktoriale Schilderung der äußeren Vorgänge geht unvermittelt in die Gedankenwelt der Figur über. Der Satz: „Sie haben sich einen Spaß ... und du fällst darauf rein“ stellt einen inneren Monolog in Du-Form dar, mit *Du* spricht hier Jakob sich selbst an. Die Kürze der Sätze und der Rhythmus der mündlichen Rede entsprechen dem Selbstgespräch in seinem Urzustand. Unten folgt ein innerer Monolog in der zweiten Person im Plural, in dem Jakob mit *ihr* seine Leidensgefährten im Ghetto anspricht.

**Text 2:** Jakob kommt vom deutschen Revier lebend nach Hause:

Also Jakob kommt nach Hause. Der Tag war aufreibend, viel erlebt, durchgemacht, ausgestanden, gezittert, gehört. Freut euch, Brüder, werdet verrückt vor Freude, die Russen sind zwanzig Kilometer vor Bezanika, wenn euch das was sagt! (23)

Ebenfalls ohne Vorbereitung springt der stumme Monolog hervor, „freut euch, Brüder...“ Das Selbstgespräch nimmt hier eine appellierende Form an und bringt damit Jakobs enormes Glücksgefühl zum Ausdruck. Beim Beschreiben erlebter Rede habe ich bereits auf den emotionalen Aspekt der Anrede in der zweiten Person gesprochen. Auch bei den inneren Monologen wird diese Redeform eingesetzt, um die große Labilität des geistigen Zustandes zu verdeutlichen.

**Text 3:** Jakobs heimliche Freude und Erleichterung bei der Stromsperre:

Wenigstens kann er nun freier atmen, Jakob darf wieder einer von vielen sein, keiner zwingt ihn, mehr zu wissen als alle, aber verstellen muß er sich weiter. Immerzu muß er sich verstellen, er muß Bedauern heucheln, wo keins ist, Bedauern über den Stromausfall, keine Kleinigkeit bei der Erleichterung. Ihr habt gesehen, Freunde, ich tue mein Möglichstes, solange es ging, habe ich euch mit dem Neuesten und Besten beliefert, keinen Tag seid ihr ohne trostreiche Meldung geblieben,

wie gerne würde ich weiterberichten bis zu der ersehnten großen Stunde, aber mir sind die Hände gebunden, ihr seht ja selbst. (88)

Hier spricht Jakob von sich in der ersten Person in der Standardform des inneren Monologs und gleichzeitig spricht er die Mitbewohner des Ghettos an. Dass es sich hier nicht um eine Wiedergabe des tatsächlich geäußerten Bedauerns handeln kann, sondern um die innere Stimme Jakobs, liegt am höhnischen Tonfall, der unmöglich der Tonfall des ausgesprochenen Bedauerns sein kann, sondern eher die heimliche Freude Jakobs anzeigt.

## 7.2.2. Innere Monologe als Träger der Geschichte

Die Entwicklung der Geschichte in *Jakob der Lügner* wird zum großen Teil durch innere Monologe getragen. Der Ich-Erzähler verfügt über eine omnipotente innere Sicht, damit er ständig den Gedanken, den inneren Konflikten seiner Figuren folgen kann. Da er nicht beabsichtigt, sein Erzählen aus einer einzigen Perspektive zu gestalten, wird der Leser in die Innenwelt aller Figuren eingeführt. Wir hören den inneren Monolog nicht nur von Jakob, auch von Mischa und Kowalski. In diesem Roman ist der Schauplatz der Geschehnisse oft in die innere Welt versetzt. Dazu einige Beispiele.

**Text 4:** Jakob sagt Mischa, er habe ein Radio:

Nicht die Posten haben geschossen. Die haben bis jetzt nichts gesehen, die sind beschäftigt mit ihrem Abwechselfpiel, Jakob hat geschossen und ins Herz getroffen. Ein Glücksschuß, von der Hüfte und ohne richtig gezielt zu haben, und doch hat er getroffen. Mischa bleibt reglos sitzen, die Russen sind vierhundert Kilometer von uns entfernt, bei irgendeinem Bezanika, und Jakob hat ein Radio. (32)

Mischas innere Reflexion dessen, was Jakob ihm gesagt hat, tritt unvermittelt auf und schließt sich direkt an den vorigen Erzählbericht an, „Mischa bleibt reglos sitzen, die Russen ...“ Das Wort „uns“ ist ein kleines Signal für das Selbstgespräch. Durch diese schnellen Reflexe kommt Mischa erst zur Wahrnehmung der Situation. Das folgende Beispiel zeigt einen inneren Monolog von Kowalski:

**Text 5:** Kowalski ist besorgt von der Stromsperre, die Jakobs Radio außer Gefecht gesetzt hat:

„Was meinst du, wie lange das noch dauern kann mit der Stromsperre?“ fragt Kowalski.

„Hoffentlich zwanzig Jahre“, sagt Jakob.

Kowalski sieht gekränkt aus seiner Schüssel auf, das ist keine Antwort unter Freunden. Sicher waren die letzten Tage nicht leicht für Jakob, die einzige Verbindung nach draußen, die keiner ungenutzt lassen wollte, man hat dich bestürmt und gelöchert, und ganz ungefährlich war es auch nicht, aber stößt man sich in unserer Lage an so einem bißchen zusätzlicher Mühe? Wer hätte an deiner Stelle anders gehandelt, suche ihn unter uns, und du wirst ihn nicht finden, und da kriegt man auf seine bescheidene Frage so häßliche Worte zu hören. (90)

Zwischen den Erzählbericht und den inneren Monolog Kowalskis fügt sich vorerst eine erlebte Rede unauffällig ein, „das ist keine Antwort unter Freunden“, die als Kowalskis Gedanke dessen vorige Reaktion ergänzt und begründet, warum er aus seiner Schüssel

aufsieht. Die anschließenden stummen Reden Kowalskis zeigen sich als abwechslungsreich sowohl in der personalen Form als auch im Tonfall: bald mit einem ruhig sinnenden Ton in der dritten Person, bald verständnisvoll in der direkten Anrede zu Jakob in der zweiten Person und bald wieder affektiv im Imperativ und mit Wörtern wie „bescheiden“, „häßlich“, die das Gefühl der Figur unmissverständlich ausdrücken.

### 7.2.3. Innere Monologe zum Erinnern und zur Vorstellung der Zukunft

Während sich die erlebte Rede eher auf die momentane äußere Situation bezieht und Gedankenketten und kurze Reflexe darstellen, ist es bei dem inneren Monolog möglich, tiefer in die Vergangenheit und weiter in die Zukunft zu greifen.

**Text 6:** Jakob fühlt sich vom äußerst wissbegierigen Kowalski belästigt:

„Gibt es Neuigkeiten?“ fragt Kowalski leichthin.

Als Jakob ihn ansieht, löffelt er schon wieder, die Hintergedanken noch auf den Backen, aber die unschuldigen Augen mitten in der Suppe. Es klingt, als ob du in seinen Friseursalon kommst, du setzt dich auf den einzigen Stuhl vor den einzigen Spiegel, er wedelt die schwarzen Haare des letzten Kunden vom Umhang, bindet ihn dir um, wie immer viel zu eng. „gibt es Neuigkeiten?“ Der Sohn von Mundek hat seinen Prozeß gewonnen, der wird, wie es aussieht, seinen Weg machen, doch weiß man schon längst, Hübscher hat es bereits gestern erzählt. Aber was du noch nicht wissen kannst, Kwart ist die Frau weggelaufen, niemand weiß, wo sie hin ist, aber mit Kwart kann auch wirklich kein vernünftiger Mensch auskommen. Es klingt so altvertraut, daß Jakob Lust hätte zu sagen: „Schneid sie aber hinten nicht so kurz wie beim letztenmal.“ (40)

Hier wird Jakob durch Kowalskis Frage, an der so viel alltägliches, friedliches Flair anhaftet, an die Vergangenheit erinnert, wo das Leben einen normalen Gang hatte. Aber die Frage, ob es Neuigkeiten gibt, hatte offenbar früher eine andere Bedeutung als heute. Im Ghetto, wo menschliche Bedürfnisse und Interessen auf das Notwendigste reduziert werden, wäre die Frage nach Neuigkeiten schon längst vergessen, wenn nicht Jakobs nichtvorhandenes Radio sie wieder hervorlocken würde. Die Neuigkeiten beschränken sich jetzt ausschließlich auf das Vorrücken der russischen Armee. Erst durch die Wiedergabe von Jakobs innerem Monolog wird dem Leser das Unmenschliche am jetzigen Leben in allen Aspekten bewusst. Das Selbstgespräch zeigt eine Potenz zur Mehrschichtigkeit: Innerhalb des inneren Monologs wird wiederum ein Gespräch zwischen Jakob und Kowalski vorgestellt, das gerade durch seine Banalität einem das normale Leben besonders vermissen lässt. Mit dem Satz, „es klingt so altvertraut, daß ...“, meldet sich der Erzähler wieder zu Wort.

**Text 7:** Jakob stellt sich die Befreiung und das Leben danach vor:

Jakob geht zum Fenster, es steht offen, ein kleines Bodenfensterchen, und doch kann man die halbe Stadt sehen. Vielleicht ein Sonnenuntergang, die Häuser in Grau und Gold, und viel Frieden. Die Russen werden alle Straßen entlangziehen, keine einzige wird ausgelassen, die verfluchten Sterne kommen von den Türen und werden helle Flecken hinterlassen wie häßliche Bilder, die zu lange an der Wand gehangen haben und wohlverdient in den Müll wandern. Endlich hat man wie die anderen ein wenig Zeit für rosige Gedanken, als ob Kowalski einem das Wunder erzählt hätte. Daß

die Zukunft irgendwo da unten versteckt liegt, keine große Abenteuer mehr, sollen sich die Jünglinge hineinstürzen, sicher muß die Diele frisch angestrichen werden [...] (81)

Der Blick aus dem Fenster über die Stadt wechselt plötzlich in eine Vision der Zukunft über. Wir haben hier einen inneren Monolog mit Autoreflexion: „endlich hat man wie die anderen ein wenig Zeit für rosige Gedanken, als ob Kowalski einem das Wunder erzählt hätte.“ Dieser Satz deutet eine kleine Pause mitten in der Zukunftsvorstellung Jakobs an und bezieht sich eher auf Jetzt – meistens beschäftigt mit der Erfindung der Nachrichten und immer bedrängt von den Mitbewohnern, kommt Jakob selten zu solchen tröstlichen Phantasien. Nach dieser kurzen Innehaltung nehmen die Gedanken wieder den vorausgehenden Faden auf und ranken sich weiter in die Zukunft: das Geschäft in der Diele, Linas Einschulung... Im Vergleich zur erlebten Rede ist der innere Monolog besser geeignet, einen größeren geistigen Exkurs darzustellen und noch tiefer, forschender in die Gedanken einzudringen.

#### 7.2.4. Innerer Monolog in kombiniertem Einsatz mit anderen Darbietungsformen

Das Zurücktreten des Erzählers in *Jakob der Lügner* wird manchmal schrittweise vollzogen und die Erzählperspektive entsprechend allmählich nach innen verschoben, indem die erlebte Rede als Übergang zwischen dem Erzählbericht und dem inneren Monolog benutzt wird. Wie bei der erlebten Rede gibt es bei den inneren Monologen auch unterschiedliche Verknüpfungsweisen mit dem Kontext. Er kann unangekündigt erfolgen wie die oben zitierten Beispielen zeigen, er kann aber auch durch auktoriale Bemerkungen als solcher determiniert werden.

**Text 8:** Jakob ist gespannt auf die erwartete Frage Kowalskis:

Drei ganze Kisten werden geschwiegen, wenn Kowalski denkt, daß er ihn aushungern kann, dann irrt er sich, Jakob wird nie von alleine mit der Sprache herausrücken, er hat ja nichts zu erzählen, nur es zerrt eben an den Nerven. Wir werden dich überlisten, fällt Jakob ein, wir werden dir eine Falle stellen, ein harmloses Gespräch könnte dich die Frage, die du vorerst noch für dich behältst, vergessen lassen, worüber soll man bloß reden, dann wird zu Mittag gepfiffen werden, und dann kannst du mich lange suchen. (72)

Diese Passage besteht aus einer Kombination von erlebter Rede und innerem Monolog. Es fängt an mit dem kurzen Bericht des Erzählers, „drei ganze Kisten werden geschwiegen“, der die Figuren von einem äußeren Standpunkt her beobachtet. Danach stellt sich der Erzähler neben Jakob und spricht aus ihm: „wenn Kowalski denkt... „ Die vielen Interjektionen wie *ja*, *eben* signalisieren die doppelte Perspektive dabei. Nach dieser erlebten Rede folgt der innere Monolog, der durch den Schaltsatz „fällt Jakob ein“ angezeigt wird. Innerhalb der geheimen Rede steht der Satz, „worüber soll man bloß reden“, lose und eigenständig da – und gerade dieser kleine Einschub zeugt von der natürlichen Dynamik des Bewusstseinsstroms. Das folgende Beispiel zeigt auch einige Verbindungsmöglichkeiten und Erscheinungsformen des inneren Monologs.

**Text 9:** Jakob plant Zeitungen aus der deutschen Toilette zu stehlen:

Jakob lässt sich durch die Trägerei mit Kowalski nicht ablenken, immer ein Auge auf dem Häuschen, wenn die Zeitung soeben noch komplett war, wie es den Anschein hatte, und der Eisenbahner kein allzu großer Verschwender ist, müsste ein Rest übrigbleiben. Wenn der Eisenbahner kein Geizhals ist, müsste er den Rest liegenlassen. Verschwender darf er nicht sein, Geizhals darf er nicht sein, nichts spricht dafür und nichts dagegen, wenn sich eine Gelegenheit findet, wird Jakob diesen Rest holen. Doch welche Gelegenheit auch kommen wird, lebensgefährlich wird sie immer sein, was hat ein Jude auf einem deutschen Klosett verloren, für euch riskier ich Kopf und Kragen, Brüder. Ich will nicht Kartoffeln stehlen wie Mischa, der praktischer veranlagt ist und zwei mal zwei denkt, ich werde, wenn es gut geht, ein paar Gramm



Nachrichten entführen und mache euch eine Tonne Hoffnung draus. Hätte mich meine Mutter mit einem klügeren Kopf geboren, phantasiebegabt wie Scholem Alejchem, was rede ich, die Hälfte würde schon genügen, dann hätte ich solchen Mundraub nicht nötig, ich könnte mir zehnmal mehr und Besseres aus den Fingern saugen, als die in ihren Zeitungen schreiben können. Aber ich kann es nicht, ich kann es nicht, ich bin leer, daß es mich schon erschreckt, ich werde es für euch tun, für euch und für mich, ich tue es auch für mich, denn es steht fest, daß ich als einziger nicht überleben kann, nur zusammen mit euch. So sieht ein Lügner von hinten aus, ich werde in ihr Klosett gehen und mir nehmen, was noch da ist, es soll nur etwas da sein. Die Pfeife kommt endlich wieder unter Gottes Sonne, holt ein paarmal tief Luft, zündet sich eine Zigarette an, wozu er in dem Wind vier Hölzer braucht, Zeit lässt er sich zum Erwürgen, aber die Tasche, auf die es ankommt, ist leer. Wie war das noch mit den Zeitungen damals, unsere hatten meistens acht Seiten, vier Blätter, nehmen wir an, seine hat auch vier, das wäre der Normalfall. Ein Blatt zerreißt man einmal, dann noch einmal, dann ein drittes Mal, das gibt pro Seite, Moment, das gibt pro Seite acht Stückchen. Man kann sie auch viermal zerreißen, dann werden auch die Stückchen schon ziemlich klein, bleiben wir also bei dreimal, er hat ja genug Papier. Vier Blätter mal acht, das sind zweiunddreißig Stückchen, soviel braucht kein gesunder Mensch, man zerreißt nur eine Seite, und die übrigen legt man sich hin zum Lesen. Aber auch wenn er sie alle zerrissen hat, auf jeden Fall liegt noch etwas da, wenn er den Rest nicht in seiner Unwissenheit hinterhergeworfen hat.

„Was murmelst du dauernd?“ fragt Kowalski.

Was die Beschreibung der Darbietungsformen im Jakob-Roman schwierig macht, ist, dass es oft für eine Passage mehrere Interpretationsmöglichkeiten gibt. Die Passage von „wenn die Zeitung soeben noch komplett war...“ bis „wird Jakob diesen Rest hole“ z.B. bietet wieder so einen Zwischenfall an, bei dem man keine der beiden Möglichkeiten – Erzählerbericht oder Figurenrede – mit Sicherheit ausschließen kann. Gerade diese Schwebelage aber entspricht dem Wesen der erlebten Rede. Der Erzähler stellt sich neben Jakob, er beobachtet mit den Augen Jakobs die Entwicklung der Sache, wünscht sich das selbe wie jener, macht sich die Sorgen Jakobs zu eigen, aber er behält das Wort, der ganze Ablauf wird von ihm aus berichtet. Dann kommt der Satz, der ohne Zweifel eine erlebte Rede ist: „was hat ein Jude auf einem deutschen Klosett verloren“, die eine leicht errechenbare Reaktion der Deutschen darstellt. Dann, ohne eine auktoriale Ankündigung, folgt ein langer innerer Monolog, der durch den Personalwechsel in die erste Person *ich* signalisiert wird. Der Erzähler bleibt solange verschwunden, bis er wieder zu Wort kommt mit „Die Pfeife kommt endlich wieder...“. Der anschließende Erzählbericht bewahrt aber die personale Sicht, der Erzähler betrachtet das Objekt vom Standpunkt Jakobs aus. Nach dieser kurzen Unterbrechung tritt der Erzähler noch einmal zurück und lässt somit Jakob mit seiner innerlichen Rechnung in den Vordergrund rücken. Diesmal bedient sich sein Selbstgespräch, das durch die Frage Kowalskis beendet wird, der ersten Person im Plural.

Die Frage zeigt einerseits, dass Jakobs innerer Monolog zum Teil schon hörbar wird, dass er jedoch andererseits für einen Hörer in seiner Eigenart als Bewusstseinsstrom unverständlich bleibt.

**Text 10:** Jakob gerät in große Verzweiflung angesichts der weiter geführten Deportationen:

Passiert oder nicht passiert, Jakob spürt eine bislang unbekannte Schwäche, erschreckend plötzlich, als er vorhin vom Dachboden herunterkam, wohin er Lina begleitet hatte, mußte er sich am Geländer festhalten. Er hat versucht, sich den neuen Zustand mit dem endlosen Hunger zu erklären, aber damit war nur das Zittern der Knie ergründet, kaum die Herkunft der anderen Schwäche, der ebenso quälenden, der Mutlosigkeit. Ihr forscht er nun nach, zur Decke starrend, und versucht dabei, sie sich auszureden, sie kleiner zu machen als sie tatsächlich ist, so dick und gewichtig. Der Vorfall mit Elisa Kirschbaum war sicher nur ein kleiner Baustein, er hat Jakob ohne Frage mitgenommen, aber es wäre übertrieben zu sagen, er ist das Erlebnis gewesen, das Jakob von einer Minute auf die andere den Mut nahm. Schwerer wog schon der Besuch Rosas, sich anhören zu müssen, wie Lina ihn mit Lüge verteidigt hat, mit seinen eigenen Waffen, wenn man auch diesem Besuch nicht die Hauptschuld an Jakobs schwindenden Kräften geben sollte. Es kommt von überallher ein bißchen zusammen, am meisten wohl, wenn man sich ganz einfach die Lage um einen herum ansieht. Immer öfter nimmt dich einer zur Seite und sagt dir, Jakob, Jakob, ich glaube an kein gutes Ende mehr, und wenn du den einen mit ganz frisch eingetroffenen Meldungen notdürftig getröstet hast, stehen schon sechs andere da und wollen dir das selbe sagen. Die Russen bedrängen, laut Radio, Pry, Gott allein weiß, wen sie in Wahrheit bedrängen, oder wer sie bedrängt. Laut Radio müsste man bald das erste Geschützfeuer in der Ferne sehen, man sieht Tag für Tag das gleiche Bild, diese widerliche Trostlosigkeit. Allmählich mußt du Rückzugsgefechte ins Auge fassen, denn du hast dich beim Vormarsch zu einem Tempo hinreißen lassen, das der Wirklichkeit leider nicht standhält.

In diesem Text werden Erzählbericht, erlebte Rede und innerer Monolog kombiniert. Angefangen mit dem Erzählbericht, schildert der Erzähler Jakobs Zustand zuerst von außen her, deutet aber schon mit dem Satz „Ihr forscht er nun nach, zur Decke starrend, und versucht dabei, sie sich auszureden...“ auf die folgende Bewusstseinserkundung hin. Die Sätze von „Der Vorfall von Elisa Kirschbaum...“ bis „wenn man sich ganz einfach die Lage um einen herum ansieht“ bilden erlebte Reden, wobei sich der Erzähler wieder neben seine Figur stellt, sich in sie einfühlt und aus ihr spricht. Dann auf einmal gibt er seine Präsenz völlig auf und lässt Jakobs Gedanken laut werden: „Immer öfter nimmt dich einer zur Seite...“. Jurek Becker hat hier zuerst den üblichen, in der Ich-Form präsentierten inneren Monolog in die zweite Person erweitert. Bald wechselt der Monolog auch in die dritte Person in den Sätzen „Die Russen bedrängen, laut Radio, ... diese widerliche Trostlosigkeit.“ Danach kommt wieder eine Selbstanrede in zweiter Person, „Allmählich mußt du Rückzugsgefechte ins Auge fassen...“

## 7.2.5. Innerer Monolog im Grenzfall zum Erzählbericht

Ich habe bereits von der Mehrdeutigkeit der Darbietungsform in diesem Roman gesprochen – es kann sich nämlich bei den oben zitierten Reden in der Du-Form ebenfalls um die Reden des Erzählers direkt an seine Hauptfigur handeln, wenn er sich in die Lage Jakobs versetzt und in einem luftigen Körper zu Jakob spricht, was in der Literaturgeschichte nicht selten der Fall ist, z.B. die Erzählungen in zweiter Person. Schon der nächst Textabschnitt bietet wieder den Fall im Zwielficht.

**Text 11:** Jakob geht spazieren und erinnert sich dabei an die alte Zeit vor dem Ghetto:

Jakob geht mit seinen zwei Stunden spazieren, es ruht sich nicht nur aus in engen Zimmern und bei ans Herz gewachsenen Kindern, der Hang zum Schlendern ist ihm noch geblieben, trotz Scheinwerfer und Revier. Schlendern in einem Städtchen, aus dem du dein Leben lang nie weiter weggekommen bist als eine Woche, die Sonne scheint dir freundlich auf den Weg, so freundlich wie auch die Erinnerungen sind, um derentwillen du doch bloß dein Haus verlassen hast und zu denen dir jede zweite Straße eine Brücke baut, man weiß es bereits. Zweimal um die Ecke, schon stehst du vor dem Haus, in dem sich oft genug entschieden hat, wie gut dein nächster Winter wird. Kein anderer hat drin gewohnt als Aaron Ehrlicher, der Kartoffelhändler. [...]

Jetzt wohnen unbekannte Leute drin, du blätterst die Seite mit Aron Ehrlicher um und gehst weiter, zwei geschenkte Stunden sind eine lange Zeit, gehst in das Libauer Gäßlein, genau bis vor die Nummer 38. Vor kein Haus gehst du so oft wie vor dieses, wenn du spazierst, vor keinem stehst du so lange, alles hat Gründer, argwöhnische Augen mustern dich durch die Fenster, was ein Fremder auf ihrem Hof zu suchen hat, aber so fremd bist du hier nicht.

Im dritten Stock, hinter der letzten Tür auf dem Gang links, dort hast du, hochtrabend ausgedrückt, das Glück deines Lebens verspielt oder gewonnen, du hast dich nicht entscheiden können, als es darauf ankam, und weißt heute noch nicht, wie gut oder wie schlecht das war. Josefa Litwin hat dich ins Gesicht gefragt, woran sie bei dir ist, und dir wollte nichts klügeres einfallen, als den Kopf zu senken und zu stammeln, du brauchst noch etwas Zeit zum Überlegen. (185-188)

Der Erzählbericht wechselt unerwartet von der dritten Person in die zweite Person: „... der Hang zum Schlendern ist ihm noch geblieben... schlendern in einem Städtchen, aus dem du dein Leben lang...“ Es folgt Jakobs Erinnerung auf dem Spaziergang an die Vergangenheit, die sich über drei Seiten spannt. Es lässt sich fragen, ob es sich hier weiter um den Erzählbericht oder eine Widergabe des Bewusstseinsstroms handelt?

Es ist vielleicht hilfreich, das kurze Gespräch zwischen dem Erzähler und Jakob vor dem zitierten Text mit einzubeziehen. Es steht auf der Erzählebene, wo der Erzähler auf vorgreifende Weise die Situation einblendet, in der Jakob ihm die ganze Geschichte erzählt: „Und er fragt mich, ob er mich mit solchen Einzelheiten langweilt, ich soll es ihm

sagen. Ich sage ihm: Nein.“ (185) Der folgende Text mit seinen detaillierten Erinnerungen stützt sich dann auf dieses Gespräch.

Wegen dieses Gesprächs könnten wir den zitierten Text als einen Erzählbericht betrachten – der Erzähler gibt damit das, was ihm Jakob erzählt hat, wieder. Dass der Text zum großen Teil in zweiter Form ist, kann ein Ausdruck der emotionalen Bewegtheit sein. Wir haben hier einen melancholisch anmutenden Textabschnitt, der sich durch das gelassene Erzähltempo und die leise, gefühlvolle Stimme von anderen Textstellen abhebt.

Außer der emotionalen Beladenheit hat die Erzählform in der zweiten Person Singular im Vergleich zu den Erzählformen in anderen Personen auch eine relativ stärkere Doppelbödigkeit. Es wird zwar vom Gegenüber, dem Du erzählt, aber die Geschichte wird zugleich durch das Gefühl, die Haltung und Einstellung des Erzählenden spürbar ausgeprägt. Nachdem die Einheit des Ichs bereits seit Freud aufgelöst ist, können wir das Du, oder das Gegenüber, auf das das Erzählen gerichtet ist, durchaus als ein anderes Ich aufnehmen und somit den zitierten Text als einen langen inneren Monolog interpretieren. Nur besteht dann bei diesem Selbstgespräch ein Unterschied zu den üblichen – es fehlt die Einsinnigkeit oder die reine Figurenperspektive, die sonst für diesen Stil wesentlich ist.

Erlebte Rede und innerer Monolog sind eigentlich Symptome für die Unruhe, die seit dem 19. Jahrhundert, in schwächerem oder stärkerem Maße, über die literarische Syntax hereingebrochen ist. Sie werden eingesetzt im Kampf gegen die Regeln der Grammatik und die traditionellen sprachlichen Bindungen, um den Erzähltext neu zu beleben und von Grund auf zu erfrischen. Vor allem haben sie als Folge des allmählichen Zurücktretens des Erzählers direkten Einfluss auf die perspektivische Abwechslung der Erzählung. Während die erlebte Rede den Übergang von auktorialem zu personalem Erzählen einleitet, vertritt der innere Monolog den absoluten Figurenstil. In *Jakob der Lügner* wird durch den kombinierten Einsatz verschiedener Darbietungsformen eine multidimensionale Erzählperspektive gebildet, die wiederum eine stark nach innen vertiefte und in alle Figuren erweiterte Geschichte zur Folge hat. Auf die Einflüsse, die erlebte Rede und innerer Monolog auf die Erzählhaltung ausüben, z.B. die durch sie bewirkte Ironie und Melancholie, komme ich im letzten Kapitel zu sprechen.

## 8. Erzählhaltung: Ironie und Melancholie

Ich betrete jetzt den Bereich, der am engsten mit dem Stil eines sprachlichen Kunstwerks im Zusammenhang steht und ihn direkt auszeichnet und somit zur innersten Schicht der Dichtung gehört. Die Erzählhaltung ist die wertende und emotionale Einstellung des Erzählers zum erzählten Geschehen bzw. zu den Figuren. Sie bringt sich im jeweiligen Erzählverhalten, auch in bestimmten Darbietungsarten zum Ausdruck. Das heißt, die Haltung, die ein Erzähler zum Erzählten einnimmt, sei sie affirmativ oder ablehnend, kritisch, skeptisch, differenziert oder schwankend, ist ein Ergebnis, ein gesamter Eindruck erzeugt von verschiedenen epischen Mitteln.<sup>202</sup>

Die Erzählhaltung kann sich artikulieren durch die Rollengestaltung des Erzählers, sein Erzählverhalten, durch Darbietungsformen wie erlebte Rede und inneren Monolog, durch die Charakterisierung der Figuren und die Gestaltung der Szenen und des Geschehens, nicht zuletzt auch durch den thematischen, den ideologischen Gehalt des Werks. Kurzum, die Erzählhaltung ist die Kennzeichnung des gesamten Gestaltungsvorgangs. Deswegen definiert Kanzog das Erzählen an sich als eine Haltung.<sup>203</sup>

Die Erzählhaltung ist eine lenkende und bestimmende Kraft. Wir wissen, dass der Stoff an sich mit all seinen gegenständlichen Bestandteilen noch weiter nicht künstlich ist, dass er beim Einzug in die Dichtung einem Verwandlungsprozess unterzogen werden muss. In diesem Verwandlungsprozess nämlich spielt die Erzählhaltung als die Durchformungskraft eine entscheidende Rolle. Zwischen die Wirklichkeit und die Dichtung schieben sich die erzählerischen Einstellungen und Wertungen als ein Sinnbild oder gar als ein Wunschbild, wonach das Stoffliche umgestaltet wird. Nach Petsch entfernt sich das literarische Erzählen vom gewöhnlichen Erzählen im Leben durch die epische Haltung und die von ihr bestimmte Verwandlung.<sup>204</sup> Petsch nennt die epische Haltung „das Vorrecht und die Gnade des epischen Dichters“, durch sie wird die äußere Welt, die im Drama mehr oder weniger Kulisse bleiben müsse, wirklich von innen her belebt, „ohne solche Winke, wie leise Wertungen und sinnvolle Anordnung der Tatsachen wären so feine, einmalige, zarte

---

<sup>202</sup> Vgl. Petersen: Erzählsystem. S. 78.

<sup>203</sup> Kanzog: Erzählstrategie. S. 42.

<sup>204</sup> R. Petsch: Wesen und Formen der Erzählkunst. S. 78.

Geschehnisse kaum in die rechte Beleuchtung zu rücken.“<sup>205</sup> Erzählhaltung ist in diesem Sinne die geistige Durchdringung des Stoffs, dessen Sinngabung und Tiefenführung.

Den Grundzug in Jurek Beckers Erzählungen hat Reich-Ranicki getroffen, wenn er die starke Seite von Becker als Erzähler nennt:

[...] die lyrische Geschichte, die ironische Miniatur, das melancholische Genrebild, die surreale Humoreske. Seine Prosa beschwört die Poesie des Lebens, und mit dem Poetischen zeigt er die Prosa des Alltags. Um der Realität beizukommen, erzählt Becker Märchen, Gleichnisse und Anekdoten.<sup>206</sup>

Das gesamte Erzählwerk von Jurek Becker wird durch die ironische, melancholische Erzählhaltung geprägt.

Ironie und Melancholie sind zwei Schlüsselbegriffe sowohl zum Verständnis als auch zur Interpretation des modernen Romans. Als Erzählhaltung lassen sich Ironie und Melancholie unmöglich punktuell betätigen, da sie das Ergebnis, der Endeffekt aller eingesetzten Mittel sind. An diesem Effekt sind z.B. in *Jakob der Lügner* sowohl die bereits behandelten Aspekte wie metanarrative Rede des Erzählers, dessen Spiel mit der Fiktionalität und die erlebte Rede, als auch andere Mittel wie Figuren- und Situationsgestaltung beteiligt. Nach Petsch ist es die Untersuchung der epischen Haltung, die dem ganzen Erzählvorgang erst seine Bedeutung für uns zugleich mit seiner reinsten Wesensform abgewinnt.<sup>207</sup> In dieser Hinsicht ist dieses letzte Kapitel eine Zusammenfassung der vorigen Kapitel und deren Vertiefung in Richtung Ironie und Melancholie.

In diesem Kapitel werden hauptsächlich zwei Romane, *Jakob der Lügner* und *Irreführung der Behörden*, an der Untersuchung beteiligt, mit Berücksichtigung weiterer Erzählungen. Der erste Roman liefert uns ein gewagtes und gelungenes darstellerisches Experiment zu dem sonst düsteren Thema der Holocaust. Ein heiteres Erzählen hat ein unterhaltsames Ghetto zur Folge, was aber die historische Wirklichkeit in keinem einzigen Abstrich verharmlost hat. Der zweite Roman ist im Ganzen eine unaufdringliche, aber

---

<sup>205</sup> R. Petsch: *Wesen und Formen der Erzählkunst*. S. 80, 81.

<sup>206</sup> Reich-Ranicki: *Entgegnung* S. 367.

<sup>207</sup> R. Petsch: *Wesen und Formen der Erzählkunst*. S. 78.

zugleich tief eindringliche Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Ideal und Leben, worin der Ursprung jeder Art von Ironie liegt.

## 8.1 *Jakob der Lügner* – die tragische Komödie in gottloser Zeit

Der Jakob-Roman erzählt die Geschichte vom Leben und Tod im Ghetto. Dieses „sehr unerfreuliche und düstere“ Thema ist erzähltechnisch gesehen ziemlich riskant. Reich-Ranicki hat in seiner Rezension die Darstellungsschwierigkeit dieses Themas analysiert:

Die wichtigsten der vielen Fallen, in die hier jeder Schriftsteller geraten kann, heißen einerseits Pathos, Larmoyanz und Sentimentalität und andererseits Verharmlosung und Verniedlichung. In dieser fatalen Situation wollen sich manche Autoren mit konsequenter Nüchternheit und Trockenheit behelfen. Das ist in der Tat kein schlechter Ausweg. Er hat nur einen Fehler: Er führt oft zur Dürre, zur Farblosigkeit und schließlich zur Langeweile.<sup>208</sup>

Für diese extremen Themen scheint Becker eine Endlösung gefunden zu haben. Statt mit lauten Tönen die Leser aufzurütteln oder mit Elegie zu ermüden, spricht er eher mit besonders leiser Stimme, wählt einen Plauderton, der stets „unbekümmert und ostentativ gemächlich“ bleibt, wie makaber die dargestellten Vorgänge auch sein mögen, als ginge es nur um Selbstverständliches. Daher wird im ganzen Roman niemals die Stimme der direkten Klage oder Anklage erhoben: „Dieses Buch kennt weder Hass noch Groll, es ist weder aggressiv noch zornig, vielmehr erstaunlich sanft“.<sup>209</sup> Konsequenterweise hält sich der Erzähler zurück von einer naturalistischen Schilderung der realen Lage, ohne die historische Wirklichkeit zu verharmlosen. Die Verdeutlichung des Grauens im Ghetto wird nie aufdringlich, obwohl die Bedrohung unüberhörbar bleibt. Behaglich, heiter und unterhaltsam wird von den vielen Zwischenfällen erzählt, ohne die Gefährdung im Hintergrund für einen Augenblick in Vergessenheit geraten zu lassen.

Reich-Ranicki bezeichnet diesen Roman als „ein Stück Literatur mit Charme und Grazie und mit viel Humor“, als poetisch und märchenhaft anmutend. Hinter der erzählerischen Gelassenheit und Heiterkeit sieht er aber „Schmerz und Schwermut“ verborgen, völlig berechtigt meint er über Becker, „dieser junger Schriftsteller ist vom Geschlecht der traurigen Humoristen.“<sup>210</sup>

Jurek Becker hat in einem Gespräch gesagt, er suche den einem Stoff unangemessenen Erzählstil:

---

<sup>208</sup> Reich-Ranicki: Entgegnung. Roman vom Getto. 351-355.

<sup>209</sup> Reich-Ranicki: Entgegnung. Roman vom Getto. 351-355.

<sup>210</sup> Reich-Ranicki: Entgegnung. Roman vom Getto. 351-355.



Formal interessierte es mich auch bei diesem Thema, von dem man erwartet, das es in Form der Tragödie daherkommt, immer etwas, ihm den feinen Anzug auszuziehen und es in die Nähe von tragischen Komödien zu bringen. Ich liebe es, Stoffe, von denen man erwartet, dass sie ernst sind, unernst zu erzählen“<sup>211</sup>

Hier liefert uns Becker selbst den Schlüssel zum Verstehen der Erzählhaltung im Jakob-Roman. Der spannungsreiche Kontrast zwischen Erzählform und Stoff, dieses Spiel mit der Erwartung des Lesers sind das Mittel der Ironie, und sie gehören zu dem Mitthematisieren des Erzählens. Im Folgenden werde ich von der Gestaltung des Erzählers, der Figuren und der Situation her die ironische Haltung in diesem Roman untersuchen.

---

<sup>211</sup> Günter Gaus: Zur Person. S. 24.

### 8.1.1. Die Rollengestaltung des Erzählers: Plaudern und Reflektieren

Der Erzähler ist das Lieblingsinstrument der romantischen Ironie. Indem er selbstbewusst über seiner Erzählung steht und zugleich die eigene Anwesenheit in die Geschichte hineinspielt, indem er das Erzählte als vergangen verdeutlicht und es als sein persönliches Nachgestalten zu erkennen gibt, und indem er seine künstlerische Souveränität behauptet, selbstherrlich und auch willkürlich über das Werk verfügt und in es hinein regiert, spielt er die Rolle des Ironikers.

In *Jakob der Lügner* wird gleich zu Anfang mit dem plaudernden Tonfall eine entspannte Erzählsituation entworfen. „Ich höre schon alle sagen ...“, mit dem allerersten Satz wendet sich der Erzähler nicht an den Leser, sondern an den Hörer; der Roman fingiert Mündlichkeit. Die fortgesetzte Interaktion des Erzählers mit seinen imaginären Hörern wird dann den ganzen Roman durchziehen: „Alles falsch, sage ich dann, ihr könnt aufhören zu raten, ihr kommt doch nicht darauf...“ (7), „Es ist also Abend. Fragt nicht nach der genauen Uhrzeit, die wissen nur die Deutschen, wir haben keine Uhr...“ (10), „Wir wollen jetzt ein bisschen schwätzen, wie es sich für eine ordentliche Geschichte gehört, laßt mir die kleine Freude...“ (24), „Wir wissen, was geschehen wird. Wir haben unsere bescheidenen Erfahrungen darin, wie Geschichten mitunter abzulaufen pflegen... „ (S. 34) oder „Er hat zu mir gesprochen, aber ich rede zu euch, das ist ein großer Unterschied...“ (44). Der Plauderton und die Anrede der Zuhörer ermöglichen eine nichtteilnehmende Präsenz und die schützende Distanz zwischen zwei zeitlichen Ebenen.

Nach der Meinung von Emil Staiger gehört das Gleichmaß zum Wesen der epischen Dichtung, wobei das Gleichmaß für ihn den Gleichmut des Dichters bedeutet, der keiner Stimmung verfällt.<sup>212</sup> Harald Weinrichs Beschreibung des Verhaltens des Geschichtenerzählers passt gut für die Erzählhaltung in *Jakob der Lügner*:

er nimmt sich Zeit, seine Zuhörer der Reihe nach anzuschauen, oder er blickt sinnierend zur Decke. Seine Gesten sind sparsam, sein Gesichtsausdruck ist eher versonnen als erregt. Er ist ganz entspannt. [...] Die Schrecklichkeit der erzählten Ereignisse färbt offenbar nicht oder kaum auf die Situation ab, die als Erzählsituation prinzipiell entspannt bleibt.<sup>213</sup>

---

<sup>212</sup> Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik. S. 83,84.

<sup>213</sup> H. Weinrich: Tempus. Stuttgart 1974, S. 49.

Weil der Erzähler sich außerhalb des Stroms der Geschehnisse hält und unbewegt den Dingen gegenüber steht, schafft er sich den für die Ironie erforderlichen Gemütszustand. Die vielen Ereignisse in *Jakob der Lügner*, z.B. Jakobs Erlebnisse auf dem deutschen Revier, sein Abenteuer auf dem deutschen Klosett oder die Ermordung Herschel Schtamms auf dem Güterbahnhof, sind von höchster Spannung von Leben und Tod; da sich der Erzähler aber nicht in sie vertieft hat sondern sich gedenkend ausgiebt, ist es möglich, diese Ereignisse in einer fröhlichen, unbeschwerten Weise wiederzugeben. Dadurch werden dem Leser immer zugleich zwei Welten gegenwärtig, die gefährdete Welt innerhalb der Geschichte und die sichere außerhalb der Geschichte.

Eine wichtige Methode für den Erzähler, den zeitlichen sowie den räumlichen Abstand zu erhalten, ist die wiederholte Versicherung, dass das Erzählte vergangen sei und zum Damals gehöre. Der Erzähler in *Jakob der Lügner* versucht fast nie die Illusion zu erwecken, als entstehe seine Geschichte erst im Erzählen, sondern gibt diese immer wieder als ein Nacherzählen zu erkennen. Schon zu Beginn spricht er direkt vom Erzählen und gibt damit das Signal der zeitlichen Entfernung: „ich habe schon tausendmal versucht, diese verfluchte Geschichte loszuwerden...“ (9) Dann nach ein paar Seiten: „ich lebe, das ist ganz unzweifelhaft. Ich lebe, und kein Mensch kann mich zwingen, zu trinken und mich an Bäume zu erinnern und an Jakob und an alles...“ (24), wodurch das Erzählte nur zu einem „Wieder-ins-Gedächtnis-Rufen einer abgeschlossenen, in allen ihren Einzelheiten vorgegebenen Geschichte“ erklärt wird.<sup>214</sup> Auch durch das Vorausweisen auf das Kommende, „wir wissen was geschehen wird...“, wird die Geschichte unmissverständlich als Nacherzählen bekannt gegeben. Baumgart macht auf die ironische Behandlung der erzählten Zeit aufmerksam:

[...] dass dieses in die erzählerische Gegenwart einbezogene Wissen um die Zukunft die Bedeutung des Augenblicks relativiert, ironisch zweideutig macht. [...] das noch ablaufende Geschehen durchdringt sich so mit dem schon vollendeten Geschick, in zwiespältigen Stimmungen, deren Einheit wiederum Ironie heißt.<sup>215</sup>

Eine zweite Funktion hat die mündliche Kommunikation mit den Zuhörern: Sie wirbt bei dem Leser um dessen aufmerksame Anwesenheit. Indem der Erzähler scheinbar im Angesicht einer Hörerschaft erzählt und sie durch die einfachen Wendungen des

---

<sup>214</sup> Reinhard Baumgart: Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns. S. 56.

Bestätigen, Abschließens, Verknüpfens wie „wie gesagt“, „das heißt...“, „soviel davon...“, „aber genug damit...“, „wir wissen...“, rücksichts- und vertrauensvoll in das Erzählen einschließt, ruft er beim Leser eine ähnlich zwischen Ergriffenheit und Belustigung schwankende Anteilnahme herbei.

Auch im Deklarieren der Geschichte als Erzähltes beruht die Ironie. Es entspricht dem von Schlegel bestimmten alternierenden Charakter der Ironie zwischen Selbstschöpfung und Selbstvernichtung. Indem die Verwandlung des Stoffs und dessen Transformation während der erzählerischen Wiedergabe thematisiert wird, vermittelt die erzählende Instanz die ironische Wirkung gegen beide Seiten sowohl des Lesers als auch des Werkes hin. Einerseits wird die Erwartung der Leser von einer absolut treuen Wiedergabe durch das wiederholte Bekenntnis zur Fiktion ironisiert, andererseits wird die Historie in ihrer Sinnlosigkeit bloßgestellt. Besonders die zwei Enden des Romans mit dem Ausspielen verschiedener Möglichkeiten und mit der direkten Konfrontation von Fiktion und Fakten entsprechen dem Wesen der Ironie, die auf das bewusste Ignorieren und Aufheben der Wirklichkeit abzielt.

Der beredte Tonfall bringt den Roman in Vergleich zu Johannes Bobrowskis *Levins Mühle*, wo ebenfalls eine prononcierte Mündlichkeit fingiert wird:

Es ist vielleicht falsch, wenn ich jetzt erzähle, wie mein Großvater die Mühle weggeschwemmt hat, aber vielleicht ist es auch nicht falsch. [...] Mit dem Erzählen muß man einfach anfangen. Wenn man ganz genau weiß, was man erzählen will und wieviel davon, das ist, denke ich, nicht in Ordnung. Jedenfalls es führt zu nichts. Man muß anfangen, und man weiß natürlich, womit man anfängt, das weiß man schon, und mehr eigentlich nicht, nur der erste Satz, der ist noch zweifelhaft.

Also den ersten Satz.

Die Drewenz ist ein Nebenfluss in Polen.

Das ist der erste Satz. Und da höre ich gleich: Also war dein Großvater ein Pole. Und da sage ich: Nein, er war es nicht. Da sind, wie man sieht, schon Missverständnisse möglich, und das ist nicht gut für den Anfang. Also einen neuen ersten Satz....<sup>216</sup>

Neben dem Ansprechen des Hörerkreises stellt sich hier eine andere Gemeinsamkeit mit dem Anfang des Jakob-Romans heraus, nämlich die autoreflexive Thematisierung des Erzählens. In beiden Fällen wird der Roman als Gemachtes angezeigt, und beide Erzähler zeigen beim Erzählen eine Art Hemmung und Bedenken auf. Wir wissen bereits, dass die

---

<sup>215</sup> Baumgart: ebd. S. 51.

Ironie in der Reflexion des Subjekts beruht. Der ironische Charakter der Metanarration besteht darin, dass der Erzähler sein Werk in dem Sinne nicht mehr so ernst nimmt, es erst in seiner Vollendung und Endgültigkeit zu präsentieren und das Handwerkliche an ihm zu verheimlichen. Der Akt des Erzählens wird zum Objekt genommen und es wird mit verschiedenen Möglichkeiten der Komposition gespielt.

Fast ohne Ausnahme hat die Literaturkritik Beckers Fähigkeit als Erzähler gelobt – und diese Fähigkeit sieht man vor allem als Beweis für seine jüdische Abstammung an: „Jurek Becker kann einfach gut erzählen. Er schöpft aus dem Vollen; die jüdische(jiddische) Tradition mag da mit hereinspielen.“<sup>217</sup>, „so bewährt sich in der prononcierten Mündlichkeit von Beckers Werk nicht zuletzt ein prägendes Element jüdischer Identität“<sup>218</sup>, und man hört in der deutschen Sprache die „jiddische Intonation der Erzählstimme“.<sup>219</sup>

Ich will hier nicht auf die Untersuchung der Frage eingehen, inwiefern die jüdische Erzähltradition Beckers Schaffen beeinflusst haben mag, dies bedarf sorgfältiger biographischer Studien. Aber ein kurzer Vergleich mit dem jüdischen Schriftsteller Scholem Alejchem ist nicht zu weit gegriffen. Im Jakob-Roman gibt es eine Stelle, die zu einer vermutlichen Beziehung zwischen den beiden Autoren führt: Jakob ist mit seinem Erfindungsgeist am Ende und entschießt sich zu einem Wagnis, er will eine Zeitung aus der deutschen Toilette entführen, „hätte mich meine Mutter mit einem klügeren Kopf geboren, phantasiebegabt wie Scholem Alejchem ...“ (102)

Der zu Beginn des Jakob-Romans eingeführte geschwätzige Diskurs steht in unverkennbarer Verwandtschaft mit dem Anfang von Scholem Alejchems Roman *Tewje der Milchmann*, der so aussieht:

---

<sup>216</sup> Johannes Bobrowskis: Levins Mühle. 34 Sätze über meinen Großvater. In: Gesammelte Werke 3. Romane.

<sup>217</sup> Sigrid Lüdke-Haertel und Martin Lüdke: Jurek Becker. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd. 2.

<sup>218</sup> Jürgen Egyptien: Die Riten des Erzählers und das Stigma der Identität. Anmerkungen zum Verhältnis von Poetologie und Judentum in Erzählungen Jurek Beckers. In: Heidelberger-Leonard (Hg.): Jurek Becker. S. 279-287.

<sup>219</sup> Sander Gilman: Jüdische Literatur und deutsche Literatur. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. 107 Jg., 1988. S. 269-294/279.

Es lohnt sich wirklich, die ganze Geschichte von Anfang bis Ende anzuhören. Ich werde mich für eine Weile hier neben euch ins Gras setzen. [...] Kurz und gut, es war also zur Schuwo-Zeit. [...] Kurz und gut, ich will nicht lügen [...] will die Wahrheit sagen.<sup>220</sup>

In dem schalkhaft-schelmischen Ton sind beide Romane einander ziemlich ähnlich. Ein Satz in Alejchems Roman: „Der Jude muß hoffen, immer hoffen“<sup>221</sup> stellt zudem die thematische Parallele zu *Jakob der Lügner* mit der Absolutsetzung des Prinzips Hoffnung dar.

Die Frage, ob Jurek Becker ein geborener Geschichtenerzähler ist und ob das auf seine jüdische Herkunft zurückzuführen ist, mag dahingestellt sein – es bringt meiner Meinung nach nichts Unabdingbares für die Beschreibung seiner Erzähltechnik. Becker selbst hat uns einmal in ein Geheimnis eingeweiht:

Richtig ist, daß ich nach dem Krieg auf Erzählen getrimmt worden bin. Ich war von Kindheit an eigentlich in einem Erzählwettbewerb. [...] Aber mein Vater und seine Freunde, die nach Hause kamen zu uns, waren ähnlichen Gewohnheiten und Traditionen verfallen. Das mündliche Erzählen spielte für mich, seit ich ein Kind war, eine Rolle.<sup>222</sup>

Der Roman als ein relativ junges Genre ist im Vergleich zu anderen erzählenden Formen wie Märchen, Sage oder Schwank eine eher in der Schriftlichkeit verschlossene Form. Benjamin bemerkt zum Roman, dass er „aus mündlicher Tradition weder kommt noch in sie eingeht.“<sup>223</sup> Die Einführung der mündlichen Erzählsituation in den Roman stellt deshalb einen Versuch dar, sich dem Erzählen in seinem ursprünglichsten Zustand anzunähern. Benjamin sagt: „Dem Epiker, der nur schreibt, entgehen die wichtigsten formbildenden Kräfte der Sprache“, und er bezeichnet den Dialekt im Roman *Berlin Alexanderplatz* als Gisch, die den Leser „bis auf die Knochen durchnäßt.“<sup>224</sup> So ist die

---

<sup>220</sup> Sholem Alejchem: *Tewje der Milchmann*. Frankfurt am Main 1960. S. 7.

<sup>221</sup> Sholem Alejchem: Ebd. S. 10.

<sup>222</sup> Aus: Werkstattgespräch. Ebd. S. 62.

<sup>223</sup> Walter Benjamin: *Krisis des Romans*. Zu Döblins *Berlin, Alexanderplatz*. In: *Die Gesellschaft*, Jg. 7, 1930, Bd. 1, S. 562-564. Hier zitiert nach Lämmert (Hg.): *Romantheorie*. S. 176.

<sup>224</sup> Benjamin: Ebd. 177.

Mündlichkeit in *Jakob der Lügner* nicht nur ein Konstituente der Erzählhaltung, sondern auch eine prägende Kraft.

### 8.1.2. Figurengestaltung: menschlich, allzu menschlich

Die Figurengestaltung stellt eine zweite Möglichkeit für die Ironie dar. Thomas Mann hat die Wichtigkeit der Figurengestaltung für den Stil so analysiert: Einerseits ist ohne Sympathie keine Gestalt möglich, „bloße Negation gibt flächige Karikatur“; andererseits bleibt eine Dichtung, die sich weigert, „ihre Liebe in ironische Zucht zu nehmen“, Dichtung in Anführungszeichen, Erdichtung ohne Wahrheitsgehalt.<sup>225</sup> So deutet die schroff als absolut gut oder böse profilierte Persönlichkeit schließlich auf die Unerfahrenheit und die Humorlosigkeit des Autors hin. Dagegen lautet der Grundsatz ironischer Charakteristik so, verschiedene Tiefenschichten einer Figur aufeinander zu beziehen, Geist mit Triebhaftem, Erhabenes mit Trivialem, Würde mit Lächerlichkeit zu versetzen oder Vornehmliches hinter der negativen Maske durchleuchten zu lassen, sodass in die Gesamtansicht der Person eine zweite Optik eingeblendet wird und der ironische Geschmack der Zweideutigkeit sie durchdringt.

#### - Figuren im Zwielficht

Die Figuren in *Jakob der Lügner* sind nach dem ironischen Prinzip gestaltet. Sie sind Produkte der Montage von Antithesen. Die Hauptfigur Jakob wird als Held wider Willen dargestellt, an ihm sind Angst und Mut, Selbstliebe und Opferbereitschaft, Stärke und Schwäche in glaubwürdiger Kombination präsent. Auch die Nebenfiguren sind als in sich widersprüchliche Persönlichkeiten in behaglicher Breite mehrdeutig aufgebaut. Sie gewinnen dadurch mehr Sympathie beim Leser, indem sie mit ihrem Egoismus und ihrer Feigheit in menschlichem Maße porträtiert werden. Selbst die Deutschen sind nicht aus der Sicht des absoluten Hasses dargestellt, sondern als Menschen in ihrer Bestimmtheit. Die Vermischung von verschiedenen kontrastierenden Eigenschaften bei der Figurengestaltung erzeugt im Roman eine Atmosphäre, die von Ernst und Scherz, Heiterkeit und Trauer getragen wird.

Den Stoff für den Jakob-Roman hat Becker ursprünglich von seinem Vater bekommen, nach dessen Wunsch dem Helden ein Denkmal gesetzt werden sollte. Von dem Buch, das

---

<sup>225</sup> Th. Mann: Betrachtung eines Unpolitischen. S. 115, 165. Hier zitiert nach Baumgart: Ebd. 41.



daraus wurde, soll der Vater ziemlich enttäuscht gewesen sein, weil es eher als eine Parodie des Heldentums zu lesen ist. Dazu gibt es eine Bemerkung von Becker:

Geschichten hatten für seine Begriffe ein Quantum an Rührung zu erhalten, das mir nicht gefällt. [...] wenn jemand diese Rührung zu produzieren versucht, werde ich mürrisch und ungeduldig und fühle mich eigentlich unangenehm berührt.<sup>226</sup>

Damit hat Becker seine Abneigung gegen affektiv geprägtes Schreiben deutlich zum Ausdruck gebracht. In *Die unsichtbare Stadt* sagt er, er hasse Sentimentalität, diese „Verstandestrübung“<sup>227</sup>. Deshalb bedient er sich in *Jakob der Lügner* des Understatements, der Ironie und nicht zuletzt auch des Sarkasmus, um die Leser vor einer emotionalen Blicktrübung zu bewahren und somit zur Erkenntnis zu verhelfen.

Im Werkstattgespräch sagt Becker:

Von der Literatur, die immer mit schwarzer Krawatte und hohem Kragen daherkommt, der feierlichen, fühlte ich mich nie sonderlich angezogen. Und ich empfinde es als vernichtendes Urteil über ein Stück Literatur, wenn man sagt, sie sei vollkommen humorlos.<sup>228</sup>

Der Humor in *Jakob der Lügner* begründet sich unter anderem in der Haltung des Erzählers zu seinem Helden: er lässt ihn mit der Stärke des Schwachen zum Helden aufsteigen, belustigt sich an allen seinen Missgeschicken, ohne ihm die eigene Anteilnahme abzusagen.

Der Erzähler hat von Anfang an nicht vor, Jakob als einen Helden aufzubauen. Auf dem Umweg der Rede über Bäume kommt er auf seinen Helden sprechen: „Dabei erinnert sich Jakob, wenn man ihn sieht, in keiner Weise an einen Baum. [...] Jakob ist viel kleiner, er geht dem Kerl wie ein Baum höchstens bis zur Schulter. Er hat Angst wie wir alle...“ (9) Der Anfangsbericht des Romans von Jakobs Abenteuer auf dem deutschen Revier zeigt ihn als einen zitternden, ängstlichen Alten. Dass er später die Rolle des Hoffnungsträgers auf sich nimmt, wird als das Resultat einer Serie von Zufällen dargestellt. Der Erzähler weiß die Handlung so geschickt zu lenken, dass das Lügen unumgänglich wird, dass Jakob seine Rolle einfach nicht loswerden kann.

---

<sup>226</sup> Aus: Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold, 15.1.1990, Berlin. In: Arnold (Hg.): Jurek Becker. Text + Kritik. S. 6.

<sup>227</sup> Jurek Becker: *Die unsichtbare Stadt*. In: Ders.: *Ende des Größenwahns*. Aufsätze, Vorträge. S. 114-117/116.

<sup>228</sup> Aus: Werkstattgespräch. S. 66.

Als durchschnittlicher Mensch hat Jakob seine gemeine, kleinliche Seite. Sie wird z.B. durch die Rückblendung des Abkommens zwischen ihm und Kowalski vor dem Krieg entblößt. Nach dem Abkommen durfte Kowalski umsonst Puffer essen in Jakobs Diele und Jakob seine Haare umsonst in Kowalskis Friseursalon schneiden lassen. „Später haben sie es beide bereut, aber Abkommen ist Abkommen, und schließlich kann ein Mann alleine einen Mann nicht ruinieren. Versucht haben sie es beide.“ Schonungslos und schadenfroh wird vom Ablauf erzählt: Mit der Zeit verliert Kowalski den Appetit für die Puffer, sie hängen ihm zum Hals heraus, „er hat die vier bloß noch gegessen, weil Jakob sie ihm aus alter Gewohnheit wortlos hingestellt hat...“ Auf der anderen Seite wird Jakob die Sache auch zur Last. Er hat unter der Tatsache gelitten, „daß man zwar jeden Tag Puffer essen kann, nicht aber sich die Haare schneiden lassen. Nach längerem Nachdenken ist er auf das Rasieren gekommen. Sogar seinen spärlich wachsenden Kinnbart hat er geopfert, wenn auch mit schlechtem Gewissen. Seine größte Zeit waren die Sommer, zum Glück für ihn konnte Kowalskis Magen kein Eis vertragen, und er ist vorübergehend alleiniger Nutznießer ihrer Abkommen gewesen...“ (39)

„Durch Lachen vernichten“, das ist hier das Prinzip zum Gestalten der Figuren. Für den Erzähler gibt es Nichts, das so ernst wäre, dass man sich keinen Spaß damit erlauben dürfte. Genau das Gegenteil will er, das Herabsetzen aus der Höhe des heiligen Helden zu einem Menschen will er erreichen. Aber gerade wegen dieser oder jener Schwäche leuchten die echten menschlichen Werte dahinter umso heller auf. Das gilt sowohl von der Hauptfigur Jakob als auch den Nebenfiguren wie z.B. Kowalski.

Kowalski wird hauptsächlich als eine Gegenfigur zu Jakob eingesetzt, und das in zweierlei Hinsicht: Als einer der Wissbegierigsten ist er die Person, die Jakob auf Schritt und Tritt verfolgt und ihn mit Fragen nach Neuigkeiten am meisten belästigt, mit Jakobs Worten jemand, der einen „bis aufs Blut quält“ (41); im anderen Sinne wird Jakobs Mut durch Kowalski hervorgehoben, durch den Widerspruch an ihm: einerseits möchte er jeden Tag etwas erfahren aus dem Radio, andererseits versucht er alles, um das Radio von sich fern zu halten. Die Einführung dieser Figur in die Geschichte erfolgt ebenfalls ironisch:

Kowalski ist himmlisch. Er hält sich für einen Fuchs und mit allen Wassern gewaschen, dabei kann sein Gesicht nichts verbergen, es ist geschwätzig. Wenn man ihn ein kleines bißchen kennt, weiß man genau, was mit ihm los ist, bevor er noch den Mund aufgemacht hat. Seine Worte sind immer

nur die Bestätigung für längst gehegte Vermutungen, wenn man ihn nur ein kleines bißchen kennt.  
Auf dem Bahnhof kennt jeder Kowalski ein kleines bißchen. (38)

Die Wiederholung der Worte „ein kleines bißchen“ ergibt die subtile Möglichkeit für das ironische Anspielen über die Syntax.

Das Ironische in der Charakterisierung Kowalskis liegt auch auf einer tieferen Ebene: Von Jakob als „eine Rechenaufgabe für die erste Klasse“ (93) gehalten, hat er jenen und damit auch die Leser doch mindestens zweimal überrascht. Das erste Mal hat er sich geopfert, um Jakob aus dem deutschen Klosett zu retten, das zweite mal ist es sein Selbstmord, wobei er sich vorher nichts hat anmerken lassen.

Zwei Punkte zeichnen die Erzählhaltung in *Jakob der Lügner* aus: die Unbefangenheit und das Fehlen der Bitterkeit. Erstens werden die Juden im Ghetto keineswegs als eine homogene Gemeinschaft dargestellt, sondern als eine durch eine fremde Macht zusammengezwungene Gruppe. Die Leute unterscheiden sich nicht nur durch ihre unterschiedlichen Einstellungen zum Judentum, sondern in erster Linie durch ihren Charakter. Unverhohlen wird von den Konflikten unter ihnen erzählt, die sonst alle menschlichen Gruppen kennzeichnen. Von dem Wohnverhältnis bei Jakob wird erzählt: „keiner kann keinen besonders gut leiden [...] daß schon die erste Begrüßung sehr förmlich gewesen ist.“ (22) Auch der Diebstahl unter den Ghettobewohnern wird als alltägliches Ereignis erwähnt. Besonders *enttäuschend* wird das Verhältnis unter den Zwangsarbeitern auf dem Güterbahnhof dargestellt: Es zählt hier nur die Selbstliebe, jeder will mit einem Starken Kisten tragen, aber die Starken tragen lieber zusammen. Den Einwand der Leser vorwegnehmend sagt der Erzähler: „Kommt mir nicht und redet von Kameradschaft und ähnlichem Zeug, wer so redet, versteht nichts von hier, aber auch gar nichts.“ (28)

In seiner Rezension zu *Der Boxer* liefert Max von der Grün einen Kommentar, der auch auf *Jakob der Lügner* passt:

Es ist für mich erstaunlich, wie unbefangen ein DDR-Autor das heikle Thema Juden angehen kann, wie er fiese Schieber und Kaufmannskreaturen darstellt. Würde das ein Autor in unserem Land wagen, die gesamte Rechtspresse würde ihn des Antisemitismus beschuldigen, so wie früher Juden vergast wurden, so werden sie heute hierzulande zu heiligen Kühen gestempelt.<sup>229</sup>

---

<sup>229</sup> Max von der Grün: »Die Zeit nach dem Lager – Jurek Becker beschreibt die Nähe der Vergangenheit« In: Deutsche Volkszeitung, 16. 9. 1976.

Die Unbefangenheit ermöglicht erst eine realistische Darstellung. Der Roman als Ganzes ist zum Andenken der ermordeten Juden geworden, die in ihrer Anonymität unter dem Massengrab der Vernichtungsstatistiken liegen. Indem Becker sie als Menschen zeigt, die miteinander umgehen, wie alle anderen Menschen auf der Welt es tun, und wie sie es unter der selben Situation genauso getan hätten, lässt er einerseits das Menschliche hinter dem Unmenschlichen umso stärker erscheinen, andererseits betont er eher die Hoffnung als die Verbindung zwischen den Leuten.

Der zweite Punkt, der die Erzählhaltung in diesem Roman auszeichnet, ist das Fehlen der Bitterkeit und des absoluten Hasses in der Darstellung der Deutschen. „Das einzige, was wir gegen ihn haben, er ist eben Deutscher, was bei Lichte besehen freilich kein Grund für eine schlechte Meinung sein darf, aber so ungerecht macht mitunter die Not.“ (S. 36) Wie die Juden nicht als absolut gut, so werden die Deutschen nicht als absolut böse dargestellt, auch sie werden als Menschen, als Menschen in historischen Bestimmungen profiliert. Aber die Konfrontation der beiden Seiten wird keineswegs dadurch aufgehoben, sei es, dass der Wachhabende Jakob entlässt, sei es, dass der Soldat absichtlich zwei Zigaretten auf den Boden verliert, nachdem er Kowalski geschlagen hat – die lebenskritische Lage der Juden wird niemals gemildert und die Feindseligkeit zwischen den beiden Seiten niemals besänftigt.

Es ist die Spannung zwischen Gut und Böse, die die Menschlichkeit ausmacht und daher eine hervorragende Möglichkeit für die Ironie abgibt. Beda Allemann sagt deshalb:

Das Menschenmaß ist die absolute Grenze für ein ironisches Spielfeld, was darüber hinausgeht, das Über- wie das Unmenschliche, liegt außerhalb seiner Reichweite. Nur im rein menschlichen Bereich gibt es Konvention und überblickbare Verhältnisse, die sich bis zu jener Geheimnislosigkeit abklären können, die Voraussetzung des ironischen Stils ist.<sup>230</sup>

Die Beziehung zwischen Ironie und Moral besteht nach Allemann nicht etwa in „vollendeter und farbloser Güte“, er sagt auch: „Der Ironiker hat das Recht, sich über die in ihrer Vollkommenheit unfruchtbaren Engel lustig zu machen“; die Beziehung besteht in der Verhaftung der Ironie in den moralischen Gegensätzen und ihrer Spannung. Allemann betont, dass das ironische Spiel erlahmt wegen des Fehlens des Bösen.<sup>231</sup> *Jakob der Lügner* steht im Ganzen quer zur Banalität der Moral, nicht nur, weil er den Verstoß gegen

---

<sup>230</sup> Allemann: Ironie und Dichtung. S. 148.

die Moral als moralische Verpflichtung darstellt, sondern auch, weil er das Gute und Böse durch das Menschliche relativiert und miteinander vereinigt.

Da das Menschliche sich am Besten am Egoismus abmessen lässt und die Selbstliebe einen der wichtigsten Beweggründe in *Jakob der Lügner* bildet, möchte ich zum Schluss die Ansicht Nietzsches darüber kurz vorstellen. In betonter Verleugnung aller idealistischen Moral bekennt sich Nietzsche zum Egoismus als Grundantrieb in den menschlichen Handlungen und er wendet sich radikal gegen die Verlogenheit der durchschnittlichen Moral. Er sagt, dass der Satz, „dass Selbstliebe die Motive aller unserer Handlungen abgibt!“, sehr oft erprobt werden kann und „unseren Scharfsinn anregt und so uns Freude macht“, dass man sich im Bewusstsein dessen „in Gemeinschaft mit allen Erfahrenen und Weisen aller Zeiten fühlt“. Die Enthüllung des Egoismus als *menschlich, allzumenschlich* sei „eine Sprache der Ehrlichen, selbst unter den Schlechten“, es sei „die Sprache von Männern und nicht von schwärmerischen Jünglingen.“ Nietzsche nennt die lange Zeit, wo er nichts davon wusste, als seine metaphysische Periode.<sup>232</sup>

*Jakob der Lügner* überzeugt uns gerade in dieser Hinsicht von der Menschenkenntnis Beckers. Der ganze Roman demonstriert die unheimliche Freude am unermüdlichen Erproben dieser Erkenntnis. Nicht die moralkritische Entlarvung, sondern das lächelnde In-Kennntnis-Nehmen der Selbstliebe als wahrer Hintergrund begleitet die Figurengestaltung in diesem Roman.

### **- Erlebte Rede als Mittel zur ironischen Figurengestaltung**

In *Jakob der Lügner* wiederholt sich eine hoch entwickelte Technik zur Aufdeckung und spielerischen Andeutung der seelischen Hintergründe und halbverdrängten Antriebe der handelnden Person. Ich komme hier wieder auf die erlebte Rede und innere Monologe zu sprechen, was das Thema des letzten Kapitels ausmacht. Die zwei Darbietungsformen beweisen sich als sublimierte Mittel zum ironischen Stil. Während der innere Monolog alles Geistige transparent macht für den perspektivischen Durchblick in die verborgene Schicht des Unterbewusstseins und daher die direkte Entblößung, im Jakob-Roman oft

---

<sup>231</sup> Allemann: Ebd. S. 149.

auch die Melancholie bewirkt, hält sich die erlebte Rede eher beim Anspielen auf. Da sich die inneren Monologe in *Jakob der Lügner* eher in einem von der erlebten Rede schwer abgrenzbaren Schwebezustand befinden, werde ich hier die ironische Erzählhaltung nicht weiter getrennt an Beispielen von erlebter Rede bzw. innerem Monolog beschreiben, sondern in der gemeinsamen Sicht der Psychologie.

Alle Figuren im Jakob-Roman stehen im Zwielficht zugunsten der Ironie. Ihre Reden werden selten in der originalen, *naiven* Form wiedergegeben,<sup>233</sup> vielmehr von der auktorialen Perspektive aus stilisiert, d.h. auf dem Umweg des *Erlebens* durch den Erzähler. Im letzten Kapitel habe ich bereits die Doppelsicht als das Wesen der erlebten Rede analysiert. Der Erzähler fühlt sich in die Figur ein, aber er geht nicht ganz selbstvergessen in dem Erlebnis seiner Figuren auf, er bleibt draußen, es genügt, wenn er der Figur nur beiseite steht mit einem überlegenen, gelassenen Lächeln. Die Position des Erzählers zwischen der Außen- und Innensicht ist sehr wichtig für die ironische Wirkung: Durch das vollständige Hineinleben geht die für die Ironie vorausgesetzte Distanz verloren; hält sich der Erzähler immer weit oberhalb der Geschehnisse, „so bliebe sein Erzählen kühl an der Oberfläche haften“.<sup>234</sup> Erst aus der Verbundenheit der Außen- und Innensicht ergibt sich die Möglichkeit für die Parodie des Gesagten und Gedachten. Die Wiedergabe wird stetig mit unüberhörbaren mimischen Akzenten versetzt, dem dauernd mokanten „aha“.

Erlebte Rede setzt die feine Menschenkenntnis, die psychoanalytische Fähigkeit voraus, die sich oft durch Winzigkeiten ausdrückt. Es wird zum Beispiel mit vollem Vergnügen davon erzählt, wie die Radionachricht, die Jakob auf dem Revier mitgehört hat, ihn quält und zur Preisgabe drängt: „er ist wütend, weil die Kiste so schwer ist, trotz Mischa, und vor allem ärgert er sich, seit er weiß, daß Mischa der erste sein wird, dem er erzählt, er weiß nur noch nicht, mit welchen Worten er anfangen soll.“ (28) Die Ironie dieser Sätze liegt auf zwei Ebenen: Einerseits deckt ein scharfer Einblick in die psychologische Tiefe für uns die innere Spannung in Jakob auf, dass er die Nachricht unmöglich für sich

---

<sup>232</sup> Nietzsche: Werke Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin 1967. Bd. XI, S. 124. Hier nach Allemann: Ebd. S. 145.

<sup>233</sup> Baumgart: Ebd. S. 61.

<sup>234</sup> Baumgart 63.

behalten können wird; andererseits lässt die Syntax die spöttische, erheiternde Wirkung entstehen, indem der wirkliche Grund für Jakobs Wut erst zuletzt auf verhüllende Weise genannt wird.

In *Jakob der Lügner* bewährt sich der ironische Effekt meistens durch das Geheimnis, dass Jakob kein Radio hat und die ganze Zeit bloß lügt. In dieser Hinsicht eben gewinnt das folgende Detail seine höhnische Wirkung: „In der Tasche der Pfeife steckt eine Zeitung. Die Pfeife kommt aus dem Steinhaus, geht an den Waggon vorbei, das Holzbein hinter sich herschleifend, mitten durch die Juden, die nicht einmal wahrnehmen, was da an ihnen vorbeihinkt, was kümmern uns Zeitungen, wir haben Jakob.“ Die äußere Schilderung geht hier plötzlich in die Gedankenwelt ein: „was kümmern uns Zeitungen...“ Wie die Leute blind werden durch ihre Fixierung auf das Radio, das in der Tat nach Nahrung hungert.

Der tragische ironische Effekt ergibt sich auch aus der Gewissheit über das Ende. So stellen sich eigentlich alle Vorfreude, alle Zukunftspläne und Unternehmungen als sinnlos heraus. Wie z.B. Jakob die Welt auf einmal ganz anders erlebt, seitdem er auf dem Revier die erfreuliche Nachricht gehört hat: „Der Tag ist blau, wie ausgesucht für das Fest. Der Posten an der Holzbaracke sitzt auf ein paar Ziegelsteinen, hat das Gewehr abgenommen, neben sich gestellt, lehnt den Kopf an die Wand, hält die Augen geschlossen und sonnt sich. Er lächelt, er könnte einem fast leid tun.“ Die Rede von dem Fest im ersten Satz kann nur die Assoziation Jakobs sein, da er bis jetzt noch als die einzige Person vom russischen Vormarsch weiß. Der letzte Satz, „er lächelt, er könnte einem fast leid tun“, gibt zweifellos die innere Stimme Jakobs wieder – in Anbetracht des letzten, alle Träume vernichtenden Endes der Geschichte rückt diese kleine, unauffällige Stelle in das Licht der tragischen Ironie.

Ich werde hier keine weiteren Beispiele für erlebte Rede oder inneren Monolog aufführen, da ich schon im letzten Kapitel den Text ausführlich unter diesem Aspekt beschrieben habe. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die erlebte Rede und auch der innere Monolog auf zwei Ebenen zum ironischen Stil im Jakob-Roman beitragen: nämlich zur Belustigung der Figuren und zum Hervorheben des tragischen Status der ganzen Geschichte.

## - Jakob als moderner Schlemihl

„Wir wissen, was geschehen wird. [...] die Leute werden zu Jakob kommen, zu dem Radiobesitzer Heym, und wissen wollen, was es an Neuigkeiten gibt, sie werden mit Augen kommen, wie Jakob sie noch nie vorher gesehen hat. Und was bloß wird er ihnen sagen?“ Die schwierige Lage für Jakob wird somit vorausgedeutet und der Leser kann fast ein Lächeln auf dem Gesicht des Erzählers sehen. Die ironischen Andeutungen kommen bei dem Leser gut an, weil er das Geheimnis mit Jakob teilt und genau weiß, dass dieser kein Radio hat. Was immer mit Jakob passiert, wie er zur ersten Lüge gezwungen, wie er seitdem von den Leuten bedrängt wird, wie ihre Fragen, gibt es Neues, ihn beunruhigen, ihn zusammenzucken lassen, weil er eben kein Radio hat und genauso gut wie alle anderen von der äußeren Welt abgeschnitten ist, wie er mit Listen versucht, seiner Rolle als Nachrichtenlieferer zu entfliehen – es wird immer amüsanter erzählt, sogar der Schadenfreude verdächtig.

Was den Leser an Jakob immer wieder zum Lachen bringt, sind die peinliche Lage, in die er immer wieder gerät, und die unerwarteten Wendungen, die sich immer wieder aufs Neue über alle seine Rechnungen und Plänen hinwegsetzen. Claudia Brecheisen sieht deshalb eine Verwandtschaft zwischen Jakob und der jüdischen Symbolfigur Schlemihl.<sup>235</sup> Dieser verkörpert den Pechvogel, der ohne Macht und Glück dem Leben gegenübersteht, jedoch im geringen Dasein eine Art geistige Größe präsentiert und aus den Niederlagen eine Art moralische Überlegenheit entwickelt. Als Medium des Humors greifen Autoren schon jahrhundertlang auf diese Figur zurück und stellen sie immer wieder in neuen Variationen dar. Hier könnte man wieder eine Verbindung von Jurek Becker zu Scholem Alejchem ziehen, der einer der größten Väter des Schlemihls in der jiddischen Literatur ist. Der Anti-Held Jakob weist mit den vielen Facetten des Komischen an seiner Person und vor allem in seinen Erlebnissen eine Affinität zu Scholem Alejchems Schlemihlfiguren auf.

Jakobs Schlemihl-Charakter wird am eindeutigsten in der Szene im Klosett der Deutschen gezeigt. Um eine Nachrichtenquelle für sein nichtvorhandenes Radio zu

---

<sup>235</sup> Claudia Brecheisen: *Literatur des Holocaust. Identität und Judentum bei Jakov Lind, Edgar Hilsenrath und Jurek Becker*. Dissertation. Augsburg 1993. S. 233.



schaffen, begibt er sich in Gefahr, er will die Zeitung aus dem Klosett stehlen. Nur durch Kowalskis Hilfe kommt er lebend davon. Das Ironische an dieser Aktion ist, dass die Zeitung, für die er sein Leben riskiert hat, sich nachher als nutzlos erweist. Die Größe der kleinen Leute bewahrt Jakob vor allem in seiner Fürsorge um das Waisenkind Lina. In der Szene im Keller, wo Jakob hinter der Trennwand Lina sein Radio vorspielt, erreicht das Tragikomische des Romans seinen Höhepunkt. Brecheisen sieht in Jakob den modernen Schlemihl, weil er sich trotz allen Grauens, das ihn umgibt, Menschlichkeit bewahrt und weil sein Inneres trotz der äußeren Verfolgung unberührt bleibt. Im Vergleich zum traditionellen Schlemihl hat die Jakob-Figur „durch den Holocaust eine zusätzliche, gewaltige Dimension“ der Tragik erhalten.<sup>236</sup>

---

<sup>236</sup> Claudia Brecheisen: Ebd. S. 233.

### 8.1.3. Situationsgestaltung und Szenenkomik

„Ein Werk über Faschismus und Judenverfolgung aus der Produktion eines DDR-Autors hätte ich gewiß nicht gelesen. Ich glaubte, durch Schule und Studium alle Muster dieses Genres zu kennen.“<sup>237</sup> Diese Einstellung muss für die Leser in Deutschland repräsentativ sein. Wir kennen den schweren Weg für *Jakob der Lügner*, überhaupt zum Leser zu gelangen. Wenn man das Buch doch gelesen hat, ist man mehr als überrascht, bekommt man Lust, es den anderen zum Lesen zu empfehlen.

Das Überraschungsmoment lautet in einer der Rezensionen:

Von diesem Schrei könnte das Ghetto widerhallen. Doch was lässt Becker uns hören? Die kleinen Seufzer, das verliebte Geflüster, den Klatsch eines Alltags, der auch im Ghetto weitergelebt wird. Der nicht zum Heldenpathos aufgedonnerte Klang der menschlichen Stimme gibt dem Buch den Ton der Wahrheit.<sup>238</sup>

Im Vordergrund des Jakob-Romans steht entgegen der Erwartung nicht die naturalistische Schilderung der grausamen Ghetto-Realität, nicht die Inflation des Todes, auch nicht der heroische Widerstand, stattdessen Menschen, die leben, weil sie hoffen, die zu einer Gemeinschaft werden durch das gemeinsames Sehnen nach der Zukunft.

Im ganzen Roman fällt ein einziger Todesschuss, nur zweimal wird zugeschlagen, sogar das als von Seiten der Deutschen völlig berechtigt und von Seiten der Juden als verdient dargestellt. Sonst läuft alles routinemäßig, ohne großes Aufsehen. Der Plauderton verleiht dem Erzählten eine Selbstverständlichkeit, wie entsetzlich es sein mag. Man hat den Eindruck, dass sich die Menschen bereits an das Unmenschlichste gewöhnt haben.

Dennoch atmet der ganze Roman Angst und Furcht. Schon die beinahe gestische Darstellung des deutschen Postens zu Beginn des Romans evoziert die enorme Bedrohung einer Gewaltherrschaft: „er sagt zuerst nichts, er hält Jakob nur mit dem Scheinwerfer fest, mitten auf dem Damm, und wartet [... ...] Jakob dreht sich um und geht. Der Scheinwerfer begleitet ihn, macht ihn auf die Unebenheiten im Pflaster aufmerksam, läßt seinen Schatten immer länger werden...“ Die Verdeutlichung der Notlage erfolgt meistens

---

<sup>237</sup> Fritz-Jochen Kopka: Von der Unübertrefflichkeit des ersten Buches. Jurek Becker: *Jakob der Lügner*. In: Deiritz, Karl u. Hannes Kraus (Hg.): Verrat an der Kunst. Rückblicke auf die DDR-Literatur. S. 156.

nebenbei, zwischen den Zeilen: „Kowalski hört auf zu löffeln, Jakob hört durch die geschlossenen Augen, daß seine Schüssel noch nicht leer ist, es hat noch nicht am Boden gekratzt.“ (S. 40) Gerade durch die sparsam eingesetzten Darstellungen wird wirkungsvoller auf die außerhalb der Romanwelt bestehende Grausamkeit hingedeutet, als es ein platter Naturalismus erreichen könnte.

Um das Gewicht der feindlichen Umgebung aufzuheben, mindestens zu erleichtern, wird die Situation fast immer ironisch geschildert, wie zum Beispiel die Essenausgabe:

[..] wir stellen uns in einer Reihe auf, sehr beherrscht und ohne die geringste Drängelei. Das haben sie uns beigebracht, unter Androhung von keinem Essen. Es muß aussehen, als hätten wir im Moment gar keinen Appetit, schon wieder dieses Essen, kaum hat man sich richtig eingearbeitet, wird man schon wieder unterbrochen durch eine der vielen Mahlzeiten. [...] du blickst dich um und richtest dich aus, bis alle auf einer gedachten schnurgeraden Linie stehen, du überprüfst am ausgestreckten Arm den Abstand zum Vordermann, korrigierst ein paar Zentimeter, damit der Anschein entsteht, man befindet sich hier unter gesitteten Menschen. Der Esslöffel wird aus der Hosentasche genommen, in die linke Hand, an die linke Hosennaht...“(S. 37)

Indem der Hunger zum beiläufigen Begleitumstand gemacht wird, „schon wieder dieses Essen...“, wird die Uneigentlichkeit an der Situation und der kalte Kontrast eher stärker verinnerlicht. Der Erzähler geht hier mit so einem ironischen Scheinernst auf die Beschreibung des uneigentlichen Verhaltens ein, „damit der Anschein entsteht, man befindet sich hier unter gesitteten Menschen“, dass die eigentliche Bedeutung der Szene umso deutlicher hineinspielt in die Harmlosigkeit ihres äußeren Anscheins. Ironie scheint die einzige effektive Waffe zu sein gegen eine um sich greifende irrationale Inhumanität. Aber in der Gelassenheit empfindet man hautnah die immense Bedrohung.

Ein wichtiges Instrument des ironischen Stils in *Jakob der Lügner* ist die Szenenkomik. Die Geschichte wird bekanntlich vom Drehbuch in den Roman umgeschrieben, aus diesem Grund besteht sie fast aus Szenenwechseln, die gegen einander klar umgerissen und in eigenen Aussagen deutlich hervorgehoben sind. Mit den tragikomischen Zügen an sich bereiten die Szenen eine Grundlage für den ironischen Status der Geschichte. Wir sehen uns jetzt einige Beispiele an.

**Szene 1:** Jakob sucht das Zimmer des Wachhabenden, er horcht an einer Tür, die plötzlich aufgeht, „zum Glück gehen die Türen hier nach außen auf, so daß der Mensch,

---

<sup>238</sup> Rolf Michaelis: Der andere Hiob. „Jakob der Lügner“ – Der moralische Roman aus den mörderischen Jahren von dem Ost-Berliner Jurek Becker. Aus: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. 3. 1971.

der herauskommt, Jakob nicht sieht...“ In der kurzen Zeit, bevor der Mann zurückkommt, hat Jakob die Radiomeldung über Bezanika aus dem Zimmer gehört, „ein Toter hat eine gute Nachricht gehört und freut sich, er würde sich länger freuen, aber die Lage, der Wachhabende warte auf ihn, und Jakob muß weiter. Der nächste Schritt ist der schwerste, Jakob versucht ihn, doch vergeblich. Sein Ärmel sitzt fest im Türspalt, der Mensch, der ins Zimmer zurückgekommen ist, hat ihn gefesselt, ohne die geringste böse Absicht, er hat einfach die Tür hinter sich geschlossen, und Jakob war gefangen.“ (15)

Die äußerste Spannung der Situation hier wird durch die vielen kleinen unscheinbaren Wendungen gesteigert: die Tür geht auf, aber nein, Jakob ist von ihr verdeckt; eine erfreuliche Nachricht, aber wozu noch, „ein Toter hat eine gute Nachricht gehört...“, die sarkastische Bemerkung bringt den Leser wieder zurück in die Realität; Jakob muss weiter, aber er ist gefangen, und das ohne die geringste Absicht seiner Feinde. Es folgt die Beschreibung von Jakobs verzweifelter Versuch, sich aus der Tür zu befreien.

[...] Er kommt auf den Gedanken, die Jacke auszuziehen, einfach auszuziehen und eingeklemmt lassen, wozu braucht er jetzt noch eine Jacke. Er hat schon einen Ärmel abgestreift, da fällt ihm ein, daß er die Jacke doch noch braucht. Nicht für den kommenden Winter, wenn man hier ist, schreckt die nächste Kälte nicht, die Jacke wird für den Wachhabenden benötigt, falls er noch gefunden wird, für den Wachhabenden, der sicher den Anblick eines Juden ohne Jacke ertragen kann, Jakobs Hemd ist sauber und kaum geflickt, aber schwerlich den Anblick eines Juden ohne Stern auf Brust und Rücken. (15)

Hier wird durch die erlebte Rede die innerliche Bewegung in die äußere Situation eingeblendet, sodass dem Leser klar gemacht wird, wo das eigentlich Kritische liegt. Der ironische Sinn verbirgt sich in dem retardierenden Satzbau, wo der entscheidende Grund erst nach einem oberflächlichen Scheingrund erklärt wird: „der sicher den Anblick eines Juden ohne Jacke ertragen kann... aber schwer ...“

Zum Schluss nimmt die Sache noch einmal eine unerwartete Wendung: Die Tür geht wieder auf: „Jakob fällt auf den Gang, über ihm steht ein Mann, in Zivil und sehr verwundert, dann lacht er und wird wieder ernst. Was Jakob hier zu suchen hat.“ Das Komische der Szene wird jetzt aus der Perspektive des deutschen Manns verdeutlicht, was hat der Jude hier zu suchen, das gibt es doch nicht.

Charakteristisch für die Szenengestaltung im Jakob-Roman ist, dass sie immer aus der doppelten Sicht und durch die Widerspiegelung des äußeren Zustands in der Innenwelt der

Figur erfolgt und dass die äußere Spannung ständig von Gedanken und inneren Konflikten der Figur begleitet wird.

**Szene 2:** Mischa bringt den Frankfurters die Nachricht, dass die Russen schon bei Bezanika seien, er wisse es von Jakob.

„Und er? Woher weiß er es?“

Mischa lächelt schwach, tut verlegen, er zuckt miserabel den Schultern, was ihm keiner abnimmt, da gibt es irgendwo ein Versprechen. Daß er es nicht halten wird, ist eine zweite Sache, aber das Versprechen ist nun einmal gegeben, und man möchte wenigstens gezwungen werden [...]

„Woher er das weiß!“

„Ich habe ihm versprochen, es keinem zu erzählen“, sagt Mischa, eigentlich schon bereit, es doch zu tun, aber nicht deutlich genug bereit, jedenfalls für Frankfurter nicht deutlich genug. Es ist nicht die Zeit, auf Nuancen in der Stimme zu achten, Frankfurter geht zwei, drei schnelle Schritte nach vorne und gibt Mischa eine Ohrfeige, ein Mittelding zwischen einer vom Theater und einer echten [...]

Natürlich ist Mischa ein bißchen erschrocken, soviel Zwang war auch wieder nicht nötig [...] (54)

Der Unterhaltungswert dieser Szene ergibt sich wieder aus der psychischen Bloßstellung, wie einer sich zum Vertrauensbruch zwingen zu lassen versucht, um sich dadurch vom schlechten Gewissen zu befreien. Das Ironische aber liegt darin, wie die Berechnung nicht aufgeht, weil die Signale nicht vom Gegenüber empfangen werden.

Der ironische Sinn der Szenen vermittelt sich oft durch die Syntax und den Erzählrhythmus. Eine der beliebtesten Methoden für die immanente Rhythmisierung des Erzählens ist die Retardation, die realisierbar ist sowohl in einem Satz als auch in größeren Strecken der Komposition. Das doppelte Ende des Jakob-Romans liefert z.B. ein ausgezeichnetes Beispiel für die willkürliche Retardation der Handlung vor dem tragischen Ende. Hier folgt ein anderes Beispiel für die Retardation kurz vor dem Höhepunkt.

**Szene 3:** Kowalski kommt in der Mittagspause zu Jakob und dieser ahnt den Zusammenhang des Besuchs mit dem Radio:

[...] Da kommt Kowalski.

Kowalski kommt.

„Hier ist doch noch ein Plätzchen frei?“ fragt Kowalski. Er setzt sich neben Jakob und beginnt zu löffeln. Kowalski ist himmlisch [... ...] Und Jakob kennt ihn, seit sie zusammen zur Schule gegangen sind. Hier haben sie sich ein wenig aus den Augen verloren [...] und jetzt kommt

Kowalski mit seiner Schüssel, sagt „hier ist doch noch ein Plätzchen frei“, setzt sich neben Jakob und isst.

Kowalski war Jakobs häufigster Gast. [... ...]

Aber das sind alte Geschichten, Kowalski sitzt neben ihm, löffelt seine Suppe, wie lange noch schweigend... (38-40)

Der großzügige Periodenbau hat den Zweck, den erwarteten Höhepunkt hinauszuzögern. Es wird zwar ausführlich von der Vergangenheit erzählt, aber der Leser weiß, dass es nur eine Frage der Zeit ist, wann Kowalski die vorerst noch unterdrückte Frage stellt. Das Divergieren der unterlegten Bedeutung und der äußeren Wortbewegung wird offen gelegt durch das Wiederholen bestimmter Sätze. Der stilistische Reiz der wiederholten Sätze: „Kowalski kommt...“ liegt in der Anspielung auf den geahnten Grund des Besuchs. Bei jedem Wiederholen steigt die Spannung an und der ironische Halbton wird lauter.

Die Retardation ist ein vorübergehender Vorbehalt, indem sie den Höhepunkt allmählich erreichen lässt. Zum ironischen Gehalt dieser Syntax sagt Thomas Mann:

[...] das eigentlich fruchtbare, das produktive Prinzip nennen wir den Vorbehalt. Wir lieben ihn in der Musik als das schmerzliche Glück des Vorhaltes, als diese schwermütige Neckerei des Noch-Nicht [...] Wir lieben ihn im Geistigen als Ironie.<sup>239</sup>

Die Beschreibung der kleinsten Details und winzigsten Gedankenfetzen in der Szenendarstellung kennzeichnet den Humor des Autors. Zu Kafka hat Becker einmal bemerkt,

(das wichtigste, das er bei Kafka finde:) es ist seine Beschäftigung mit Winzigkeiten, die andere Autoren nicht für der Mühe wert halten. Und ich habe irgendwann begriffen, daß diese Winzigkeiten das eigentliche Thema der Literatur sind.<sup>240</sup>

Seidler hat den Zusammenhang zwischen Detailbeschreibung und Humor so erklärt: Nur der Humor kann die Werte im Kleinen entdecken, denn er hat den liebevollen Blick, den es dafür braucht. Aus dem Glauben an die Werte der Welt und aus der Liebe zu ihr präsentiert Humor die Lebensfülle mit aller Gelassenheit. Aber Humor bleibt nicht am Kleinen haften: Sein Ziel ist, durch die Darstellung des Kleinen eine Gesamtschau über die

---

<sup>239</sup> Th. Mann: Ausgewählte Erzählungen. 1948. Hier nach Baumgart: Ebd. S. 48.

<sup>240</sup> Gespräch mit Birnbaum: Das Vorstellbare gefällt mir immer besser als das Bekannte, 1998. In: Heidelberger-Leonard (Hg.): Jurek Becker. S. 102.

Welt zu gewinnen.<sup>241</sup> Die Aufmerksamkeit der Details gilt in *Jakob der Lügner* nicht der Ghetto-Realität und damit der Einschüchterung, sondern der Aufdeckung der menschlichen Werte in einer unmenschlichen Umgebung.

Was sich bei Jurek Becker trotz alledem nicht einstellt, ist die eigentliche Bitterkeit. Der Euphemismus in der Hintergrundgestaltung und die Szenenkomik haben die Funktion, der Trauer einen heiteren Klang zu geben und gerade dadurch die Erinnerung an die vernichteten Leben zu bewahren. Indem in trübsten, schmerzvollsten Situationen noch immer auf das Komische hingewiesen wird, noch gescherzt, gelacht wird, siegt das Lustprinzip und somit das Subjekt, das sich gegen die Ungunst der realen Verhältnisse zu behaupten vermag. Die Gewissheit um das Ende aber verhüllt alles Lachen mit der Trauer.

---

<sup>241</sup> Herbert Seidler: Die Dichtung. Wesen. Form. Dasein. S. 110.

Zum Schluss stellt sich die Frage nach der ästhetischen Bedeutung der außergewöhnlichen, stoffunangemessenen Darstellungsmittel in *Jakob der Lügner*. Die Notwendigkeit zu diesem Experimentieren mit Erzählformen habe ich bereits mit der Schwierigkeit des Themas und mit der Unzulänglichkeit der Sprache begründet. Aber immerhin liegt in der Verletzung des Stoffs die Möglichkeit, die Betroffenen, die Opfer des Holocaust mit zu verletzen. Der Autor lief Gefahr, dem Verdacht der Verharmlosung ausgesetzt zu werden und bei den Leidtragenden auf völliges Unverständnis zu stoßen. Der Vater von Jurek Becker z.B. hat mit heftiger Abwehr auf *Jakob der Lügner* reagiert: „Den blöden Deutschen kannst du erzählen, wie es im Ghetto zugegangen ist, mir nicht, ich war dabei. Ich bin ein Zeuge. Mir kannst du solche lächerlichen Geschichten nicht erzählen. Ich weiß, daß es anders war.“<sup>242</sup>

Beckers Argument heißt, dass man Bücher nicht für die Zeugen schreibt, sondern höchstens für die anderen.<sup>243</sup> Ingrid Dinter hat angesichts der Unzulänglichkeit der antifaschistischen Literatur in der DDR zur Vergangenheitsbewältigung die Bedeutung der Form so betont: „Da nur die Gefühlsebene angesprochen wurde, kam es zu keiner engagierenden kognitiven Reaktion; [...] Diese Untersuchung hat gezeigt, dass die Form des Textes Hilfestellung zur kognitiven Rezeption leistet, damit der aktive Leser nicht auf der Gefühlswelle stehen bleibt.“<sup>244</sup> Die realistische Wiedergabe im naturalistischem Stil wird verzichtbar, da sie zu nichts Kognitivem, zu keiner Erkenntnis führt. An ihrer Stelle nimmt sich die Ironie die Aufgabe, das Wesen der Geschichte aufzudecken.

Die Ironie des Jakob-Romans liegt in der willkürlichen, spielerischen Verwaltung des Stoffs. „Ihr Geist ist der des Autors, der sich über die Stofflichkeit des Werkes erhebt, indem er sie mißachtet.“<sup>245</sup> Die Ironisierung des Stoffs, dessen Verletzung nicht unbedingt die Vergewaltigung der Historie sein muss, ist in *Jakob der Lügner* besonnener Mutwille. Dadurch, dass der Stoff durch formale Ironie angegriffen wird, nähert er sich der

---

<sup>242</sup> Aus: Werkstattgespräch. S. 59.

<sup>243</sup> Aus: Werkstattgespräch. S. 59.

<sup>244</sup> Ingrid Dinter: Unvollendete Trauerarbeit in der DDR-Literatur. S.118.

<sup>245</sup> Walter Benjamin: Der Begriff der Kunst in der deutschen Romantik. In: Hans-Egon Hass: Ironie als literarisches Phänomen. S. 145-148/146.



Unantastbarkeit. Dies stellt den paradoxen Versuch dar, „am Gebilde noch durch Abbruch zu bauen“.<sup>246</sup>

Lukács bezeichnet die Ironie als die „Freiheit des Dichters Gott gegenüber“, sie ist die „negative Mystik der gottlosen Zeiten“. Die Ironie ist für ihn der Verzicht, mehr als die Tatsache begreifen zu wollen, d.h. sie ist der Verzicht auf Anklagen. Aber Ironie ist keine Resignation. Lukács spricht ihr die Fähigkeit zu, in ihrer Doppelsichtigkeit der Objektivität und Subjektivität, „das von Gott Erfüllte der von Gott verlassenen Welt“ zu erblicken. Über das Scheitern menschlicher Aufstände gegen das „mächtige und nichtige Machwerk“ Gottes lässt Ironie „das über allen Ausdruck hohe Leiden des Erlöser-Gottes über sein Noch-nicht-kommen-Können in diese Welt“ fühlen.<sup>247</sup> Es liegt an dieser Zuversicht, dass Jakob sich für sein Experiment entschied, „er weiß genau, daß die Russen auf dem Vormarsch sind, er hat es mit den eigenen Ohren gehört, und wenn es einen Gott im Himmel gibt, dann müssen sie auch zu uns kommen, und wenn es keinen gibt, dann müssen sie auch zu uns kommen, und möglichst viele Überlebende müssen sie antreffen, das ist es wert.“ (75)

---

<sup>246</sup> Benjamin: Ebd. S. 148.

<sup>247</sup> Lukács: Theorie des Romans.



## 8.2 *Irreführung der Behörden* – das melancholische Abenteuer des Eigenwertes der Innerlichkeit

Reich-Ranicki hat in seiner Rezension zu *Irreführung der Behörden* den Roman selbst als eine Art Irreführung der Leser bezeichnet: „auffallend banal“ sei die Fabel, auch die Personen, die Konflikte und die Situationen seien total alltäglich, „nur muß ich noch gestehen, daß es mich keinen Augenblick gelangweilt hat.“ Nicht langweilig, obwohl banal? Da stellt sich eben für den Kritiker die schwer zu beantwortende Frage, worin die Qualität des scheinbar so harmlosen Romans besteht, der derartige Verwirrtheit „lächelnd und augenzwinkernd“ bereitet hat?<sup>248</sup>

Der Roman beginnt mit einem Märchen. Ein junger Mann sieht in der S-Bahn ein Mädchen, das ihm gefällt. Er folgt ihr, lädt sie zum Eis ein, und sie ist damit einverstanden. Ab diesem Augenblick beginnt die Magie: „Ein paar Meter weiter steht ein verrücktes Auto am Straßenrand, ein Cadillac vielleicht, Toni geht hin, öffnet die Tür und bittet sie einzusteigen...“ Er erklärt ihr, er hätte vor jedem Bahnhof so ein Auto geparkt. Später gehen sie auf einer recht noblen Strasse spazieren, Toni fordert sie auf, sich eine Villa auszusuchen, sie zeigt auf ein Barockschlösschen und glaubt, sein ganzer Schwindel wird im nächsten Moment platzen. Aber Toni zieht den Schlüssel aus der Tasche, schließt das Haus auf. In der Küche wartet bereits der dampfende Hammelbraten auf sie, den das Mädchen sich vorhin gewünscht hat. Die beiden treffen sich seither jeden Tag in dem Schloss. Toni erfüllt Rita jeden ihrer Wünsche, weil er plötzlich zaubern kann. Mit der Zeit aber leidet Toni unter dem Verdacht, Rita hängt nicht so sehr an ihm wie an seiner Zauberkraft. „Die Liebe wird kleiner und kleiner, und eines Tages ist alles aus. Man trifft sich nicht mehr, die Zeit fängt wieder an, in der das meiste schief geht, wie gewöhnlich.“ Toni lernt andere Mädchen kennen, aber sein Schlüssel kann nicht mehr alle Türen öffnen. Toni beginnt Rita zu vermissen, mag sie sein, wie sie will, er liebt sie. Er beginnt sie zu suchen und weiß nicht, dass sie ihn auch sucht. Irgendwie finden sie sich wieder, und sie fahren zu ihm nach Hause. Sie fragt, wo er wirklich wohnt, er fordert sie wie beim ersten Mal auf, dass sie es sich aussuchen soll, und sie sucht sich das Zimmer aus, in dem er

---

<sup>248</sup> Reich-Ranicki: Entgegnung. S. 357.

tatsächlich zu Hause ist. „Aber als er aufschließt, kommt ihm die Bude viel schöner vor als früher.“

Das ist ein Märchen von der Macht der Liebe, deren Zauber die Welt verwandelt. In dem Märchen hat Becker das Leitmotiv seines Romans angelegt: die Poesie und der prosaische Alltag, die wundervolle Vision und die entzauberte Realität, der idealistische Jugendtraum und die enttäuschende Entwicklung des Lebens nach seinem eigenen Gesetz. Das Motiv an sich bedeutet nichts wesentlich neues – Reich-Ranicki hält die ganze Praxis der Dichter seit jeher für die Demonstration dieser „fundamentalen Gegenüberstellungen“. Nur Becker kennt die simple Regel in der Literatur: Aus alt mach neu! Daran hält er sich „mit ebenso natürlicher wie genau kalkulierter Grazie, mit der reifen Naivität, die schon für seinen Erstling bezeichnend war.“<sup>249</sup> Die ganze Melancholie, die aus der Desillusion entstand, die das Individuum in seiner deprimierenden Erfahrung mit der Gesellschaft in sich wachsen spürt, wird in diesem Roman auf ganz zarte Weise, in ganz euphemistischer Expression zum Mitgefühl gebracht.

Das Auffälligste an der Oberflächenstruktur des Romans weist der zeitliche Verlauf auf: Die erzählte Zeit erstreckt sich über 9 Jahre (1959-1967), wobei das Jahr 1959 und das Jahr 1967 die meiste Erzählzeit für sich in Anspruch nehmen. Der Roman ist in drei Teile gegliedert: Erste Geschichte, Roman und Zweite Geschichte. Die erste Geschichte (S. 9-157) erzählt vom Jahr 1959, die zweite Geschichte (S. 171-250) erzählt vom Jahr 1967 – so wird der Zeitraum von 1960-1966, der die entscheidende Lebensphase des Erzähl-Ichs sowohl in privater Sicht als auch seine Karriere betreffend darstellt, auf 8 Seiten gerafft. Der starke Kontrast zwischen der ergiebigen Dehnung und der raschen Beschleunigung der Erzählzeit regt zum Nachdenken über die Frage an, was für eine persönliche Ausdeutung in diesem beweglichen Wechsel liegt.

Baumgart sieht in der absichtvollen Verzerrung der erzählten Zeit eine Möglichkeit der Ironie.<sup>250</sup> In unserem Fall wird der lange ersehnte Erfolg und die Konjunktur des Icherzählers auf die Weise der flüchtigen Notiz als belanglos invalidiert. Schon die formale Gliederung des Teils hat etwas Provisorisches an sich: Die kleinen Erzähleinheiten haben einfach die Jahreszahl als Überschriften, 1960, 1961, 1962... , unter

---

<sup>249</sup> Reich-Ranicki: Ebd. S. 358.

<sup>250</sup> Baumgart: Ebd. S. 48.

der Jahresangabe werden die vielen sonst bedeutungsvollen Ereignisse rasant registriert. Auch der Erzählton wird sachlich und unterkühlt und steht im Kontrast mit den erwähnten Geschehnissen, das Heiraten, die Geburt der Tochter, der erste Filmerfolg, das Erscheinen des ersten Buchs. Die Zeitraffung bedeutet hier nichts anderes als eine deutliche Verweigerung, die Ernüchterung eines Menschen, der vom Leben irgendwie etwas anderes erwartet hatte.

Zwei Traumdarstellungen im Roman sagen viel über den Wandel des Lebens aus. In der ersten Geschichte träumt der mittellose Jurastudent Bienek, dass er in der Lotterie gewonnen hat. Der Hintergrund des Traums ist die damalige Notlage des erfolglosen, aussichtslosen Protagonisten. Sieben Jahre später in der zweiten Geschichte ist Bienek bereits ein anerkannter Drehbuchautor und Schriftsteller, aber die Auseinandersetzungen mit den Filmleuten zermürben ihn nur, die Kompromisse, in die er sich ständig einlassen muss, deprimieren ihn zunehmend und machen ihn immer mehr unzufrieden mit sich selbst. Wegen seiner rastlosen Tagesordnung leben er und seine Frau immer mehr an einander vorbei. Vor diesem Hintergrund träumt er von einem Morgen, der einige Jahre zurückliegt, wo er aufwacht und noch die Muße hat, sich mit seiner Frau und Tochter zu vergnügen. Er wird jäh von der Türklingel aus dem Traum gerissen: „Trotzdem lasse ich es dreimal klingeln, bevor ich mich von jenem Morgen trenne, ungerne...“ (195)

Das veränderte Leben ändert den Inhalt des Traums, der Mensch bleibt aber immer der kleine verlorene Punkt und mit seiner tiefen, unbefriedigten Sehnsucht– *Irreführung der Behörden* ist ein Roman, der die große Wahrheit ohne großen Gestus verkündet, weil er niemals mit scharfer Kritik das Leben zerlegt oder eine anprangernde Stellung gegenüber der Gesellschaft eingenommen hat, vielmehr schildert er, fühlt sich behutsam ein. Auch die reflexiven Momente werden leise dargestellt, ohne irgendjemanden verantwortlich machen zu wollen: „Ich komme mir vor wie eine Maschine, die für diffizile Verrichtungen konstruiert ist, die aber immer nur für einfachste Dienste eingesetzt wird [...] wo sitzt der Verantwortliche für solche Pfuscherei, wer ist der Mechanist, wenn ich es nicht selbst bin?“ (173)

Harmlos ist dieser Roman insofern, als er keine gesellschaftlichen Anliegen mit sich führt; kritisch ist er in dem Sinne, dass er von dem Grundkonflikt, in den der Mensch

geboren ist, handelt, nämlich dem Auseinanderleben mit dem Jugendideal; indem die Subjektivwelt immer wieder mit all ihren Träumen konfrontiert wird. Walter Benjamins Ansicht zum Wesen des Romans könnte hier den melancholischen Charakter unseres Romans treffen:

Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch aussprechen kann, selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann. Einen Roman schreiben heißt, in der Darstellung des menschlichen Daseins das Inkommensurable auf die Spitze treiben.<sup>251</sup>

Die Ratlosigkeit des Protagonisten hat bis zum offenen Ende keine Lösung gefunden. Die vielen unbeantworteten Fragen, die im Streit zwischen Bienek und seiner Frau fallen, zeichnen eher eine Wertkrise aus, die endlich ausbricht und keine Auszögerung mehr duldet. Aber die versöhnliche Stimmung deutet auf einen optimistischen Ausgang hin. *Irreführung der Behörden* ist gerade in dieser Hinsicht humorvoller und glaubwürdiger im Vergleich zu einem späteren Roman Beckers, *Aller Welt Freund*, der sich in seiner Radikalität und totalen Verneinung dem Leben versagt.

Die Erzählhaltung in *Irreführung der Behörden* ist überlegen, weil sie frei von jeglichen politischen Affekten und Ressentiments ist. Dazu sagt Reich-Ranicki:

Nicht ein Ankläger, sondern ein Zeuge und mehr Humorist als Satiriker ist dieser Jurek Becker. Er verhöhnt nichts, er preist nichts, er stellt es nur dar – meist sanft, immer liebevoll und nie unkritisch.<sup>252</sup>

Der kritische Sinn dieses Romans vermittelt sich auf eine euphemistische und taktvolle Weise, meistens auf dem Weg der Erörterung der Geschichten von Bienek. An den Meinungsunterschieden zwischen Bienek und seinem jeweiligen Zuhörer wird am deutlichsten das Unverständnis des Individuums und der Gesellschaft für einander demonstriert.

„Ich probiere Geschichten an wie Kleider“ – mit dem Motto von Stiller und Gantenbein scheint der Ich-Erzähler Bienek eine Affinität zu haben. Die Geschichten von Bienek, ob Humoreske, Satire oder Parabel – sie sind Sozialkommentare in heiterem, betont unbeschwertem Gewand. Ihr kritischer Sinn wird dann aufgedeckt und zugleich relativiert

---

<sup>251</sup> Walter Benjamin: Krisis des Romans. Zu Döblins Berlin, Alexanderplatz. In: Die Gesellschaft, Jg. 7, 1930, Bd. 1, S. 562-564. Hier zitiert nach Lämmert (Hg. u.a.): Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880. S. 176.

<sup>252</sup> Entgegnung. S. 361.

durch die Dialoge nach dem Erzählen – was überhaupt ein beliebtes Mittel Beckers zum Meinungsaustragen ist. Die Mehrschichtigkeit der Geschichten, sei es die Geschichte der Zähne oder die der Bankräuber, tritt auf diese Weise in Erscheinung. Reich-Ranicki interpretiert die Zahn-Parabel als eine „Paraphrase des Hauptthemas“, einen verborgenen „epischen Kommentar“: In dem armen Mann, der alle seine Zähne für das Gemeinwohl geopfert hat, wird der Hinweis auf die Entwicklung der Geschichte des Protagonisten angelegt – auch Bienek muss es auf sich zukommen sehen, wie seine Zähne einer nach dem anderen vom der Kulturbetrieb in der DDR gezogen werden, sodass er am Ende nur noch Belangloses und Gefälliges liefert.<sup>253</sup>

Die Tortur für Bienek wird zwar ohne viel Lärm dargestellt, aber wenn man genauer liest, empfindet man die Schwermut. Da ist vor allem die Unvereinbarkeit der Ansichten unter Menschen, deren Verständnis von Kunst und Literatur grundsätzlich von einander differenziert ist. Ein Streit z.B. zwischen Bienek und dem Filmregisseur, der nicht verstehen kann, warum eine Frau einen wertlosen Ring stiehlt, wenn sie doch von ihrem Mann genug Geld erhält, um tausend solcher Ringe kaufen zu können. Oder warum soll in der Rückblende in die Zeit vor dreißig Jahren der damalige Protagonist, der heute ein Kommunist ist, die Uniform der Hitlerjugend tragen? Der Regisseur vertritt offenbar die Schule, der überschaubare Figuren mit eindeutigen Konturen sympathischer sind, wobei die Abwegigkeit im Verhalten den Schein des Glücksbildes erst durchbricht und die innere Unbefriedigung der Frau ausdrückt. Der zweite Fall ironisiert einfach die allgemeine Neigung in der DDR-eigenen Darstellung der Vergangenheit: die nachträgliche Reinigung des Lebenslaufs, wobei die Frage einfach unberücksichtigt bleibt, ob es glaubhaft ist, dass sich der Mann damals im Alter von sechzehn bereits von der grauen Masse abgehoben hat, während sechzig oder siebzig Prozent der jungen Leute zu dieser Zeit diese Uniform tragen. Die acht Seiten dauernde Auseinandersetzung kann als eine spannende Kunstkritik gelesen werden. Der Leser ist dabei eher von der strengen Logik beeindruckt. So wird die Sozialkritik in die Kunstkritik verlagert.

Es sind der gedankliche Gehalt und die strenge Ausführung der Logik in allen Dialogen, die einen wichtigen Aspekt des Stils dieses Romans ausmachen, nämlich seinen

---

<sup>253</sup> Reich-Ranicki: Entgegnung, S. 359.

ideologischen Stil. Auch verleihen sie dem Roman eine faszinierende, geistige Schönheit. Als Beispiel sei das Gespräch zwischen dem Jurastudenten und seinem Professor genannt, bei dem der Student die Behörden in die Irre führt, indem er als immatrikulierter Jurastudent heimlich der Karriere des Schriftstellers nachgeht und der Professor den Studenten davon abbringen will:

„Wenn ich Schriftsteller werde, kann es mir passieren, daß ich vor Hunger sterbe, das ist möglich. Wenn ich Anwalt oder Richter werde, wird es mir passieren, daß ich vor Langweile sterbe. Das ist sicher. Welchen Weg würden Sie einschlagen?“

„An Langweile stirbt es sich nicht so schnell, wie Sie vielleicht denken. Natürlich, ich weiß gut, daß ich Ihnen nicht mit einem Ratschlag imponieren kann, der lautet: langweilen Sie sich ruhig, es ist nicht lebensgefährlich. Aber über zwei Punkte müssen wir reden, Bienek. Erstens, ob es ganz und gar ausgeschlossen ist, daß der Appetit beim Essen kommt, das heißt auf unseren Fall bezogen, beim tieferen Eindringen in die Materie. Und zweitens, inwieweit es sinnvoll ist, eine tatsächlich vorhandene Chance aus der Hand zu geben, ohne sich vorher eine Alternative zu sichern. Ich betone das Wort sichern, denn Hoffnung ist in den seltensten Fällen eine Alternative.“ (59)

Eine andere wichtige Eigenschaft dieses Romans besteht in der Selbstironie seines Helden. Sei es der Westeinsatz (Flugblätterverteilen in Westberlin), der kleine Seitensprung mit der Lektorin oder die Spinnerei der utopischen Erfolge gegenüber dem jungen Mädchen vom Lande, es werden immer irgendwelche Missgeschicke als Begleitung dargestellt, sodass sich der Leser nicht vom herzlichen Lachen zurückhalten kann. In der zweiten Geschichte nimmt die Selbstironie des Helden allmählich einen traurigen Charakter an. Ein mit Max Frischs Roman verwandtes Motiv taucht auf: Das ziellose Wandern des Helden in einer völlig fremden Stadt, der in sich vertieft ist, aber mit sich nicht klarkommen kann, „ich fühle mich jämmerlich einsam ... warum du unzufrieden bist... „ (172)

Nach dem Schema von Robert Petsch, der die epische Dichtung in bejahende und verneinende Stimmungstypen unterscheidet, soll *Irreführung der Behörden* mit seiner „epischen Distanz“ die mittlere Position einnehmen. Einerseits fehlt in dem Roman die unbeschränkte, heftige oder verzweifelte Verneinung, die ihn nach Petsch zu einer Tendenzschrift, einem Pamphlet oder furchtbaren sozialen Anklage gemacht hätte;<sup>254</sup> andererseits ist er durchgezogen von der maßvollen Selbstironie des Helden, die ihn erst zu einem moralischen Buch im eigentlichen Sinne macht. Es ist nicht der Hohn, der Spott

---

<sup>254</sup> Robert Petsch: Wesen und Formen der Erzählkunst. S. 296, 301.



oder der Hass, was die Erzählhaltung des Romans kennzeichnet, eher die Anerkennung des Lebens und des Menschen als sein unentbehrlicher Daseinsraum. Die detailgenaue Figurendarstellung mit den vielen witzigen Charakterzügen zeigt eine Betrachtungsweise des Lebens mit viel Liebe und Humor des Autors.

Im Vergleich zu *Irreführung der Behörden* besteht das Unglück des *Aller Welt Freund* gerade in seinem Radikalismus. Die Festlegung des Grundes für den Selbstmord des Helden in den gesellschaftlichen Fehlentwicklungen zeugt am Ende von einem Nihilismus, für den das Leben kein Argument darstellt. Thomas Mann hat einst für die Haltung des Konservatismus gesprochen, der nach seiner Definition nichts anderes bedeutet als „die erotische Ironie des Geistes“. Er sagt,

(Ironie) richtet sich gegen das Leben sowohl wie gegen den Geist, und dies nimmt ihr die große Gebärde, dies gibt ihr Melancholie und Bescheidenheit. Melancholie und bescheiden ist auch die Kunst, sofern sie ironisch ist, - oder sagen wir richtiger: der Künstler ist so.<sup>255</sup>

Lukács hat den Roman als „die Form des Abenteuers des Eigenwertes der Innerlichkeit“ bezeichnet.<sup>256</sup> *Irreführung der Behörden* stellt im Ganzen unter der Oberfläche des zeitlichen Ablaufs die Erlebnisse der Seele dar, die sich gegen die äußere Welt prüft, bewährt, ihre eigene Wesenheit zu finden versucht. Der Roman schildert deshalb ein unscheinbares, eher verinnerlichtes Abenteuer, seine Melancholie wird erst beim sorgfältigen Lesen wahrgenommen.

Jurek Becker hat einmal Kafka zitiert, der gesagt haben soll, wir brauchen Bücher, die auf uns wirken wie Unglück. „Auf nahezu alle Bücher“, so Becker, „von denen ich sagen könnte, dass sie für mich Bedeutung hatten, trifft zu, dass ein Autor darin von einem Unglück erzählt, von einem Unbehagen, von einer Unzufriedenheit, von Zweifel oder Verzweiflung, von Nichteinverstandensein mit etwas.“<sup>257</sup> Das Behagen am Unbehaglichen, die Bemühung, dem Unbehaglichen bis auf den Grund zu gehen – das ist der Antrieb für Becker zu schreiben. Was sich bei ihm nie eingestellt hat, ist die totale Wertverneinung; im Gegenteil wird immer die Fahne der Menschlichkeit aufrechterhalten.

---

<sup>255</sup> Thomas Mann: Ironie und Radikalismus. Aus: Betrachtung eines Unpolitischen. In: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Frankfurt a. M. 1960. Bd. XII S. 568-589. Hier in Hass: Ebd. S. 359-371/360, 362.

<sup>256</sup> Lukács: Die Theorie des Romans. S. 78.

Der heitere Klang der Ironie kennzeichnet die gesamte Erzählhaltung seiner Werke, wobei sich Melancholie und Schwermut aus der tiefsten Schicht aller Geschichten heraus in die Heiterkeit einmischen, sodass das Erzählte einerseits den Boden der Realität nicht verliert und andererseits die hohe Luft des Geistes berührt.

---

<sup>257</sup> Becker: Warnungen vor dem Schriftsteller. S. 13-14.

## 9. Schluss

Nach Abschluss dieser Arbeit stehe ich nun vor der Frage, inwieweit sie den Werken von Jurek Becker überhaupt gerecht wird. Die Distanz Beckers zu den Rezensionen auf seine Bücher gibt Anlass zu Bedenken: „Jedenfalls bin ich in meinem Glauben bestärkt worden,“ so Becker, „daß es sich bei Kritik und Literaturwissenschaft um eine Genre der Literatur handelt, daß Kritiker und Literaturwissenschaftler nichts anderes tun als Geschichten zu erzählen, natürlich eine bestimmte Art von Geschichten, wie es dem Genre gemäß ist. Geschichten, die genau so oft mißlingen oder genau so selten gelingen wie Geschichten und Romane.“<sup>258</sup>

Es ist richtig, dass ein Schriftsteller besonders leicht zum Objekt des Fingierens in der Sekundärliteratur wird, wenn sein Lebenslauf einige Ungereimtheiten aufweist. Das ist bei Jurek Becker der Fall. Zwei Sachverhalte seiner Biographie stechen ins Auge: erstens die jüdische Herkunft und die Kindheit in Ghetto und Lager, zweitens die DDR-Vergangenheit, die zwei Drittel seines Lebens ausmacht. Ich unterlasse es hier lieber aufzuzählen, wie viele Forschungsarbeiten zum Ziel hatten, die entsprechende Beziehung zwischen diesen zwei Fakten und dem Schreiben des Autors aufzudecken. Dies ist sicher kein abwegiger Ansatz, um die primären Schriften des Autors besser verstehen zu lernen. Aber wenn eine Möglichkeit unter vielen zur Notwendigkeit wird, wenn die Zufälle des Lebenslaufs die Interpretation eines literarischen Werks derart beengen, dass andere, offenbar wichtigere Aspekte außer Betracht geraten – dann ist dies sicherlich zu bedauern.

Vor diesem Hintergrund habe ich während der Erstellung dieser Arbeit versucht, mich nicht zu sehr vom biographischen Hintergrund leiten zu lassen und nicht mehr als unmittelbare Aussagen in den Werken auszulegen oder in sie hineinzudiktieren. Natürlich ist mir die andere Gefahr bewusst, dass das vollständige Übergehen prägnanter Lebenserfahrungen ebenfalls zu Fehlinterpretationen führen könnte. Ich habe mich deswegen für diese Form der mehrschichtigen Untersuchung entschieden, die die formalen, erzähltechnischen Aspekte zwar in den Vordergrund fördern soll, aber zugleich

---

<sup>258</sup> Jurek Becker: Der Tausendfüßler. Vortrag am 24. 3. 1995 auf einem Symposium der Washington University, St. Louis/USA. Erstmals publiziert unter dem Titel „The Centipede“ in: World Literature

die Thematik im Zusammenhang mit dem persönlichen, zeitgeschichtlichen Hintergrund Beckers berücksichtigt, damit sich schließlich diese Aspekte gegenseitig beleuchten. Das scheint mir der einzige Ansatz zu sein, der Beckers Wirken gerecht wird.

Dass Beckers Distanzierung vom Judentum nie zu einer endgültigen Ablösung geführt hat, hat seinen Grund eher in den real bestehenden, antisemitischen, rassistischen Tendenzen in der deutschen Gegenwartsgesellschaft zu suchen als in einer möglichen, persönlichen Verbundenheit. Becker, der sich merkwürdigerweise bei Äußerungen zu seiner Ghetto-Kindheit und zu jüdischen Angelegenheiten weit mehr zurückhält als zu seiner DDR-Vergangenheit, hat auf Martin Walsers Vortrag „Über Deutschland reden“ recht heftig reagiert. Wie weit die Ansicht Walsers Resonanz findet, „sie verewigten den Faschismus dadurch, daß sie auf antifaschistischen Haltungen bestünden...“, mag dahin gestellt sein, sie vertritt sicher nicht die einzige Stimme in Deutschland. Ich bin mir jedoch sicher, dass die von Becker entgegengehaltenen Fragen die Zustimmung der Mehrheit erhalten, nämlich ob es glaubhaft klingt, „Frauen sorgen für immer neue Vergewaltigungen, indem sie mit langen Haaren und kurzen Röcken herumlaufen; Juden halten mit ihrem jüdischen Getue den Antisemitismus am Leben; und die Antifaschisten haben nicht genug Verstand zu erkennen, daß es längst keinen Faschismus mehr gäbe, wenn sie mit ihren Überreaktionen aufhören könnten.“<sup>259</sup>

Der heutige Zustand zeigt uns eher, dass das Dritte Reich und die Judenverfolgung noch nicht als ein beliebiges Stück Vergangenheit angesehen werden kann. Auch stellt uns die Gegenwart die Frage, ob die Literatur über das aktuelle Leben der Ausländer und nationalen Minderheiten, ja, überhaupt über die Probleme, die alle multikulturellen Gesellschaften gemeinsam haben, genauso beachtet werden sollte wie die Literatur, die vor allem der Vergangenheitsbewältigung dient. Jurek Becker hat sich deshalb nach *Jakob der Lügner* weiter an diese Thematik gehalten und *Der Boxer* und *Bronsteins Kinder* geschrieben – die letzten beiden Werke sollten in dieser Hinsicht keine geringere Aufmerksamkeit ernten.

---

Today, vol. 69, Norman, Oklahoma 1995. Hier zitiert nach Jurek Becker: Ende des Größenwahns. S. 216-230/219.

<sup>259</sup> Jurek Becker: Gedächtnis verloren – Verstand verloren. Erstmals publiziert In: Die Zeit 18. 11.1988. Hier zitiert nach Jurek Becker: Ende des Größenwahns. S. 78-84/81.

Neben den Juden-Geschichten, die hauptsächlich von der jüdischen Identität handeln und sich mit der Bildnis-Problematik bei Max Frisch verknüpfen lassen, widmet sich Jurek Becker einer zweiten Grundthematik: Widerstand und Anpassung. In diesem an die Politik grenzenden Bereich hält er sich konsequent von einer tendenziösen Erzählhaltung fern, die seine Bücher zur bitteren Sozialkritik gemacht hätte. Er interessiert sich eher für die Menschlichkeit, die sich im Opportunismus verbirgt, und für den Spielraum zwischen den beiden Gegensätzen. Es ist die Anerkennung der Realität, die Beckers Werke vor jeder Verlogenheit bewahrt und ihnen die Wärme des Humors und der Menschlichkeit verleiht.

Ein Leitmotiv im zweiten Themenblock ist der Begriff Meinung. Das ist das Feld, in dem Widerstand und Anpassung sich vollenden. Jurek Becker ist ein Autor, der sich der Aufklärung der Leser verpflichtet fühlt. Nach den zahlreichen Vorträgen und Gesprächen kann ich sagen, dass es Beckers Hauptanliegen als Schriftsteller ist, die Leser in die Lage zu versetzen, wo sie eigene Ansichten bilden und auch den Mut aufbringen können, diese zu vertreten. Er hat jedoch in keiner seiner Erzählungen jemals eine Ansicht gegenständlich vorgeführt – Becker ist niemandes Sprachrohr, wohl nicht einmal sein eigenes. Er hat immer wieder die Form betont, in der diese Meinungen ausgetragen werden, also die poetische Auflösung der gedanklichen Werte. Durch mehrschichtige Dialogausführungen, kleine Anmerkungen des Erzählers, oft nur durch kennzeichnende und beurteilende Eigenschaftswörter, Appositionen und Nebensätze sowie durch unscheinbare Winke wird der ideologische Gehalt zu Tage gefördert.

Der enorme Unterhaltungswert, der sowohl die Fernsehserie als auch seinen Romanen und kleinen Erzählungen gemeinsam ist, soll uns nicht über die weltanschauliche Schicht in Beckers Werken hinwegtäuschen, die letztendlich die Handlung trägt und ihnen als Rückhalt dient. Man kann fast behaupten, dass alle Werke Beckers aus einer moralischen und ideologischen Konzeption geschrieben sind. Es ist diese Haltung, nicht die jüdische Herkunft, die die wichtigste Gemeinsamkeit zwischen Becker und Kafka darstellt, einem Autor, zu dessen Einfluss er sich unverhohlen bekennt.

Der gedankliche Einfluss von Beckers Werken wird nicht zuletzt durch die präzisen Formulierungen ermöglicht. In seiner Frankfurter Poetikvorlesung sagt Becker dazu, Schreiben heiße „Kontrolle über seine Motive zu gewinnen, also zu größtmöglicher

Bewusstheit zu gelangen“, es schrecke ihn der Gedanke, „mit Schaum vor dem Mund“ zu schreiben, Präzision solle vor Denkschwäche schützen.<sup>260</sup> Er bedient sich einer so seltenen, lupenreinen Sprache, dass man den beckerschen Stil unmöglich verkennen kann. Dazu kommt noch die melancholische Ironie als Grundfarbe aller Geschichten.

Zum Beschreiben von Beckers Erzählkunst habe ich Metafiktion, erlebte Rede und inneren Monolog als Darstellungstechnik der Innenwelt und die ironische Erzählhaltung als die drei wesentlichen Merkmale vorgestellt. Ich komme nun auf den persönlichen Ursprung jeder Interpretation zu sprechen. Diese drei Punkte habe ich deswegen in meine Arbeit aufgenommen, weil sie für mich den größten Anreiz boten. Beckers Ironie mag allen seinen Lesern aufgefallen sein; der metanarrative Charakter seiner Werke hat vereinzelt Aufmerksamkeit auf sich gezogen und wird in einigen Rezensionen kurz erwähnt –eine ausführliche Beschreibung dieser Aspekte anhand der Texte wird jedoch das erste Mal mit dieser Arbeit vorgelegt. Vor allem die Darstellung der erlebten Rede im interpretatorischen und strukturellen Kontext von Beckers Werken ist eines der zentralen persönlichen Verdienste dieser Untersuchung. Da die Wahrnehmung, die einem in der Begegnung mit dem Kunstwerk vergönnt wird, mit Sicherheit beschränkt ist, glaube ich nicht, dass alle bedeutenden Punkte in dieser Arbeit berücksichtigt werden, für deren Behandlung aber diese Arbeit eine Grundlage sein kann.

Es war auch nicht meine Intention, mit dieser Arbeit die Vollständigkeit anzustreben. Die drei genannten Punkte haben bei Jurek Becker eine gemeinsame Aufgabe zu erfüllen, nämlich das Mitthematisieren des Erzählens in seinen Werken. Seit einem Jahrhundert verliert das Erzählen seine Selbstverständlichkeit mit der wachsenden Erkenntnis- und Sprachskepsis; seit einem halben Jahrhundert ist der Versuch der Versprachlichung gewisser Themen hinsichtlich des Holocaust in ein verdächtiges Zwielficht geraten – als letzter Ausweg bleibt dem Erzähler heute nur, das Erzählen aus unterschiedlichen Perspektiven heraus zu gestalten, es mit Beckers Worten mitzuthematisieren, sodass auch die Leser in der Gegenwart noch von seiner Notwendigkeit überzeugt werden können.

Kafka war der Ansicht, wer die Form nicht versteht, versteht auch den Inhalt nicht: „Die Form ist nicht der Ausdruck des Inhaltes, sondern nur sein Anreiz, das Tor und der Weg

---

<sup>260</sup> Becker: Warnungen vor dem Schriftsteller. S. 31.

zum Inhalt. Wirkt er, dann öffnet sich auch der verborgene Hintergrund.“<sup>261</sup> Mit welcher Berechtigung Janauch bei Kafka die Rolle spielen darf wie Winkelmann bei Goethe, diese Frage darf ich hier unbeantwortet lassen – sicher birgt dieser Satz eine gewisse Wahrheit in sich. Als formbewusster Autor hat Becker ständig auf die harmonische Auflösung von Formalem und Inhaltlichem ineinander geachtet. Sein Erzählwerk überzeugt durch eine reife ästhetische Besonnenheit.

Becker hat die Zeit, in der er *Jakob der Lügner* schrieb, eine Phase des eigenen Größenwahns bezeichnet. Die Zuversicht hinsichtlich der Unabdingbarkeit seiner Hervorbringungen, das Gefühl der Verpflichtung, Partei zu nehmen und Einfluss zu üben – von dieser extravaganten Haltung hat sich der spätere Becker verabschiedet. Bedeutet es Resignation, wenn man aufhört, „größenwahnsinnig“ zu sein? Diese Frage gibt dem Interview aus dem Jahr 1995 den Titel, wobei Becker die Veränderung folgendermaßen erklärt: „Ich schätze nur meine Möglichkeiten, Einfluß zu nehmen, realistischer ein als früher.“<sup>262</sup>

Beckers letzter Roman *Amanda herzlos* zeigt die marktgerechte Entwicklung seiner Schreibweise in eine eher unterhaltende, leicht konsumierbare als verstörende Richtung. Es lässt sich fragen, ob auch er dem Zeitgeist ausgeliefert war, der sich in Veroberflächlichung, Denklust und Vergnügungssucht ausdrückt und den er bei vielen Gelegenheiten als Besorgnis erregend angesehen hat. Die Antwort darauf muss vorerst offen bleiben. Als konkretes Ergebnis bleiben seine Frankfurter Vorlesungen und viele andere Reden, die den Schriftsteller vor der Trivialisierung und somit vor der Selbstaufgabe warnen und unseren Glauben an die Zukunft der schönen Literatur stärken.

---

<sup>261</sup> Gustav Janauch: Gespräche mit Kafka. Fischer 1951.S. 91-92. Hier nach Heinz Politze (Hg.): Das Kafka-Buch. Eine innere Biographie in Selbstzeugnissen. S. 209.

<sup>262</sup>Aus: Ist es Resignation, wenn man aufhört, größenwahnsinnig zu sein? Ein Gespräch mit Wolfram Schütte und Axel Vornbäumen. Erstmals publiziert in: Frankfurter Rundschau, 28.8.1995. Hier zitiert nach Jurek Becker: Ende des Größenwahns. S. 231-243/232.





# Literatur

## Primärliteratur

- Becker, Jurek: - Jakob der Lügner. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1969.  
- Irreführung der Behörden. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.  
- Der Boxer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.  
- Schlaflose Tage. 7. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978.  
- Nach der ersten Zukunft. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980.  
- Aller Welt Freund. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982.  
- Bronsteins Kinder. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.  
- Warnungen vor dem Schriftsteller. Drei Vorlesungen. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.  
- Amanda herzlos. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.  
- Ende des Größenwahns. Aufsätze, Vorträge. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.

## Sekundärliteratur:

- Adorno, Theodor W.: - Noten zur Literatur I-IV. 1. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981.  
- Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: ders.: Noten zur Literatur. S. 41-48.  
- Ästhetische Theorie. Hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1992.  
- „Ob nach Auschwitz noch sich leben lasse“. Ein philosophisches Lesebuch. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- Allemann, Beda: Ironie und Dichtung. 2. Aufl. Pfullingen: Verlag Neske 1969.
- Anderegg, Johannes: Das Fiktionale und das Ästhetische. In: Dieter Henrich u. Wolfgang Iser (Hg.): Funktionen des Fiktiven. München 1983. S. 153-172.
- Andreotti, Mario: Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textanalyse. 3., vollständig überarbeitete und erweiterte Auflage. Bern/ Stuttgart/Wien: Hauptverlag 2000.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): - Jurek Becker. Edition Text + Kritik, Heft 116. Oktober 1992.  
- Bestandaufnahme Gegenwartsliteratur. BRD, DDR, Österreich, Schweiz. München 1988.  
- (mit Theo Buck) Positionen des Erzählens. Analysen und Theorien zur deutschen Gegenwartsliteratur. München: Verlag C. H. Beck 1976.  
- (mit Stefan Reinhardt) Dokumentarliteratur. Edition Text + Kritik. München 1973.  
- (mit Heinrich Detering) Grundzüge der Literaturwissenschaft. München 1996.
- Bahr, Ehrhard (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 3, Vom Realismus bis zur Gegenwartsliteratur. 2. Aufl. Tübingen 1998. S. 512, 568-602.
- Barner, Wilfried (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. München 1994. S. 539-541, 698-637.
- Baumgart, Reinhard: Das Ironische und die Ironie in den Werken Thomas Manns. München: Carl Hanser 1964.
- Beck, Helmut: Epische Ironie als Gestaltungsprinzip in Thomas Manns Joseph-Tetralogie. Jena 1961.
- Behler, Ernst: Ironie und literarische Moderne. Paderborn/München/Wien/Zürich 1997.
- Blamberger, Günter: Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Krisenbewusstsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie. Stuttgart 1985.

- Blumenberg, Hans: Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: H. R. Jauß (Hg.): Nachahmung und Illusion. 2., durchgesehene Auflage. München 1969. S. 9-27.
- Böckmann, Paul: Formgeschichte der deutschen Dichtung. Von der Sinnbildsprachen zur Ausdruckssprache. 2 Bde. Hamburger 1954. Bd. 2, Die Entfaltung der Ausdruckssprache.
- Bogdal, Klaus-Michael: Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. 2., neubearbeitete Aufl. Opladen 1997.
- Booth, Wayne C.: Die Rhetorik der Erzählkunst (1961). 2 Bde. Aus d. Engl. v. Alexander Polzin. Heidelberg 1974.
- Borchmeyer, Dieter u. Viktor Zmegac (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Frankfurt/M.: Athenäum Verlag 1987.
- Brandt, Wolfgang (Hg.): Erzähler, Erzählen, Erzähltes. Festschrift der Marburger Arbeitsgruppe Narrativik für Rudolf Freudenberg zum 65. Geburtstag. Stuttgart 1996.
- Brauneck, Manfred (Hg.): Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert. Analysen und Materialien zur Theorie und Soziologie des Romans. 2Bde. Bamberg 1976.
- Brecheisen, Claudia: Literatur des Holocaust. Identität und Judentum bei Jakov Lind, Edgar Hilsenrath und Jurek Becker. Dissertation. Augsburg 1993.
- Brecht, Bertolt: Über Realismus. Hrsg. v. Werner Hecht. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971
- Briegleb, Klaus: Negative Symbiose. In: Hans-Jürgen Schmitt (Hg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Bd. 12, Gegenwartsliteratur seit 1968. S. 121-140.
- Chiarloni, Anna: Von der Schuld, noch am Leben zu sein. Einige Bemerkungen zum Roman »Der Boxer« von Jurek Becker. In: Zeitschrift für Germanistik, 1990, H. 6. S. 686-690.
- Dannenberg, Hilary P.: Die Entwicklung von Theorien der Erzählstruktur und des Plot-Begriffs. In: Ansgar Nünning (Hg.): Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. S. 51-68.
- Deiritz, Karl u. Hannes Kraus (Hg.): Verrat an der Kunst. Rückblicke auf die DDR-Literatur. Berlin: Aufbau 1993.
- Demandt, Alexander: Ungeschehene Geschichte. Ein Traktat über die Frage: Was wäre geschehen, wenn...? 2. Aufl. Göttingen 1986.
- Demetz, Peter: Über Auschwitz und das Schreiben in deutscher Sprache: Jurek Becker. In: ders.: Fette Jahre, magere Jahre. Deutschsprachige Literatur von 1965 bis 1985. München, Zürich: Piper 1988. S. 58-63.
- Dinter, Ingrid: Unvollendete Trauerarbeit in der DDR-Literatur. New York, Bern, Berlin, Frankfurt/M., Paris, Wien: Peter Lang 1994.
- Döblin, Alfred: Der Bau des epischen Werks. In: Volker Klotz (Hg.): Zur Poetik des Romans. Darmstadt 1965. S. 379-406.
- Domagalski, Peter: Trivilliteratur. Geschichte. Produktion. Rezeption. Freiburg/Basel/Wien 1981.
- Drescher, Robert: Die Narrativik als wissenschaftliche Literaturtheorie. Wissenschaftstheoretische Untersuchungen zu den erzähltheoretischen Ansätzen von Franz K. Stanzel und Algirdas Julien Greimas. Marburg 1996.
- Durzak, Manfred: - Der deutsche Roman der Gegenwart. 3. Aufl. Stuttgart (u.a.) 1979.  
- Gespräche über den Roman. Formbestimmungen und Analysen. Frankfurt a. M. 1976.
- Egger, Richard: Der Leser im Dilemma. Die Leserrolle in Max Frischs Romanen »Stiller«, »Homo Faber« und »Mein Name sei Gantenbein«. Bern u.a.: Peter Lang 1986.
- Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Darmstadt 1981.
- Engelmann, Peter (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. (Mit Beiträgen von Jean-Francois Lyotard, Jacques Derrida u.s.w.) Stuttgart 1990.
- Frei, Hannah Liron: Das Selbstbild des Juden, entwickelt am Beispiel von Stefan Heym und Jurek Becker. Dissertation. Zürich: Zentrale der Studentenschaft 1992.
- Fricke, Harald: Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur. München: Verlag C. H. Beck 1981.
- Friedmann, Käte: Die Rolle des Erzählers in der Epik. Darmstadt 1965.
- Funke, Gerhard, Das Phänomen des Literarischen und die Bereicherung des phänomenologischen Methoden durch die Literaturforschung. In: Ernst Wolfgang Orth (Hg.): Was ist Literatur. Freiburg/München 1981. S. 97-148.

- Gabriel, Gottfried: Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur. Stuttgart-Bad Cannstatt 1975.
- Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 3., erweiterte Aufl. Tübingen 1972.
- Gaus, Günther: Zur Person. Berlin: edition ost 1998.
- Geerds, Hans (Hg.): Literatur der DDR in Einzeldarstellungen. Stuttgart 1972.
- Gilman, Sander: Jüdische Literaten und deutsche Literatur. Antisemitismus und die verborgene Sprache der Juden am Beispiel von Jurek Becker und Edgar Hilsenrath. In: Zeitschrift für deutsche Philologie, 1988. H. 2. S. 269-294.
- Graf, Karin und Ulrich Konietzny (Hg.): Jurek Becker. München 1991.
- Grimm, Reinhold und Jost Hermand (Hg.): Popularität und Trivialität. Frankfurt/M.: Athenäum Verlag 1974.
- Günter, Vincent J. und Helmut Koopmann u.a. (Hg.): Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese. Berlin 1973.
- Habermas, Jürgen: - Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. 1. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988.  
- Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze. 3. Aufl. Leipzig: Reclam 1994.
- Hage, Volker: - Hinter dem Rücken des Vaters. In: ders. (Hg.): Deutsche Literatur 1986. Jahresüberblick. Stuttgart 1987. S. 331-342.  
- Wie ich ein Deutscher wurde. Jurek Becker. In: ders.: Alles erfunden. Porträts deutscher und amerikanischer Autoren. Reinbek: Rowohlt Verlag 1988. S. 36-54.
- Hahl, Werner: Reflexion und Erzählung. Ein Problem der Romantheorie von der Aufklärung bis zum programmatischen Realismus. Inaugural-Dissertation an LMU München. Stuttgart/Berlin: Kohlhammer Verlag 1971.
- Hamburger, Käte: - Die Logik der Dichtung. 4. Aufl. Stuttgart 1994.  
- Wahrheit und ästhetische Wahrheit. Ungek. Ausg. nach der 3. Aufl. 1977. Stuttgart 1979.
- Hanenberg, Peter: Erinnern und Erzählen. Jurek Beckers Beliebteste Familiengeschichte. In: Ortwin Beisbart u. Ulf Abraham (Hg.): Einige werden bleiben und mit ihnen das Vermächtnis. Der Beitrag jüdischer Schriftsteller zur deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Bamberg 1992. S. 142-147.
- Hass, Hans-Egon u. Gustav-Adolf Mohrlüder: Ironie als literarisches Phänomen. Köln 1973.
- Heidelberger-Leonard, Irene (Hg.): Jurek Becker. Materialien. 1. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992.
- Herminghouse, Patricia: Vergangenheit als Problem der Gegenwart: Zur Darstellung des Faschismus in der neueren DDR-Literatur. In: Peter Uwe Hohendahl u. P. Herminghouse (Hg.): Literatur der DDR in den 70er Jahren.
- Hillebrand, Bruno: - Theorie des Romans, Erzählstrategien der Neuzeit. 3., erw. Aufl. Stuttgart 1993.  
- Theorie des Romans. 2., erw. Aufl. München 1980.
- Hillmann, Heinz: - Alltagsphantasie und dichterische Phantasie. Versuch einer Produktionsästhetik. Kronberg 1977.  
- Subjektivität in der Prosa. In: Hans Jürgen Schmitt (Hg.): Hansers sozialgeschichte der deutschen Literatur. Bd. 11, Die Literatur der DDR. München 1983. S. 385-434.
- Hohendahl, Peter Uwe: Promoter, Konsumenten und Kritiker. Zur Rezeption des Bestsellers. In: Grimm u. Hermand (Hg.): Popularität und Trivialität. S. 169-210.
- Iser, Wolfgang: - Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a. M. 1991.  
- Akte des Fingierens. In: Dieter Henrich u. Wolfgang Iser (Hg.): Funktionen des Fiktiven. München 1983. S. 121-151.  
- Die Wirklichkeit der Fiktion. In: Rainer Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik. München 1975. S. 277-324.

- Jahn, Manfred: Narratologie: Methoden und Modelle der Erzähltheorie. In: Ansgar Nünning (Hg.): Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung. 3. verb. und erw. Aufl. Trier 1998. S. 29-50
- Jauss, Hans Robert: - Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. Universitätsverlag GmbH Konstanz 1967.
- Der Gebrauch der Fiktion in Formen der Anschauung und Darstellung der Geschichte. In: Reinhart Koselleck, H. Lutz. u. J. Rüsen (Hg.): Formen der Geschichtsschreibung. München 1982. S. 415-451.
  - Zur Analogie von literarischem und historischem Ereignis. In: Reinhart Koselleck u. Wolf-Dieter Stempel (Hg.): Geschichte – Ereignis und Erzählung. München 1983, S. 535-536.
  - Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität. In: Dieter Henrich u. Wolfgang Iser (Hg.): Funktionen des Fiktiven. München 1983. S. 423-431.
- Johnson, Susan: The Works of Jurek Becker. A Thematic Analysis. Bern/ New York: Verlag Lang 1988.
- Jung, Thomas: Widerstandskämpfer oder Schriftsteller sein. Jurek Becker – Schreiben zwischen Sozialismus und Judentum. Eine Interpretation der Holocaust-Texte und deren Verfilmung im Kontext. Frankfurt a. M.: Lang 1998.
- Kahlau, Heinz: Verteidigung eines Vaters. Über Jurek Becker. In: Annie Voigtländer (Hg.): Liebes- und andere Erklärungen. Schriftsteller über Schriftsteller. Berlin/ Weimar: Aufbau Verlag 1972. S. 17-22.
- Kahrman, Cordular u.a.: Erzähltextanalyse. Königsstein 1986.
- Kanzog, Klaus: Erzählstrategie. Eine Einführung in die Normeinübung des Erzählens. Heidelberg 1976.
- Kaulbach, Friedrich: Philosophie des Perspektivismus. 1. Teil: Wahrheit und Perspektive bei Kant, Hegel und Nietzsche. Tübingen 1990.
- Kaiser, Herbert: Jurek Becker, *Jakob der Lügner*. In: ders. u. Gerhard Köpf (Hg.): Erzählen. Erinnern. Deutsche Prosa der Gegenwart. Interpretationen. Frankfurt a. M. 1992. S. 106-124.
- Kayser, Wolfgang: - Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. 18. Aufl. Bern/München 1978.
- Die Wahrheit der Dichter. Wandlung eines Begriffes in der deutschen Literatur. Hamburg: Rowohlt 1959.
  - Entstehung und Krise des modernen Romans. Stuttgart 1954.
  - Wer erzählt den Roman? In: Die Vortragsreise. Studien zur Literatur. Bern 1958. S. 82-101.
- Killy, Walther: Wirklichkeit und Kunstcharakter. München 1963.
- Klatt, Gudrun: Vom Alp, der auf den Gehirnen der Lebenden lastet. Jurek Beckers Roman »Bronsteins Kinder«. In: Siegfried Rönisch (Hg.): DDR-Literatur 87 im Gespräch. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag 1988. S. 176-183.
- Klotz, Volker. (Hg.): Zur Poetik des Romans. Darmstadt 1965.
- Köhler, Erich: Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit. München 1973.
- Köhler-Hausmann, Reinhild: Literaturbetrieb in der DDR. Schriftsteller und Literaturinstanzen. Stuttgart 1984. Darin: Aus dem Verlags- und Verwertungsbereich: Das Verhältnis von Schriftsteller und „Verteilerinstanz“, dargestellt an Jurek Beckers »Irreführung der Behörden« S. 47-65.
- Koopmann, Helmut (Hg.): Handbuch des deutschen Romans. Düsseldorf 1983.
- Kopka, Fritz-Jochen: Von der Unübertrefflichkeit des ersten Buchs. Jurek Becker: *Jakob der Lügner*. In: Karl Deiritz u. Hannes Kraus (Hg.): Verrat an der Kunst. Rückblicke auf die DDR-Literatur. Berlin: Aufbau 1993. S. 156-160.
- Koselleck, Reinhart (Hg.): - (mit H. Lutz u. J. Rüsen) Formen der Geschichtsschreibung. München 1982.
- (mit Wolf-Dieter Stempel) Geschichte-Ereignis und Erzählung. München 1983.
- Kraus, Hannes: Jurek Becker. Ein jüdischer Autor? In: Jost Hermand und Gert Mattenklott (Hg.): Jüdische Intelligenz in Deutschland. Hamburg 1988, S. 139-146.

- Krüger, Brigitte: Zum Zusammenhang von künstlerisch-ästhetischer Wertung und ethisch-moralischer Wirkungspotenzen im literarischen Kunstwerk als Rezeptionsvorgabe, untersucht an Jurek Beckers *Jakob der Lügner*. Dissertation. Postdam 1977.
- Kullmann, Dorothea (Hg.): Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen. Göttingen 1995.
- Lämmert, Eberhard: - Bauformen des Erzählens. 7. Aufl. Stuttgart 1980 (Metzler Studienausgabe)  
- (Hg.) Erzählforschung. Ein Symposium Bad Harzburg 1980. Stuttgart: Metzler 1982.  
- (Hg. u.a.) Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880. Gütersloh 1975.  
- „Geschichte ist ein Entwurf“: Die neue Glaubwürdigkeit des Erzählers in der Geschichtsschreibung und im Roman. *The German Quarterly* 63. 1990, Nr. 1. S. 5-18.
- Landwehr, Jürgen: Von der Repräsentation zur Selbstbezüglichkeit des/zum Imaginären. Konzepte von Literatur und literarischem (Struktur-)Wandel und ein verkehrtes Mimesis-Model. In: Michael Titzmann (Hg.): Modelle des literarischen Strukturwandel. Tübingen 1991. S. 275-296.
- Leibfried, Erwin: Kritische Wissenschaft vom Text. Manipulation, Reflexion, Transparente Poetologie. 2., teils verbesserte Aufl. Stuttgart 1972.
- Lennartz, Franz: Deutsche Schriftsteller der Gegenwart. Einzeldarstellungen zur schönen Literatur in deutscher Sprache. 11. erw. Aufl. Stuttgart 1978.
- Lubich, Frederick Alfred: Max Frisch: Stiller, Homo Faber und Mein Name sei Gantenbein. 2. , unv. Aufl. München 1992.
- Ludwig, Hans-Werner u. Werner Faulstich: Erzählperspektive empirisch. Untersuchungen zur Rezeptionsrelevanz narrativer Strukturen. Tübingen 1985.
- Lüdke-Haertel, Sigrid u. W. Martin: Jurek Becker. In: H. L. Arnold (Hg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Edition Text + Kritik München 1988. 29. Nlg. S. 1-12.
- Lüthi, Hans Jürg: Max Frisch. „Du sollst dir kein Bildnis machen.“ München: Francke 1981.
- Lukács, George: - Die Seele und die Formen. Essays. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1971.  
- Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1971.
- Lützel, Paul Michael (Hg.): Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts. Königstein 1983.
- Liotard, Jean-Francois: Das postmoderne Wissen. Hrsg. v. Peter Engelmann. Graz/Wien 1986.
- Manger, Philip: Jurek Becker. *Irreführung der Behörden*. In: Seminar. 1981, H. 2. S. 147-163.
- Martinez, Matias u. Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 2., durchgesehene Aufl. München 1999.
- Meyer, Hermann: Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte der Poetik des deutschen Romans. Stuttgart 1961.
- Mitscherlich, Alexander u. Margarete: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens. 13. Aufl. München 1980 (Serie Piper Bd. 168)
- Müller, Günter: - Aufbauformen des Romans. In: Volker Klotz (Hg.): Zur Poetik des Romans. Darmstadt 1965. S. 280-302.  
- Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. 1947
- Naschitz, Fritz: Jurek Becker, der jüdische Geschichtsschreiber. In: ders.: Literarische Essays. Bekenntnisse und Rezensionen. Gerlingen: Bleicher 1989. S. 266-268.
- Nietzsche, Friedrich: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne. In: ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. G. Colli und M. Montinari. München 1988. Bd. 1, S. 873-890.
- Nünning, Ansgar (Hg.): Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung. 3., verb. u. erw. Aufl. Trier 1998.
- Orth, Ernst Wolfgang (Hg.): Was ist Literatur? Beiträge von Hans-Georg Gadamer, Helmut Kuhn und Gerhard Funke. Freiburg/München 1981.
- Paschek, Carl (Hg.): Jurek Becker. Begleitheft zur Ausstellung der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (24. Mai bis 30. Juni 1989). Frankfurt a. M. 1989.
- Petersen, Jürgen H.: - Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung, Typologie, Entwicklung. Stuttgart 1991.

- Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte. Stuttgart, Weimar 1993.
  - Fiktionalität und Ästhetik. Eine Philosophie der Dichtung. Berlin 1996.
  - Max Frisch. In: Hartmut Steinecke (Hg.): Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. S. 520-531.
  - GEGEN-LESEN. Widerstände gegen die Rezeptionslenkung durch Erzähler, Hauptfigur und Autor bei der Lektüre von Thomas Manns Roman *Doktor Faustus*. In: Wolfgang Brandt (Hg.): Erzähler, Erzählen, Erzähltes. Festschrift der Marburger Arbeitsgruppe Narrativik für Rudolf Freudenberg zum 65. Geburtstag. Stuttgart 1996. S. 1-12.
- Petsch, Robert: Wesen und Formen der Erzählkunst. 2., vermehrte und verbesserte Auflage. Halle a. d. Saale 1942. (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Buchreihe 20. Band)
- Picard, Hans Rudolf: Der Geist der Erzählung. Dargestelltes Erzählen in literarischer Tradition. Bern u.a.: Peter Lang 1987.
- Plessen, Elisabeth: Fakten und Erfindungen. Zeitgenössische Epik im Grenzgebiet von *fiction* und *nonfiction*. München 1971.
- Prevost, Claude: Die Wahrheit der Lüge und die Lüge der Wahrheit. Jurek Beckers Roman *Jakob der Lügner*. In: Gudrun Klatt (Hg.): Passagen. DDR-Literatur aus französischer Sicht. Halle 1989. S. 640-652.
- Radler, R. (Hg.): Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Frankfurt a.M. 1980.
- Ramer, Ulrich: Max Frisch. Rollen-Spiele. Frankfurt a. M.: Fischer 1993.
- Reichmann, Eva: Identität als Problem. In: Wallas, Armin A. u. Werner Wintersteiner (Hg.): Aspekte jüdischer Literatur. ide-Heft 2/01 25. Jahrgang. Innsbruck-Wien-München: Studien Verlag 2001. S. 40-48.
- Reich-Ranicki, Marcel: Entgegnung. Zur deutschen Literatur der siebziger Jahre. Erweiterte Neuauflage. München: dtv 1982.
- Reiners, Ludwig: Stilkunst. Ein Lehrbuch deutscher Prosa. München: Verlag C. H. Beck 1944.
- Riordan, Colin (Hg.): Jurek Becker. University of Wales Press 1998.
- Röll, Walter u. Hans-Peter Bayersdörfer (Hg.): Auseinandersetzungen um jiddische Sprache und Literatur. Jüdische Komponenten in der deutschen Literatur – die Assimilationskontroverse. Akten des VII. internationalen Germanisten-Kongresses. Göttingen 1985. Tübingen: Niemeyer 1986.
- Rossade, Werner: Literatur im Systemwandel. Zur ideologiekritischen Analyse künstlerischer Literatur aus der DDR. 2 Bde. Frankfurt a.M. 1982. Bd. II. S. 477-523, 814-821.
- Rothmann, Kurt: Jurek Becker. In: ders.: Deutschsprachige Schriftsteller seit 1945 in Einzeldarstellungen. Stuttgart 1985. S. 36-39. (Reclam UB 8252)
- Rühling, Lutz: Fiktionalität und Poetizität. In: Heinz Ludwig Arnold u.a. (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft. München 1996.
- Schmelzkopf, Christiane: Zur Gestaltung jüdischer Figuren in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. In: Herbert A. Strauss u. Christhard Hoffmann (Hg.): Juden und Judentum in der Literatur. dtv: München 1985. S. 273-294.
- Schmitt, Hans-Jürgen: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Bd. 11, Die Literatur der DDR. München 1983.
- Schnell, Ralf (Hrsg.): - Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Stuttgart: Metzler 1993. S. 130-141, 174-187, 442-443.
- (mit Volker Meid, Wolfgang Emmerich u.a.) Deutsche Literatur Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. 6. Aufl. 2001 Stuttgart. S. 511-519, 538-539, 554-563.
- Schuhmann, Klaus: Autorstandpunkt und Gesellschaftsprozeß. Zur Wirklichkeitssicht und Schreibweise einiger DDR-Schriftsteller. In: Nalewski, Horst u. Klaus Schuhmann (Hg.): Selbsterfahrung als Welterfahrung. DDR-Literatur in den siebziger Jahren. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1981. S. 163-187.
- Schulz, H. J. (Hg.): Mein Judentum. Stuttgart/Berlin: Kreuz Verlag 1978.

- Schunicht, Manfred: Die „Zweite Realität“. Zu den Erzählungen Gerhart Hauptmanns. In: Vincent J. Günther u. Helmut Koopmann u.a.: (Hg.): Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Berlin 1973. S. 431-443.
- Schütz, Hans J.: Juden in der deutschen Literatur. München/Zürich: Piper 1992.
- Schwarz, Wilhelm: Jurek Becker. (Interview, 17.8.1977). In: ders.: Protokolle. Gespräche mit Schriftstellern. Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris: Lang 1990. S. 113-130.
- Seidler, Herbert: Die Dichtung. Wesen. Form. Dasein. 2., überarbeitete Aufl. Stuttgart 1965.
- Seiler, Bernd W.: - Die leidigen Tatsachen. 1. Aufl. Stuttgart 1983.  
- Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der neueren Geschichtsschreibung. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Bd. 28, 1987. S. 227-242.
- Shoham, Chaim: Jurek Becker ringt mit seinem Judentum. »Der Boxer« und Assimilation nach Auschwitz. In: Röhl, Walter u. Hans-Peter Bayersdörfer (Hg.): Auseinandersetzungen um jiddische Sprache und Literatur. Jüdische Komponenten in der deutschen Literatur – die Assimilationskontroverse. Tübingen: Niemeyer 1986. S. 225-236.
- Sklovskij, Viktor: Theorie der Prosa. Hrsg. u. aus dem Russischen übersetzt von Gisela Drohla. Frankfurt a. M.: Fischer 1966.
- Sowinski, Bernhard: Deutsche Stilistik. Beobachtungen zur Sprachverwendung und Sprachgestaltung im Deutschen. 3. Aufl., Frankfurt a.M. 1986.
- Spielhagen, Friedrich: Beiträge zur Theorie und Technik des Romans. Leipzig 1883.
- Sprenger, Mirjam: Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart. Stuttgart 1999.
- Stadt, Jochen: Zur Situation der Schriftsteller in der DDR. Anpassen und Angepasstwerden in Jurek Beckers Roman *Irreführung der Behörden*. In: ders.: Konfliktbewußtsein und sozialistischer Anspruch in der DDR-Literatur. Berlin: Spiess 1977. S. 291-297.
- Staffhorst, Albrecht: Die Subjekt-Objekt-Struktur. Ein Beitrag zur Erzähltheorie. Stuttgart 1979.
- Staiger, Emil: - Grundbegriffe der Poetik. 4. Aufl. Zürich 1959.  
- Die Kunst der Interpretation. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1971.
- Stanzel, Franz K.: - Theorie des Erzählens (1979). 6. Aufl. Göttingen 1995.  
- Typische Formen des Romans (1964). 12. Aufl. Göttingen 1993
- Steinberg, Günter: Erlebte Rede. Ihre Eigenart und ihre Formen in neuerer deutscher, französischer und englischer Erzählliteratur. Göttingen 1971.
- Steinecke, Hartmut (Hg.): Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. Berlin 1994.
- Stephens, Antony: Vom Nutzen der zeitgenössischen Metafiktion: Christa Wolfs *Kindheitsmuster*. In: Kloepfer, Rolf und Giesela Janetzke-Dillner (Hg.): Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert. Tagungsbeiträge eines Symposiums der Alexander von Humboldt-Stiftung Bonn-Bad Godesberg 1980 in Ludwigsburg. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1981. S. 359-371.
- Stierle, Karlheinz: - Ästhetisches Medium, das Werk und das Imaginäre. In: Dieter Henrich u. Wolfgang Iser (Hg.): Funktionen des Fiktiven. München 1983. S. 365-374.  
- Geschehen, Geschichte, Texte der Geschichte. In: Reinhart Koselleck u. Wolf-Dieter Stempel (Hg.): Geschichte – Ereignis und Erzählung. München 1983. S. 530-534.  
- Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte. In: Reinhart Koselleck u. Wolf-Dieter Stempel (Hg.): Geschichte – Ereignis und Erzählung. München 1983. S. 347-376.
- Striedter, Jurij: Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution. Vorwort In: ders. (Hg.), Russischer Formalismus. München 1971.
- Titzmann, Manfred: Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation. München 1977.
- Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. 8., durchgesehene und aktualisierte Aufl. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998.
- Von Roncador, Manfred: Zwischen direkter und indirekter Rede. Nichtwörtliche direkte Rede, erlebte Rede, logophorische Konstruktionen und Verwandtes. Tübingen 1988.
- Von Wiese, Benno: Die Utopie des Ästhetischen bei Schiller. In: ders.: Zwischen Utopie und Wirklichkeit. Studien zur deutschen Literatur. Düsseldorf 1963. S. 81-101.

- Walser, Martin: Engagement als Pflichtfach für Schriftsteller. In: ders.: Heimatkunde. Frankfurt a.M. 1968. S. 103-126.
- Warning, Rainer: - Der inszenierte Diskurs. Bemerkung zur pragmatischen Relation der Fiktion. In: Dieter Henrich u. Wolfgang Iser (Hg.): Funktionen des Fiktiven. München 1983. S. 183-206.  
- (Hg.) Rezeptionsästhetik. München 1975.
- Weber, Ernst: Die poetologische Selbstreflexion im deutschen Roman des. 18. Jahrhundert. Zur Theorie und Praxis von Roman und Historie und pragmatischem Roman. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer 1974.
- Weimann, Robert: Erzählsituation und Romantypus. Zur Theorie und Genesis realistischer Erzählformen. In: Manfred Brauneck (Hg.): Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert. 2 Bde. Bamberg 1976. Bd. 1, S. 62-81.
- Weinrich, Harald: - Tempus. Besprochene und erzählte Welt. 2., völlig neubearbeitete Aufl. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer 1971.  
- Narrative Strukturen in der Geschichtsschreibung. In: Reinhart Koselleck u. Wolf-Dieter Stempel (Hg.): Geschichte – Ereignis und Erzählung. München 1983. S. 519-523.
- Wetzel, Heinz: - Fiktive und authentische Nachrichten in Jurek Beckers Romanen *Jakob der Lügner* und *Aller Welt Freund*. In: Jost, Roland und Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.): Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Jacob Steiner zum sechzigsten Geburtstag. Frankfurt/M.: Athenäum 1986. S. 439-451.  
- Unvergleichlich gelungen, aber einfach zu schön? Zur ethischen und ästhetischen Motivation des Erzählens in Jurek Beckers Roman *Jakob der Lügner*. In: Albrecht Schöne (Hg.): Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses. Göttingen 1985. Tübingen: Niemeyer 1986. Bd. 8, S. 107-114.  
- Holocaust und Literatur. Die Perspektive Jurek Beckers. In: *Colloquia Germanica*. 1988. H. 1, S. 70-76.
- Zimmermann, Werner: Jurek Becker: *Jakob der Lügner*. In: ders.: Deutsche Prosadichtungen des 20. Jahrhunderts. Düsseldorf: Schwann 1988. Bd. 3, S. 10-39.
- Zmegac, Viktor (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Bd. III/2. 1945-1980. S. 631-634.



## Lebenslauf

Ich bin am 24. 01. 1971 in Fenyang, einem kleinen Ort in Shanxi Provinz, China geboren. Die ersten fünf Jahre meiner Kindheit verbrachte ich in Fenyang, Wenshui und Jiaocheng, mit häufigem Wechsel des Wohnortes zwischen meiner beiden Großmüttern und meinen Eltern.

Mein Vater war Offizier und hat nach der Armee als Rundfunktechniker gearbeitet. Meine Mutter hat als Lehrerin, Redakteurin und Buchhalterin gearbeitet. Ja, so ein bewegtes Berufsleben war möglich gewesen. Sie sind aber heute beide bereits in Ruhestand getreten. Ich habe zwei jüngere Schwestern, eine war als Elektro-Ingenieurin gebildet, arbeitet aber auf einer Bank; die andere als Dozentin für Anglistik an einer Universität. Meine Schwestern haben mich zu einer zweifachen Tante gemacht.

Den größten Teil meiner Kindheit und meine gesamte Jugend habe ich in meiner Heimatstadt Yuci, Shanxi Provinz verbracht. Dort ging ich zur Schule, zum Gymnasium, habe gespielt gelernt gewachsen...

Im Jahr 1989 habe ich das Abitur gut bestanden und bin nach unserer Provinzhauptstadt Taiyuan gegangen, um dort an der Universität Anglistik zu studieren. Deutsch war während meines ersten Studiums Nebenfach. Aber ich habe mit der Zeit mehr Interesse für die deutsche Sprache und Literatur entwickelt. Nach dem Bachelor-Abschluss für Anglistik habe ich mich für ein Master-Studium in Germanistik entschieden und habe die Aufnahmeprüfung der Nanjing Universität auch bestanden. So fuhr ich im Jahr 1993 nach Nanjing, Jiangsu Provinz, sich als glückliche Ausgewählte fühlend, da die Stadt an dem Yangtzefluss eine sehr schöne Kaiserstadt mit Geschichte und Kultur ist und die Universität eine der drei besten Universitäten in China sein soll.

Nach dem Studium habe ich in Beijing in einem deutschen-chinesischen Jointventure Arbeit gefunden, als Dolmetscherin. Die Firma gehört zum Unternehmen Mannesmann Rexroth, liefert hydraulische Produkte wie Pumpen und Motoren. Obwohl ich mich in den zwei Jahren in einer absolut fachfremden Welt bewegte, ist die Zeit nachhinein betrachtet eine genauso wichtige Phase für mich wie jede andere Zeit. Vor Allem wird mein Deutsch von den dortigen deutschen Kollegen sehr viel gefördert.

Da es schon immer mein starker Wunsch war, nach Deutschland zu kommen und hier zu studieren, habe ich im Frühjahr 1998 meinen Job gekündigt und bin dann nach Freiburg i.Br. geflogen. Die zwei Jahre in Freiburg, der Hauptstadt im Schwarzwald, sind wie im Traum vergangen, alles schön, idyllisch, märchenhaft... Aber ich war neugierig auf andere Bundesländer, andere Städte, wollte mehr erleben. So bin ich im Oktober 1999 nach München umgezogen.

Wenn ich die Zeit in Freiburg als einen langen Urlaub bezeichne, da war mehr Sightseeing und Wandern als Studieren, so sind die letzten 5 Jahre in München eine richtige harte Zeit, hartes Lernen, hartes Arbeiten und und und... Inzwischen ist München schon längst meine zweite Heimat geworden und ich bin als Wahlmünchenerin stolz darauf, dass ich hier gelebt habe.

Am 30. Januar habe ich in Form Disputation in Neue Deutsche Literatur promoviert, ein Datum zu bemerken. Über die Frage, ob dieses Datum den Höhepunkt oder eher den allerersten Anfang meiner akademischen Karriere markiert – darüber wird das Schicksal entscheiden, ja, ein bewegtes Leben scheint ich auch zu haben. Herzlichen Dank an Allen, die, auf einer oder anderen Weise, mich auf dem Weg hierher begleitet haben!

Xin Wen

München, 28.06.2004