

BIOGRAPHISCHE
BEZÜGE IN JENNY
ERPENBECKS
DRAMATIK

15. JUNI 2016

Miranda Chorus
Kuppelkovenderstraat 7
6127 CP Grevenbicht

Radboud Universiteit
Letteren Faculteit
Duitse taal & cultuur

m.chorus@student.ru.nl
s4455320

Betreuerin: Dr. Y. Delhey
2. Gutachter: Prof. Dr. P. Sars

Abstract

De voorliggende masterscriptie richt zich op mogelijke biografische verbanden die in het dramatische werk van de Duitse schrijfster Jenny Erpenbeck tot uiting komen. In tegenstelling tot haar veelbesproken proza zijn haar drie theaterstukken, te weten ‚Katzen haben sieben Leben‘, ‚Leibesübungen für eine Sünderin‘ en ‚Schmutzige Nacht‘ in wetenschappelijk onderzoek vrijwel onbelicht gebleven. Daarom probeert deze scriptie vanuit de veldtheorie van Bourdieu in combinatie met een narratologische analyse Jenny Erpenbecks dramatische werk te doorgronden. Het biografische perspectief focust zich op de autobiografieën van Hedda Zinner, Jenny Erpenbecks grootmoeder aan vaderskant. Zowel kleindochter als grootmoeder hebben een bijzondere band met het theater. Voordat een vergelijking tussen de werken plaatsvindt, volgt eerst een nadere uitwerking van het methodologische kader. Vervolgens wordt voor de analyse van de theaterstukken gebruikgemaakt van Wayne C. Booths ‘impliciete auteur’ concept. Daarnaast wordt aanvullend (archieff)materiaal rondom Jenny Erpenbeck en Hedda Zinner geïntegreerd, zodat er een evenredige verhouding tussen persoon, werk en context tot stand komt.

1.	Einleitung.....	3
2.	Biographie und der Begriff ‚Habitus‘	6
2.1	Die biographierte Person im Kontext	6
2.2	Habitus.....	6
2.3	Das Feld der Kunst	7
3.	Von Bourdieu zum impliziten Autor von Booth.....	9
4.	Jenny Erpenbecks dramatische Texte	11
4.1	‚Katzen haben sieben Leben‘	11
4.1.1	Detailanalyse.....	13
4.1.1.1	Die Szenen.....	13
4.1.1.2	Die Figuren.....	14
4.2	‚Leibesübungen für eine Sünderin‘	20
4.2.1	Detailanalyse.....	22
4.2.1.1	Die Szenen.....	22
4.2.1.2	Die Figuren.....	22
4.3	‚Schmutzige Nacht‘	30
4.3.1	Detailanalyse.....	30
4.3.1.1	Die Szenen.....	30
4.3.1.2	Die Figuren.....	31
4.4	Die dramatischen Texte im Gesamtüberblick	34
5.	Schreiben gehört zur Familie: Habitus?.....	39
6.	Die Enkelin und die Großmutter im Kunstfeld.....	41
7.	Booths Konzept: Pro- und Kontrapunkte.....	48
8.	Jenny Erpenbecks Dramatik und Hedda Zimmers Autobiographien.....	50
9.	Frage und Antwort	56
10.	Zusammenfassung	58
11.	Fazit.....	59
	Bibliografie.....	60

1. Einleitung

Sie hätten alles versucht, sagte Erpenbecks Großmutter, Hedda Zinner, eine bekannte DDR-Schriftstellerin, aber es sei zu wenig gewesen. Sie sagte diesen Satz nach der Wende, als kaum noch jemand etwas auf ihre Stimme gab, als ihr Verlag dichtmachen musste, und sie begann, verrückt zu werden darüber. Die Enkelin, die ihren Weg zur Literatur wohl auch über die Musik suchte, weil schon Großvater, Vater und Mutter Wortkünstler sind, musste diesen Satz sehr weit wegrücken von sich. Weil er ihr so nahe ging.¹

In dieser von Fiona Ehlers geschriebenen Rezension in der Zeitschrift ‚Kultur Spiegel‘ aus dem Jahre 2001 steht der damals rezent erschienene Erzählungsband *Tand* von Jenny Erpenbeck (1967 in Ost-Berlin) im Mittelpunkt der Betrachtung. Heutzutage gehört die Autorin mit ihrem Prosawerk zu den bekanntesten deutschsprachigen Autoren der Gegenwart. Ihr literarischer Durchbruch erfolgte 1999 mit dem Roman *Geschichte vom alten Kind*. Insgesamt sind bis jetzt fünf weitere Romane veröffentlicht worden. Ihr letztes Werk ist der Roman *Gehen, ging, gegangen*, der vergangenes Jahr erschienen ist.

Im Gegensatz zu ihrer Prosa haben ihre aufgeführten Theaterstücke allerdings weniger Aufmerksamkeit erfahren. In gewissem Sinne ist das bemerkenswert, weil gerade das Theater der Ort ist, der den Anfang für Jenny Erpenbecks berufliche Karriere bildete, nachdem sie in diesem Bereich ein Studium absolviert hat. So studierte sie nach einer Buchbinderlehre bis 1994 Theaterwissenschaft und Musiktheaterregie an der staatlichen Hochschule für Musik ‚Hanns Eisler‘ Berlin. Darüber hinaus ist sie seit 1995 als Regieassistentin bei unter anderem Ruth Berghaus, Heiner Müller, Peter Konwitschny und Werner Herzog tätig.²

Ihre Beschäftigung mit dem Theater resultierte darin, dass im Jahre 2000 ihr Stück ‚Katzen haben sieben Leben‘ in Graz uraufgeführt wurde. Im August desselben Jahres erschien die Textfassung beim Eichborn Verlag Berlin. Die Uraufführung ihres zweiten Theaterstückes ‚Leibesübungen für eine Sünderin‘ erfolgte 2003 beim Deutschen Theater in Berlin. Die Textfassung liegt jedoch noch nicht gedruckt vor. Ihr Libretto ‚Herr Kennedy muss ein sehr böser Mann gewesen sein‘, das in der Zeitschrift ‚Theater der Zeit‘ im Rahmen eines Gespräches mit Thomas Irmer erwähnt wurde, erschien erst im Jahre 2011 als Kurzstück unter dem Titel ‚Schmutzige Nacht‘.

Obwohl Jenny Erpenbeck insgesamt nur drei Theaterstücke geschrieben hat, bildet ihre Beschäftigung mit dem Theater einen interessanten Forschungsgegenstand. Sie ist nicht das einzige Familienmitglied, das sich dem Theater gewidmet hat, denn auch ihre Großeltern väterlicherseits, Fritz Erpenbeck und Hedda Zinner, haben sich intensiv mit dem Theater

¹ Ehlers 2001, 58.

² Vgl. Theater der Zeit. Jenny Erpenbeck, http://www.theaterderzeit.de/person/jenny_erpenbeck/.

beschäftigt. Vor allem ihre Großmutter hat sich bewusst für das Theater entschieden, indem sie unter anderen in den 1950er und 1960er Jahren viele Theaterstücke verfasst hat. Aus diesem Grund stehen sowohl die Großmutter als auch die Enkelin in einem direkten Bezug zum Theater.

Bei der Betrachtung der bisherigen Forschung fällt auf, dass in Erpenbecks Prosawerk die drei unterschiedlichen Figuren der Großmutter, die sie in ihrem oben erwähnten Band *Tand* aufgeführt hat, durchaus mit der empirischen Person der Großmutter übereinstimmen. Zu dieser Schlussfolgerung kommt allerdings Petra M. Bagley in dem Beitrag ‚Granny Knows Best: The Voice of the Granddaughter in ‘Grossmütterliteratur’‘. Jetzt stellt sich die Frage, inwieweit die Figur der Großmutter auch in Jenny Erpenbecks dramatischen Texten möglicherweise mit der empirischen Person gleichgesetzt werden kann. Jedoch gibt es derzeit nur einen Aufsatz, der sich mit ihrer Dramatik auseinandersetzt. In ‚Reflexionen über Schuld und Sühne: Jenny Erpenbecks Dramatik – eine Bestandsaufnahme (mit Blicken auf die Prosa)‘ untersucht Johannes Birgfeld zentrale Aspekte, wie die Schuldfrage, in ihrer Dramatik im Hinblick auf ihre Prosatexte.

Doch eine Auseinandersetzung mit Jenny Erpenbecks Theaterstücken, um mögliche biographische Bezüge zur Großmutter herzuleiten, liegt bis jetzt noch nicht vor. Aus diesem Grund wird in der vorliegenden Masterarbeit die Figur der Großmutter in Jenny Erpenbecks Dramatik untersucht, sodass Übereinstimmungen zur Biographie der Großmutter aufgezeigt werden können. Die Arbeit setzt sich zum Ziel, Bezüge zwischen Jenny Erpenbecks Theaterstücken und ihrer Familie aufzudecken, sodass sich hieraus eine Biographie ergibt, die sich dem persönlichen und familiären Bezug zum Theater widmet. Aus diesem Grund wurde folgende Forschungsfrage formuliert: Welche biographischen Bezüge lassen sich aufgrund der Thematik und der Figuren in Jenny Erpenbecks Dramatik zur Großmutter herstellen? Um Bezüge zu ihrer Großmutter herleiten zu können und auf diese Weise zur empirischen Person zu gelangen, werden Hedda Ziners Autobiographien *Selbstbefragung* und *Auf dem roten Teppich* herangezogen. In erstgenannter Autobiographie setzt Hedda Zinner sich mit ihrem Leben und ihrer Arbeit als emigrierte antifaschistische Schriftstellerin in der Sowjetunion auseinander, während in zweitgenannter Autobiographie vielmehr ihr Leben und ihre Arbeit im Theater thematisiert wird. Darüber hinaus wird zusätzliches Material aus dem Hedda-Zinner-Archiv im Archiv der Akademie der Künste verwendet.

Um die Theaterstücke von Jenny Erpenbeck und die Autobiographien der Großmutter miteinander vergleichen zu können, wird aus dem *Handbuch Biographie* von Christian Klein (Hrsg.) Bourdieus Theorie zum Begriff ‚Habitus‘ aufgegriffen, weil dieser im Mittelpunkt

seiner biographie-relevanten Überlegungen steht. Auf diese Weise kann ein übergreifender biographischer Rahmen hergestellt werden. Da aber einerseits der ebengenannte Begriff ‚Habitus‘ nur einen allgemeinen Ansatz bildet und er andererseits keinen Leitfaden für die Analyse der dramatischen Texte Jenny Erpenbecks vermittelt, muss der methodologische Rahmen weiter abgegrenzt werden. Aus diesem Grund wird die Theorie zum impliziten Autor von Wayne C. Booth herangezogen, sodass die Theaterstücke aus einer autobiographischen Perspektive gelesen werden können.

Jedoch müssen zuerst die theoretischen Ansätze von Bourdieu und Booth weiter erläutert werden, sodass eine zielgemäße Einsetzung erfolgen kann. Deswegen wird das erste Kapitel sich mit der Auslegung der Begriffe ‚Habitus‘ und ‚impliziten Autor‘ beschäftigen. Danach wird kurz auf die allgemeine Thematik der Theaterstücke Jenny Erpenbecks eingegangen. Anschließend wird jeder dramatische Text einem Teilkapitel gewidmet, in dem zuerst anhand Interviews und Rezensionen eine kurze Zusammenfassung und Kontextualisierung des Theaterstückes folgt. Daraufhin wird der dramatische Text im Einzelnen mittels Booths Theorie analysiert und mit den beiden Autobiographien von Hedda Zinner verknüpft, sodass sich möglicherweise aus der immanenten Textanalyse schon biographische Bezüge zur Großmutter ergeben. Die Detailanalyse der Theaterstücke zielt auf zwei unterschiedliche Aspekte, denn es findet eine Unterteilung zwischen einerseits den Szenen und andererseits den Figuren statt. Danach wird ein Gesamteindruck der Theaterstücke vermittelt und werden nicht nur erneut die Autobiographien, sondern auch biographische Hintergrundinformationen zu Jenny Erpenbeck und zusätzliches Material aus dem Hedda-Zinner-Archiv herangezogen. Als nächster Schritt erfolgt eine Annäherung zum Bourdieuschen Begriff ‚Habitus‘ im Hinblick auf Jenny Erpenbeck, ihre Familie und deren Werk. Anschließend werden die Positionen von Jenny Erpenbeck und ihrer Großmutter als Akteure im Kunstfeld erläutert. Dann folgt eine Darstellung von einigen Pro- und Kontrapunkten in Bezug auf Booths Konzept, die ihrerseits wieder mit konkreten Textbeispielen verknüpft werden. Daraufhin werden einige aufgefundene Bezüge miteinander verglichen, indem mögliche Übereinstimmungen und Unterschiede zwischen Jenny Erpenbecks Dramatik und Hedda Ziners Autobiographien erörtert werden, sodass für die Beantwortung der Forschungsfrage eine verallgemeinerte Darstellung möglich ist. Anschließend folgt eine Zusammenfassung, in der die biographischen Bezüge, die sich aus der Analyse ergeben haben, nochmal festgehalten werden. Zum Schluss werden die wichtigsten Ergebnisse im Fazit diskutiert und wird die Masterarbeit ein Ende bereitet.

2. Biographie und der Begriff ‚Habitus‘

2.1 Die biographierte Person im Kontext

Christian Klein geht in seinem *Handbuch Biographie* von der Annahme aus, dass eine Biographie das Leben einer einzelnen Persönlichkeit und deren Handlungen im gesellschaftlichen Kontext wiedergibt. Aus diesem Grund ist es wichtig, dass möglichst weitverbreitete Assoziationen zur biographierten Person in Betracht gezogen werden. Da es sich dabei um ein Wechselspiel zwischen Individuum und Gesellschaft handelt, dessen Prämissen meistens in bestimmten Felder zum Ausdruck kommen, bietet die theoretische Überlegung von Bourdieu eine mögliche Herangehensweise. Denn sein Konzept des Begriffes ‚Habitus‘ verknüpft die individuelle Leistung mit einer kontextuellen Einbettung, ohne dass die hervorgebrachte Arbeit der biographierten Person beeinträchtigt wird. Bourdieu stellt mit anderen Worten in seinem theoretischen Ansatz zwar die eigenen Errungenschaften eines Individuums im Mittelpunkt seiner Überlegung, aber er betrachtet das Werk immer im Hinblick auf den zeitgenössischen gesellschaftlichen Kontext der biographierten Person.³

2.2 Habitus

Ein wesentlicher Aspekt der Biographieforschung bildet das biographische Dreieck, welches sich aus biographierter Person, Gesellschaft und Werk zusammensetzt. Alle drei Elemente müssen nicht nur angemessen repräsentiert sein, sondern auch in der wissenschaftlichen Analyse einbezogen und ausgewertet werden. Jedoch stehen die verschiedenen Komponente, also die biographierte Person, die Gesellschaft und das Werk nicht in einem hierarchischen Verhältnis zueinander. Vielmehr kennzeichnet sich ihre Beziehung insofern, dass die Elemente sich wechselseitig beeinflussen. Zentraler Begriff, der im Mittelpunkt von Bourdieus theoretischem Ansatz steht und zugleich auch für die biographische Praxis eine Relevanz hat, ist der ‚Habitus‘. In seiner Überlegung geht Bourdieu von der Theorie Erwin Panofskys aus, denn Letztgenannter vertritt die These, dass bestimmte stilistische Eigenheiten einer Epoche durch ‚mental habits‘ geprägt sind. Diese mentalen Gewohnheiten sind auch in anderen Bereichen derselben Zeit zu erkennen und manifestieren sich öfters durch Schulbildung. Deswegen reflektiert Bourdieu den Begriff ständig auf die inhärente dialektische Diskrepanz eines persönlichen und sozialen Verhältnisses.

³ Vgl. Klein 2009, S.425f.

Da Bourdieu den ‚Habitus‘ als einen verinnerlichteten sozialen Aspekt betrachtet, wird jedoch nicht die Handlungsfähigkeit der biographierten Person infrage gestellt, weil gerade die schöpferischen Qualitäten des jeweiligen Akteurs und dessen Habitus zu betonen sind. Aus diesem Grund stellt Bourdieu das Konzept ‚Habitus‘ wie „etwas Erworbenes und zugleich ein Haben“⁴ dar. Der ‚Habitus‘ ist also eine internalisierte und unbewusste Folie, die von der jeweiligen Herkunft mitbestimmt wird. Da dieses Konzept in allen Lebensäußerungen zum Ausdruck kommt, sind ebenfalls Kunstwerke eine Objektivierung des ‚Habitus‘.⁵

2.3 Das Feld der Kunst

Die Organisation des sozialen Raums unterteilt Bourdieu in einzelne Felder, zum Beispiel das Feld der Kunst. Jedes Feld bildet einen relativ eigenständigen Teil einer Gesellschaft, der seinerseits seine eigene Struktur bestimmt. Die Akteure innerhalb des Feldes können einen bestimmten Einfluss ausüben, der aber von der jeweiligen Position innerhalb des Feldes abhängt. Bestimmend sind außerdem die spezifischen Dispositionen, über die der Akteur des Feldes verfügt. Das Verhältnis von Positionen und Dispositionen ist dialektisch,⁶ das heißt, dass die Akteure sich innerhalb des Feldes möglichst gut zu stilisieren versuchen. Neben ihrem künstlerischen Werk trägt also auch der Habitus zur Positionierung bei. Doch der Wert des künstlerischen Werkes wird nicht vom Konzept des ‚Habitus‘ untergraben.

Das Feld wird zunehmend autonom, wenn die Bildung des Feldes sich auf seine eigene Art und Weise weiterentwickelt. Ein Feld, das an Autonomie gewinnt, tendiert dazu, sich immer mehr von den Veränderungen der anderen Felder abzugrenzen. Diese Tendenz hat zur Folge, dass die Geschichte des Feldes legitime Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien herauszuarbeiten versucht. Je autonomer schließlich das Feld ist, desto einflussarmer sind die jeweiligen Kategorien von denen anderer Felder.⁷ Im Endeffekt wird das Feld mit zunehmender Autonomie immer weniger zugänglich für Einflüsse außerhalb des Feldes.⁸ Wer als Akteur eine gute Position innerhalb des Feldes einnehmen möchte, muss nicht nur mit dessen Einzelheiten bekannt sein, sondern auch den spezifischen Erwartungen entsprechen, die innerhalb des Feldes als Norm gelten. Diese Gegebenheit führt zu einem gewissen Konservatismus des Feldes. So lässt sich im Hinblick auf die Künstler-Biographik die Schlussfolgerung ziehen, dass ein Künstler innerhalb seines künstlerischen Feldes sich

⁴ Klein 2009, 426, zitiert nach Bourdieu 1999, 286.

⁵ Vgl. Klein 2009, 426.

⁶ Vgl. Klein 2009, 426, zitiert nach Bourdieu 1999, 420.

⁷ Vgl. Klein 2009, 427, zitiert nach Bourdieu 1999, 116ff.

⁸ Vgl. Klein 2009, 427, zitiert nach Bourdieu 1999, 386.

von der Gesellschaft distanziert und zeitgleich dieser Gesellschaft sozusagen entgegenwirkt, indem er ihr Fungieren infrage stellt.

Falls der Akteur eine einflussreiche Position im Feld der Kunst beabsichtigt, sind eine eigene Individualität und ein eigener Stil unentbehrlich. In der Mitte dieser Auseinandersetzung zwischen Individuellem und Kollektivem, das in Form von Kultur erscheint, tritt der ‚Habitus‘ heran.

Die Konstruktion einer Biographie kann sich laut Bourdieu erst am Ende einer wissenschaftlichen Forschung ergeben, weil sich die gesellschaftliche Laufbahn eines Akteurs aus den verschiedenen Positionen zusammensetzt, die er im Laufe seines Lebens in einem Feld innehatte.⁹ Das würde bedeuten, dass eine Rekonstruktion des Feldes nur vorliegen kann, wenn das Feld als abgeschlossen betrachtet wird, aber es macht mehr Sinn in einer biographischen Arbeit das Feld, in dem der Akteur gerade agiert, nachzuzeichnen.

Jeder Akteur und logischerweise auch der Künstler bewegt sich nicht in einem leeren Raum, sondern agiert mit anderen und setzt sich mit den jeweiligen Akteuren auseinander, sodass er seine schöpferischen Fähigkeiten entfalten kann. Deswegen muss das künstlerische Werk, das zum Großteil zur Positionierung des Akteurs im Feld beiträgt durchaus in der biographischen Arbeit betrachtet werden. Das Werk der biographierten Person gilt nämlich als Ausdruck verschiedener Einflüsse, die ihrerseits nicht die Eigenständigkeit und Individualität des jeweiligen Werkes beeinträchtigen. Aus diesem Grund sollen die literarischen Besonderheiten eines Textes in Betracht gezogen werden, weil derartige Gegebenheiten eine Rückwirkung auf den Akteur, seine Position und seinen nachfolgenden Text auslösen. Hiermit ergibt sich für die biographische Arbeit die Schlussfolgerung, dass das Leben der biographierten Person und ihre jeweiligen Errungenschaften nur unter Einbeziehung der spezifischen Anforderungen und Bedingungen des Feldes interpretiert werden können, in dem die biographierte Person vornehmlich agierte.

Das Werk des Künstlers ist als eine individuelle Reaktion auf historische und gesellschaftliche Entwicklungen zu bezeichnen. Für die Auslegung des ‚Habitus‘ in der biographischen Arbeit spielt vor allem die Frage, die sich mit dem Wechselspiel zwischen Individuellem und Kollektivem näher auseinandersetzt, eine bedeutende Rolle. Nur im Rahmen einer derartigen Betrachtung ergibt sich eine angemessene Bestimmung für den Stellenwert eines künstlerischen Werkes. Mit dieser Schlussbemerkung kann Bourdieus biographie-relevante Überlegung zum Begriff ‚Habitus‘ abgerundet werden, sodass im

⁹ Vgl. Klein 2009, 427, zitiert nach Bourdieu 1999, 409f.

Nachfolgenden ein Brückenschlag zu dem theoretischen Konzept von Wayne C. Booth gemacht werden kann.

3. Von Bourdieu zum impliziten Autor von Booth

Ein Aspekt, der bis zu diesem Punkt noch nicht betrachtet wurde, ist das Phänomen der Inszenierung im Hinblick auf die Biographieforschung. Bourdieus theoretischer Ansatz ermöglicht es, dass seine Theorie mit jener Überlegung ergänzt werden kann, die sich mit der Inszenierung auseinandersetzt.

An dieser Stelle gerät Booths Konzept zum impliziten Autor ins Blickfeld, den er als erster im Jahre 1961 in seinem Buch *The Rhetoric of Fiction* formulierte. Er geht in seiner Überlegung nämlich von der Annahme aus, dass der empirische Autor eines literarischen Werkes, mittels seines Produktes nicht nur bei seiner Leserschaft eine bestimmte Wirkung beabsichtigt, sondern die Leserschaft zeitgleich auch Werthaltungen vermitteln möchte. Um diese Ziele zu erreichen, schafft der empirische Autor beim Schreiben die Instanz des impliziten Autors. Es handelt sich mit anderen Worten um eine implizierte Version ‚seines Selbst‘, die in jedem Werk des empirischen Autors anders ausfällt.

Jedoch darf der implizite Autor nicht mit dem fiktiven Erzähler gleichgesetzt werden. Erstgenannter stellt die Gesamtbedeutung eines literarischen Werkes dar, indem der implizite Autor den moralischen und emotionalen Gehalt der dargestellten Handlung verkörpert. Darüber hinaus kann der Begriff als einen abstrakten Sachverhalt stilisiert werden, weil er aufgrund der künstlerischen Entscheidungen des Verfassers zum Ausdruck kommt. Aus diesem Grund kann der implizite Autor auch als ‚zweites Selbst‘ gekennzeichnet werden. Das Bild, das sich die Leserschaft von dieser Instanz macht, ist ohne weiteres eine der wichtigsten Wirkungen des empirischen Autors, denn der implizite Autor vermittelt ein Bild, das von der Leserschaft aufgegriffen und manchmal fälschlich mit dem Bild des empirischen Autors gleichgesetzt wird. Jedoch soll noch bemerkt werden, dass der implizite Autor nur als Bild des empirischen Autors beschrieben wird, insoweit die Instanz tatsächlich aus dem Text zu erschließen ist.

Doch die Erstellung eines Bildes ist durchaus problematisch, denn der empirische Autor konstruiert in jedem einzelnen Werk sozusagen verschiedene Versionen seines Selbst. Dieses Prinzip offenbart sich vor allem, wenn das zweite Selbst eine agierende Rolle in einem Werk einnimmt. Schwierig wird es, die verschiedenen Versionen mit einem angemessenen Begriff zu ergreifen, denn die Bezeichnung ‚Person‘ oder sogar ‚Erzähler‘ weisen im Allgemeinen mehr auf den Sprecher in einem Werk hin. Seinerseits ist der Sprecher lediglich

nur ein vom impliziten Autor geschaffenes Element, das also von ihm hervorgerufen werden kann. Der Eindruck, den sich die Leserschaft vom impliziten Autor bildet, umfasst neben dem oben erwähnten allgemeinen Sinn des Werkes ebenfalls alle moralischen und emotionalen Erfahrungen der einzelnen Figuren. Im Grunde genommen, widmet sich der implizite Autor den Werten und Normen, die durch die gesamte Form des Werkes vertreten werden. Diese Tendenz hat zur Folge, dass der Eindruck, den die Leserschaft sich von einem Werk bildet, bewusst oder unbewusst vom impliziten Autor vorgegeben wird. Die Leserschaft stilisiert die Instanz als eine ideale, literarisch gestaltete Version des empirischen Autors. Deswegen muss unbedingt der empirische Autor vom impliziten Autor getrennt werden, denn bei der Analyse eines Werkes wird von der ‚Aufrichtigkeit‘ letztgenannter Instanz ausgegangen, egal ob sie die eigentlichen Werte und Normen des empirischen Autors widerspricht. Gerade durch diese Unterscheidung zwischen empirischem und implizitem Autor entfaltet sich eine Herangehensweise, die nicht von der Behauptung ausgeht, dass der empirische Autor seine eigenen Werte und Normen unmittelbar im Text einfließen lässt. Für die Vermittlung dieser Werte und Normen dient ja der implizierte Autor, der imstande ist, eine deutliche Distanz zur Leserschaft zu halten. Dabei kann es sich um eine geistige, eine moralische oder eine ästhetische Distanz handeln. Booth versucht also mit seinem theoretischen Ansatz zu zeigen, wie die Leserschaft die Identität des Autors und dessen Repräsentation von Subjektivität und eigener Verkörperung interpretieren kann.¹⁰

Im Grunde genommen geht es also darum, die Autorin Jenny Erpenbeck und ihre Großmutter als eine implizierte Figur in Erpenbecks dramatischen Texten anhand der theoretischen Perspektive der Erzähltheorie zu erkunden. In der vorliegenden Arbeit handelt es sich zwar um dramatische Texte, die aber wie ein narrativer Text analysiert werden. Der implizite Autor dient dabei als hilfreiches Konzept, weil die Instanz immer ein textuelles Konstrukt ist. Er ist das Ergebnis eines Diskurses, das von intentionellen Referenzen und anderen fiktionalen und historischen Narrativen umgeben wird. Das hervorgerufene Bild des Autors im Text stellt in dem Sinne schon gewisse Ambiguitäten und Widersprüche dar, die zur Autorschaft gehören. Die Autorin verwendet also Strategien, die dazu beitragen, dass ihre Theaterstücke als autobiographische Texte gelesen werden können. Damit erfüllt ihr Werk eine doppelte Funktion, denn zum einen sind ihre Texte ein fiktives Konstrukt, aber zum anderen haben sie auch eine autobiographische Referenz, die jedoch die potentielle Wirkung des Stückes nicht verringert. Im Gegenteil, denn gerade durch diese zwiespältige Funktion

¹⁰ Vgl. Booth 2000.

wird die zeitgleiche An- und Abwesenheit der Autorin im Text deutlich. Sie ist einerseits eine anwesende Figur im Text und andererseits ein ‚Gespenst‘, dessen Leben und Erfahrungen sich außerhalb des Stückes abspielen. Für die vorliegende Arbeit bedeutet das aber, dass immerhin auch ausgewähltes, kontextuelles Material, das allerdings beschränkt vorhanden ist, zur Autorin und deren dramatischen Werk herangezogen werden muss, um schließlich das Bild des impliziten Autors mit der empirischen Person verknüpfen zu können. Zuerst wird jedoch kurz auf die Thematik ihrer Theaterstücke eingegangen, bevor jedes Stück im Einzelnen analysiert wird.

4. Jenny Erpenbecks dramatische Texte

Ein wichtiges Element der autobiographischen Erzählung ist die Repräsentation einer Lebensgeschichte. Und genau das ist was Jenny Erpenbeck in ihren Theaterstücken ‚Katzen haben sieben Leben‘ (2000), ‚Leibesübungen für eine Sünderin‘ (2003) und ‚Schmutzige Nacht‘ (2011) macht. Im Mittelpunkt der Handlung steht der Diskurs über Schuld, Macht und Ohnmacht, der aber von einem kritischen Blick auf Familienkonstruktionen und Geschlechterverhältnisse begleitet wird. Ihre Dramatik bildet nicht nur ein Mosaik aus intertextuellen Passagen, sondern verweist auch immer auf sich selbst.

Dabei wird Jenny Erpenbecks zentrales Thema, die Darstellung der Relativität von Opfer- und Täterrollen in immer neuen Variationen durchspielt. Die drei Theaterstücke greifen Beispiele sprachlicher Gewalt und menschlicher Manipulation auf, aber die exemplarischen Konstellationen ändern sich ständig, indem der Fokus jeweils neu ausfällt. Darüber hinaus werden die Beispiele in abstrakten oder konkreten historischen Situationen dargestellt. Die aufgegriffenen zwischenmenschlichen Beziehungen atmen in allen drei dramatischen Texten eine Atmosphäre von Gewalt und Schuld. Als exemplarisches Beispiel gilt Jenny Erpenbecks erster dramatischer Text, der im Nachfolgenden näher beleuchtet wird.

4.1 ‚Katzen haben sieben Leben‘

Das Theaterstück, dessen Uraufführung im Jahre 2000 am Schauspielhaus Graz stattfand, wurde von Jenny Erpenbeck selbst inszeniert. Ursprünglich lautete der Arbeitstitel ‚Gestürzt‘, jedoch hat es den Anschein, dass auch der jetzige Titel ziemlich rätselhaft ist. Die Autorin wollte aber mit dem Bild zeigen, dass nach einem Sturz wieder gelebt werden kann. Die Idee zum dramatischen Text ist auf zwei unterschiedliche Gründe zurückzuführen. Einerseits wollte sie ein Stück für zwei Schauspielerinnen schreiben, die sie zum damaligen Zeitpunkt

für eine eigene Produktion frei hatte.¹¹ Andererseits ging es ihr darum, „einen Prozess zu zeigen – zu zeigen, wie ein Wesen durch Stufen des Schmerzes gehen muss, bevor es bereit dafür wird, etwas Neues zu erleben oder zu erkennen“.¹²

Schauspielerinnen A und B durchspielen in einer zwölfteiligen Szenenfolge die Positionen von Macht und Ohnmacht.¹³ Das Theaterstück greift also Machtkonstellationen zwischen diesen zwei sich ständig wechselnden Frauenfiguren in ebenso verschiedenen gesellschaftlichen und sozialen Situationen auf. Es wäre ein Fehlschluss zu stellen, dass das Stück aufgrund der dargestellten Situationen in einen feministischen Rahmen eingeordnet werden kann, weil es sich lediglich nur um ein ‚Frauenstück‘ handeln sollte. Vielmehr geht es der Autorin darum, die sozialen Konstellationen, wie „Konkurrenz, Abhängigkeit, Vertrauen“¹⁴ aufzuzeigen. Hierdurch wird allerdings die Frage nach der Schuld bewusst oder unbewusst mehr Aufmerksamkeit gewährt. Die Antwort dieser Schuldfrage fällt in diesem dramatischen Text derart aus, dass Täter- und Opferrollen austauschbar sind, denn für Jenny Erpenbeck war es wichtig, „dass die Figuren nicht durchgehend entweder auf die stärkere oder die schwächere Position festgelegt werden“.¹⁵ Darüber hinaus wollte die Autorin nur den Anspruch, dass man nur von einem Standpunkt aus Recht haben kann, relativieren. „Der Kampf, den die beiden Figuren in meinem Stück gegeneinander führen, schlägt irgendwann wieder auf sie selbst zurück“.¹⁶ Auf diese Weise bleiben die jeweiligen Figuren sich selbst ein Rätsel, denn sie täuschen sich selbst ebenso wie jede andere Figur im Stück.¹⁷

Obwohl das Stück mit einer Geburt anfängt und mit einem Tod endet, verfügen die Konstellationen nicht über einen chronologischen Aufbau. Aus diesem Grund haben die Frauenfiguren auch keine durchgehende Identität. Übereinstimmender Aspekt bezieht sich auf den empfundenen körperlichen und psychischen Schmerz der Figuren. Doch am Ende stellt sich heraus, dass jede Wüste-Szene sich nur im Gehirn einer einzelnen Figur abgespielt hat und der Kampf letztendlich bloß einen innerlichen Streit war. Diese Hirngespinnste werden durch das Wesen eines Engels verkörpert, dessen Zwiegespräche in Wüsten-Monologen den verdichteten Szenen vorangestellt wird. Aber gerade durch eine Verdichtung der einzelnen Szenen findet eine Häufung des Schreckens statt und laut der Autorin wird „der Schrecken

¹¹ Vgl. Irmer 2000, 60.

¹² Irmer 2000, 60.

¹³ Vgl. Grack 2001.

¹⁴ Irmer 2000, 60.

¹⁵ Irmer 2000, 61.

¹⁶ Irmer 2000, 60.

¹⁷ Vgl. Marx 2014, 8.

zum Modell“,¹⁸ denn „die Szenen steigen in den Momenten ein, in denen der Druck auf die Figuren schon da ist, und zwar so stark, dass er auf eine Änderung hindrängt“.¹⁹ Die Zusammenschau von Figur A und B könnte dann als eine Spirale, „in der zyklisch, auf höherer Ebene, etwas wiederkehrt“²⁰ betrachtet werden. Diese Erläuterung Jenny Erpenbecks ist Auslöser für eine genauere Betrachtung des Theaterstückes, sodass auch biographische Bezüge zur Figur der Großmutter hergeleitet werden können.

4.1.1 Detailanalyse

4.1.1.1 Die Szenen

Kontinuität wäre überhaupt nicht eine angemessene Deutung der Spielszenen, denn sie verfügen, wie vorher bereits erwähnt, nicht über eine fortlaufende Handlung mit teilweise wiederkehrenden Figuren oder einem gleichbleibenden Schauplatz. Jede Szene bildet einen einzelnen Abschnitt, dessen Zusammenhang auf die Konfrontation zweier Frauenfiguren und den dazugehörigen Prozess von Manipulation, Unterdrückung und Zerstörung zurückzuführen ist. Auf der ersten Ebene werden sowohl klischeehafte familiäre als auch soziale Beziehungsverhältnisse durchspielt, die allerdings ein fatales Ende zur Folge haben.

Im Kontrast zu den jeweiligen Spielszenen entwickelt sich eine zweite Ebene, in der insgesamt dreizehn Sprechszenen zu vermerken sind. Diese Sprechszenen des ‚Engels‘, die auch den Prolog und Epilog des Theaterstückes bilden, kommentieren in einer poetisch-assoziativen Sprache das vorrangige Geschehen der Spielszenen. Da der Kommentar in seiner Resignation und Enttäuschung zunimmt, werden die Sprechszenen zutreffend mit dem Begriff ‚Wüste‘ angedeutet, denn der von T.S. Eliot formulierte Zweck dieses ‚Ortes‘, der Johannes Birgfeld zufolge „durchschritten werden muss, um durch Läuterung, Reue, Mitgefühl zum Lebensfrieden zu gelangen“,²¹ wird ebenfalls von Jenny Erpenbeck aufgegriffen. Sie wird im Stück das Bild eines Engels vermittelt, der „in zwei Figuren geteilt, auf die Erde“ stürzt, wo er „eine Prozedur der Läuterung“ durchmacht, „bevor er sich wieder erheben kann“.²²

Genauso wie die Spielszenen setzen auch die Sprechszenen sich aus Dialogen zusammen, doch im Gegensatz zu den Spielszenen werden die Sprechszenen im Off gesprochen. Da beide Schauspielerinnen ihr Teil des Dialoges zeitgleich vortragen sollen, könnte von der Annahme ausgegangen werden, dass die dargestellten Konflikte nicht von einem Individuum allein ausgelöst werden, sondern laut Johannes Birgfeld „Auswüchse der

¹⁸ Irmer 2000, 60.

¹⁹ Irmer 2000, 61.

²⁰ Irmer 2000, 61.

²¹ Birgfeld 2014, 175, zitiert nach Eliot.

²² Irmer 2000, 60.

condition humaine sind“.²³ Diese ruft bei den Figuren sowohl positive als auch negative Gefühle hervor, die allerdings für jeden Menschen nachvollziehbar sind, weil es sich um banale Emotionen handelt, die universeller Natur sind. Die empfundenen Emotionen führen zu einem Streit, der allerdings nicht rückgängig gemacht werden kann. Die rigorose Lösung des Leidens liegt in der Vernichtung der Figur, sodass der Großteil der Spielszenen mit dem Tod einer oder beider Figuren endet.

Nur in der letzten Szene ist ausnahmsweise ein anderes Ende zu vermerken. Obwohl eine Großmutter ihrer Enkelin nicht das Familiengeheimnis verraten will, leistet in dieser zwölften Spielszene die Enkelin ihrer todessehnsüchtigen Großmutter Sterbehilfe. Damit obliegen zum ersten Mal die Wünsche einer Figur den Begierden der anderen Figur. In der abschließenden Sprechszene ist die Läuterung eine vollendete Tatsache und fordert sie die Leserschaft oder besser gesagt die Zuschauer auf, negative Spiralen in uns Menschen zu erkennen, sodass einem Neuanfang nichts im Wege stehe.

4.1.1.2 Die Figuren

„Ich glaube, dass jeder Mensch gleichzeitig viele ist, immer wieder ein anderer, je nachdem, zu wem er sich verhält“.²⁴ Dieser von Jenny Erpenbeck in einem Interview mit Thomas Irmer geäußerte und höchstinteressante Satz kennzeichnet die exemplarischen und überindividuellen Figuren ihres Stückes. Obwohl die Frauen in unterschiedlichen Beziehungen, wie Mutter und Tochter, Chefin und Angestellte, Freundin und Freundin, Herrin und Sklavin und schließlich Großmutter und Enkelin zu einander stehen, sind die Figuren aufgrund ihrer Problematik zu verallgemeinern. Damit wird gemeint, dass ihre dargestellte zwar überspitzte Situation sich ebenfalls, unter Berücksichtigung einer gewissen Zurückhaltung, auf Situationen im Alltag übertragen lässt.

Interessant wird es aber, wenn die Theorie zum impliziten Autor von Booth herangezogen wird, denn der am Anfang zitierte Satz erwähnt ein wichtiges Element seiner Überlegung, nämlich die Inszenierung eines ‚zweiten Selbst‘. Das heißt aber nicht, dass es in einem Text nur einen impliziten Autor geben kann. Es ist durchaus möglich, dass im Text mehrere ‚Ichs‘ wahrzunehmen sind, die sich ihrerseits sogar widersprechen können.

Ein erstes Indiz, das Booths Theorie unter Beweis stellt, ist die Ich-Narrative, die in ‚Katzen haben sieben Leben‘ verwendet wird. Jede Figur, also insgesamt 24 Frauen, reden aus dieser Ich-Perspektive, die zeitgleich auch den vielleicht zu kurzfristigen Hinweis vermittelt, das Stück als ‚rein‘ autobiographischer Text zu betrachten. Vor allem, weil Booth

²³ Birgfeld 2014, 175.

²⁴ Irmer 2000, 60.

davon ausgeht, dass empirischer und impliziter Autor voneinander getrennt werden müssen. Und genau diese Trennung von empirischer Person und implizierter Instanz, ermöglicht es, dass sich im Theaterstück biographische Bezüge zu Jenny Erpenbecks eigener Person und zur Figur der Großmutter aufzeigen lassen. Nichtsdestotrotz ergeben sich dabei einige Schwierigkeiten, denn die Übereinstimmungen lassen sich natürlich nicht unmittelbar aus dem dramatischen Text erschließen. Vielmehr soll die zugrundeliegende Bedeutung ausgewählter Wörter und Sätze auf den biographischen Zusammenhang hinweisen. Darüber hinaus müssen die Beziehungen, in denen die Frauenfiguren zu einander stehen, ausgeblendet werden. Das gilt außerdem für die letzte Spielszene, in der eine vorher schon erwähnte Großmutter und ihre Enkelin die Subjekte der Handlung sind. Hier würde sich eine autobiographische Textinterpretation am ehesten festmachen lassen, aber Schein betügt. Dafür gibt es erstens einen durchaus banalen Grund, indem die Großmutter sagt: „Ich bin die Mutter deiner Mutter“,²⁵ während Hedda Zinner die Mutter von Jenny Erpenbecks Vater ist. Zum zweiten leistet in der Szene der Enkelin die Großmutter Sterbehilfe, indem sie ihr mit einer Pistole ins Herz trifft. Hedda Zinner starb 1994 im Alter von 88 Jahren, aber bestimmt nicht in der gleichen Art und Weise, wie die Figur. Eine Gegebenheit, die jedoch die Figur der Großmutter und die empirische Person gemein haben, ist das Empfinden eines körperlichen Schmerzes.

A Ich habe Schmerzen.²⁶

Nur meine Kreuzschmerzen wurden immer unerträglicher, und ich machte mir Gedanken, ob ich den Belastungen in Moskau gewachsen sein würde.²⁷

Ein Ischiasanfall sei zwar sehr schmerzhaft, aber er gehe wieder vorüber. [...] Ich müsse für kurze Zeit ins Krankenhaus, das wäre alles.²⁸

Da im dramatischen Text nichts zur Ursache der Schmerzen geäußert wird, bleibt der übereinstimmende Punkt erheblich beschränkt. Darüber hinaus handelt es sich in Jenny Erpenbecks Stück um einen universellen menschlichen Aspekt, mit dem sich logischerweise alle Menschen identifizieren können. Im Gegensatz dazu weist die sechste Szene einen großen Bezug zur Großmutter auf.

Ich habe, seit ich denken kann, gewusst, dass ich Schauspielerin werden würde. Ich habe nie etwas anderes gewollt, und deshalb habe ich es auch geschafft.²⁹

²⁵ Erpenbeck 2011, 65.

²⁶ Erpenbeck 2011, 66.

²⁷ Zinner 1989, 198.

²⁸ Zinner 1989, 201f.

Hedda Ziners Leidenschaft für das Theater entwickelte sich schon früh, denn anscheinend stand sie schon mit zwölf Jahren deklamierend auf der Bühne.³⁰ Doch diese Gegebenheit obliegt nicht dem Zufall, denn ihre österreichisch-jüdische Mutter war als Rezitatorin berufstätig. In ihrer Autobiographie *Auf dem roten Teppich*, deren Erstveröffentlichung im Jahre 1978 erfolgte, erwähnt sie eine Auseinandersetzung zwischen ihr und ihren Eltern, weil sie anscheinend ihre Tochter von dem Gedanken, sich dem Theater zu widmen, abbringen wollten. Nichtsdestotrotz besucht sie, nach der landwirtschaftlichen Schule in Oberösterreich, die Schauspielakademie in Wien und folgen verschiedene Engagements in Stuttgart, Baden-Baden und anderen deutschen Städten.³¹

Ihre Berufung als Schauspielerin konnte sie infolge der Emigration und die daraus zielende ‚Entfremdung‘ vom Theater nicht mehr fortsetzen. Aus diesem Grund wurde in der Nachkriegszeit ihre ursprüngliche Berufung zu einer schriftstellerischen Tätigkeit, die sie während der Emigration aufgegriffen hat, indem sie angefangen hatte eine Reihe von Hörspielen und Erzählungen zu schreiben. Das Exil in die Sowjetunion und die Rückkehr nach Deutschland hatten zur Folge, dass Hedda Zinner sich erneut mit sich selbst auseinandersetzen musste. Dabei rückt die Frage nach der eigenen Identität ohne weiteres im Mittelpunkt.

Was war bloß los mit mir? Das war nicht mehr die Hedda Zinner, die sich beim Polizeipräsidium meldete, um als Zeugin für einen verhafteten Genossen auszusagen, der von Nazis angegriffen worden war. Die beim BVG-Streik versuchte, Streikbrecher davon abzuhalten, ihren Kollegen in den Rücken zu fallen.³²

Es ist die quälende Angst vor einer möglichen Verhaftung, die ihr mental lähmt und nicht zuletzt verunsichert. Obwohl sie anfangs dachte, sich nie daran gewöhnen zu können, wurde ihr immer häufiger bewusst, wie viel sie wegschob, sogar verdrängte.³³ Hierdurch findet in gewissem Sinne eine Ausradierung bestimmter Erlebnisse statt und aus diesem Grund ist es nachvollziehbar, dass Hedda Zinner beim Aufschreiben ihrer Vergangenheit Lücken im Gedächtnis wahrnimmt.

Diese Zeit in meinen Erinnerungen nachzuvollziehen, mir und den nach uns Kommenden auch darüber Rechenschaft zu geben, fällt mir sehr schwer.

²⁹ Erpenbeck 2011, 38.

³⁰ Vgl. Schoppmann 1995, 203.

³¹ Zinner 1986, 257.

³² Zinner 1989, 143.

³³ Vgl. Zinner 1989, 111.

Ich begann zu zweifeln an Dingen, an denen ich nicht zweifeln durfte, wollte ich nicht an mir selbst zweifeln.³⁴

Zeitgleich hinterfragt sie in beiden Autobiographien die damit einhergehende Bedeutung des Begriffes ‚Wahrheit‘.

Wahrheit – Lüge, wo fängt das eine an, wo hört das andere auf ...³⁵

Wahrheit – Erfindung? Es wächst so ineinander, daß man es manchmal selbst kaum noch zu trennen vermag.³⁶

Eine Thematik, die außerdem in der ersten Wüste-Sprechszene und in der vierten Spielszene von ‚Katzen haben sieben Leben‘ anhand des Begriffspaars ‚Gedächtnis‘ und ‚Wahrheit‘ kurz angesprochen wird.

Mein Gehirn ein Irrgarten.³⁷

B: Erinnern Sie sich noch an [...]? [...] Weil es die Wahrheit ist.³⁸

Doch beide Schriftstellerinnen geht es in ihrem Werk, das heißt die Autobiographien von Hedda Zinner und das Theaterstück von Jenny Erpenbeck, nicht darum die Wahrheit zur Norm zu erheben. Vielmehr handelt es sich um ein Mosaik, das sich Hedda Zinner zufolge „aus Erinnerungen, Aufzeichnungen, Gedanken, Reflexionen“³⁹ zusammensetzt. In *Selbstbefragung* und *Auf dem roten Teppich* handelt es sich also um collageartiges Erzählen, das statt chronologisch fast als beliebig bezeichnet werden kann. Darüber hinaus vermittelt ihre Stilisierung der beiden Bücher als ‚Mosaik‘ einen wichtigen Hinweis, der mit dem Verzicht auf einen einheitlichen Wahrheitsanspruch zusammenhängt. Gemeint ist das Element der Inszenierung, denn die vielen geschilderten Erlebnisse, die regelmäßig von wörtlichen Gesprächswiedergaben und zitierten Ausschnitten anderer Quellen begleitet werden, sind auf diese Art und Weise nachvollziehbar.

Das intertextuelle Vorgehen ist auch in Jenny Erpenbecks dramatischem Werk zu erkennen, aber im Gegensatz zu den herangezogenen Werken von Hedda Zinner sind ihre Referenzen mehr oder weniger implizit. Dennoch ist es sinnvoll diese aufgefundene Übereinstimmung zu erwähnen, weil sie an einer anderen Stelle der vorliegenden Arbeit außerdem etwas zur Positionierung der Autorschaft Jenny Erpenbecks im Bourdieuschen Feld der Kunst und ebenfalls etwas zum ‚Habitus‘ aussagen könnte.

³⁴ Zinner 1989, 101.

³⁵ Zinner 1989, 14.

³⁶ Zinner 1986, 318.

³⁷ Erpenbeck 2011, 10.

³⁸ Erpenbeck 2011, 30.

³⁹ Zinner 1989, 6.

Ein anderes Element, das die Werke gemein haben, ist die häufig wahrzunehmende Reflexion, die als Begleiterscheinung das Geschehen kommentiert, aber in den jeweiligen Texten anders ausfällt. Während Hedda Zinner mittels Fragen ihre eigene Identität hinterfragt und ihre Handlungen reflektiert, dienen in ‚Katzen haben sieben Leben‘ die Wüste-Sprechszenen als Reflexionsstelle, in der die moralisierende und wertende Haltung des empirischen Autors in Bezug auf die Identitätsfrage zum Ausdruck kommt.

Ich wusste mehr / Als ich inzwischen weiß, / Du hast zu mir gehört /
Jetzt weiß ich nicht mehr wie / Ich hasse dich wie einst /
Und weiß nicht mehr warum / Ist das mein Leben oder /
Bin ich auf der Flucht / Mit dir nur kann ich aufwärts /
Doch ich will dich nicht / Und wo wir hergekommen sind /
Das habe ich vergessen / Lass von mir ab / Bleib bei mir /
Kämpfen immer kämpfen / Wer bist du / Bin ich ich /
Wir müssen weiter⁴⁰

Doch weitergehen fehlt den Figuren schwer, weil die Spirale, in der sie sich befinden, eine niederschlagende Tendenz hat, die ihrerseits auch nicht von positiven Ereignissen entgegengewirkt werden kann. Obwohl das menschliche Leiden in allen Spielszenen zugespitzt wird, weil es zu einem dramatischen Höhepunkt führen soll, indem ihr angebliches Leiden ein Ende bereitet wird, lassen sich erneut klitzekleine biographische Bezüge zur Großmutter herstellen. So verliert eine Frauenfigur ihr Kind.⁴¹ Hedda Zinner hatte zwar keine Fehlgeburt, aber sie hat zweimal abtreiben lassen, bevor sie erneut schwanger wurde. Wahrscheinlich hat Hedda ihre Schwangerschaft absichtlich beendet, während dies bei der Figur ungewollt geschah. Was die beiden jedoch gemein haben, ist die Angst, eine nahestehende Person von der Schwangerschaft zu erzählen. Bei Hedda Zinner spielt weiterhin ein Gefühl der Scham eine Rolle, denn sie hat versucht ihren Zustand zu ignorieren und fürchtet jetzt eine abwertende Reaktion ihres Mannes,⁴² aber diese bleibt jedoch aus. In einer anderen Szene wartet eine Frau alleine mit ihrem Kind vergeblich auf einen Mann oder besser gesagt den Erzeuger des Kindes, der laut der Frau ein Gott gewesen sei.⁴³ Im Gegensatz zur Frauenfigur ist Hedda Zinner Atheistin, doch das Thema Religion wird in der Szene nicht infrage gestellt. Hier geht es erneut um das Angst haben vor etwas, denn Fritz Erpenbeck kehrt ohne seine Frau und Jonny, der Sohn der beiden, nach Moskau zurück.

⁴⁰ Erpenbeck 2011, 48.

⁴¹ Vgl. Erpenbeck 2011, 14.

⁴² Vgl. Zinner 1989, 146.

⁴³ Vgl. Erpenbeck 2011, 50.

Eine furchtbare Angst, daß ich mit dem Kind zurückbleiben würde, erfaßte mich. Ich bombardierte Fritz mit Telegrammen. Er schrieb mir rührende Briefe, ich sollte nur etwas Geduld haben.⁴⁴

Ihre Geschichte kennt ein positives Ende, denn Fritz holt Hedda und das Kind am Moskauer Bahnhof ab.⁴⁵ Nichtsdestotrotz wiederholt sich die Situation noch einmal. Fritz ist nämlich einer der ersten, die aus dem Exil heimkehren dürfen. Auch dieses Mal müssen Hedda und Jonny zurückbleiben, weil sie sich erst von einer Operation erholen sollte. Das stimmt ihr traurig,⁴⁶ aber sie ist sich zeitgleich bewusst, dass auch sie im kurzen nach Deutschland zurückkehren wird und die Familie wieder zusammen ist. Fast zwanzig Jahre nach ihrer Heimkehr fängt sie am Anfang der siebziger Jahre mit dem Schreiben der Autobiographie *Selbstbefragung* an, die die wirkliche Geschichte ihres zehnjährigen Exils von 1935 bis 1945 in der Sowjetunion darstellen soll. Doch die Arbeit wurde für längere Zeit unterbrochen und erschien erst im Jahre 1989.⁴⁷ In ‚Katzen haben sieben Leben‘ gibt es einen Satz, der die stillschweigende Botschaft des Buches sagenhaft umschreiben würde:

Du musst dir in jedem Moment dessen bewusst sein, dass die Sprache dein Kleid ist.⁴⁸

Hier wird das Bild geschildert, dass die Sprache eine Art äußere Repräsentation eines Menschen verkörpert und man sich aus diesem Grund also dem Prinzip bewusst sein soll, weil einerseits eine Person im Hinblick auf ihre verbalen Äußerungen mehr oder weniger bewertet wird. Andererseits erfüllt die Sprache eine wortkünstlerische Funktion, die als fundamentales Stilelement vom Autor eingesetzt werden kann. Zweifelsohne sind Hedda Zinner und Jenny Erpenbeck Wortkünstlerinnen im wahren Sinn des Wortes. Die verdichtete, assoziative Sprache in ‚Katzen haben sieben Leben‘ wurde vorher schon kurz angedeutet, doch eine derartige Wortschöpfung lässt sich ebenfalls in verschiedenen lyrischen Texten von Hedda Zinner, die sie in einem ihrer Autobiographien integriert hat, erkennen. Anhand der Sprache gelingt es ihnen, sich aus einer gesellschaftskritischen Perspektive Themen zu nähern und diese ihrerseits verdreht darzustellen, sodass eine Distanz zum Geschriebenen bewirkt wird. Jedoch trägt die Distanzierung nicht zu einer mehr objektiven Haltung bei. Ein wichtiger gesellschaftlich bedingter Aspekt steht in ‚Katzen haben sieben Leben‘ und in einigen dramatischen Werken, die in der Autobiographie *Auf dem roten Teppich* erwähnt und an einer anderen Stelle weiter erläutert werden, im Vordergrund: soziales Engagement. So schrieb

⁴⁴ Zinner 1989, 183.

⁴⁵ Vgl. Zinner 1989, 199.

⁴⁶ Zinner 1989, 211.

⁴⁷ Vgl. Schoppmann 1995, 207.

⁴⁸ Erpenbeck 2011, 23.

Hedda Zinner in den 1950'er und 1960'er Jahren insgesamt vierzehn Theaterstücke, in denen sowohl die vorbelastete Vergangenheit als auch die damalige Gegenwartsproblematik thematisiert werden. Einige Themen sind beispielsweise das NS-Regime, der antifaschistische Widerstand und der sozialistische Aufbau.⁴⁹

Im Gegensatz dazu widmet sich Jenny Erpenbeck in ‚Katzen haben sieben Leben‘ den menschlichen Verhaltensweisen und insbesondere den sozialen Konstellationen. Dazu gehört außerdem die Meinungsfreiheit, denn ‚jeder hat die Freiheit, zu sagen, was er will‘.⁵⁰ Diese Äußerung wäre Booth zufolge üblicherweise nicht die wertende Haltung des empirischen, sondern die des impliziten Autors. Da zum einen das Theaterstück als teilweiser autobiographischer Text betrachtet wird und zum anderen der implizite Autor als textuelles Konstrukt des empirischen Autors gilt, wäre es eine geläufige Annahme, die Aussage der Person Jenny Erpenbecks zuzuschreiben. Wie schon aus der obigen Detailanalyse hervorgeht, sind im dramatischen Text mehrere ‚Ichs‘ der impliziten Instanz zu erkennen. Dennoch verfügt das hervorgerufene Bild des impliziten Autors über eine mehr oder weniger provokative Stimme. Erfolgt ein Brückenschlag zum empirischen Autor ist die provozierende Konnotation nachvollziehbar. Um Beispielsweise bei der Leserschaft eine Haltungsänderung bewirken zu können, ist es nicht immer möglich sich innerhalb der gängigen Normen und Werte der Gesellschaft zu bewegen, denn eine Provokation setzt ein gewisses Maß an Freiheit voraus. Zugleich handelt es sich zweifellos um einen abstrakten Begriff, den jeder Mensch auf seine eigene Art und Weise auslegt. Deswegen ist es schwer einzuschätzen, wie die Autorin selbst Freiheit bestimmen würde. Ein Versuch hat sie schon unternommen, denn das nächste Stück setzt sich einer Annäherung der ostdeutschen Erfahrungen im Hinblick auf die Nachwendezeit zum Ziel.

4.2 ‚Leibesübungen für eine Sünderin‘

Jenny Erpenbeck schrieb das Theaterstück im Auftrag des Deutschen Theaters Berlin. Darüber hinaus bekam sie als Autorin ein Stipendium von der ‚Heinz und Heide Dürr Stiftung‘. Die Organisation setzt sich zum Ziel die Kunst und Kultur insbesondere des deutschsprachigen Theaters zu fördern.⁵¹ Obwohl das Stück schon im Jahre 2003 in den

⁴⁹ Vgl. Trilse 1970, 604.

⁵⁰ Erpenbeck 2011, 62.

⁵¹ Vgl. Förderung Theaterautoren,

http://www.heinzundheideduerrstiftung.de/foerderung-theaterautoren?page_id=91790.

Kammerspielen seine Uraufführung erlebte, liegt jedoch bis zu heutigem Zeitpunkt noch keine Druckform des Stückes vor. Der Arbeitstitel lautete zuerst ‚Walpurgisnacht‘,⁵² weil in dieser Nacht sich die Figuren des Stückes treffen. Doch auch der endgültige Titel atmet eine rätselhafte und vor allem metaphorische Atmosphäre. Der dramatische Text setzt sich erneut mit der Problematik im Hinblick auf die Dominanz und Unterwerfung in zwischenmenschlichen Beziehungen auseinander. Es handelt sich also um ein assoziatives Stück, in dem der Umgang mit der ‚Freiheit‘ nach der Wende thematisiert wird.⁵³ Allerdings ist ‚Freiheit‘ für Jenny Erpenbeck ein vager Begriff, denn im Gegensatz zu vielen DDR-Bürgern wollte sie nach der Auflösung der sozialistischen Gesellschaft nicht unbedingt in die Bundesrepublik. Stattdessen wollte sie nach Italien, oder genauer gesagt nach Rom, weil sie dort als siebenjähriges Mädchen zusammen mit ihrer Mutter und deren Ehemann einige Zeit verbracht hatte.⁵⁴

Als Inszenierung für ihr Theaterstück dient aber das Leben in der DDR, das aus einer gesellschaftspolitischen Perspektive betrachtet wird. Hierdurch wird ein Interpretationsrahmen kreiert, in dem der dramatische Text auf jene Lebensgeschichten zurückbezogen werden kann, die in der damaligen DDR durch ihre ideologische Überzeugung das Leben anderer beeinflusst und sogar zerstört haben. Auf diese Weise bildet das Theaterstück einen Assoziationspunkt, der an mögliche eigene Erfahrungen anknüpft.

Im Mittelpunkt der Geschichte steht eine Frau, die, so stellt sich im Laufe des Stückes heraus, zutiefst an den Idealen des Sozialismus geglaubt hat. Doch ihre idealistischen Gedankengänge wirken nur negativ auf das Leben ihr nahestehenden Menschen aus. So bespitzelt sie jahrelang ihren Ehemann, weil er sich in der Wohnung mit Andersdenkenden traf. Wenn er ihren Verrat herausfindet, begeht er Selbstmord. Die Tochter erwartet ein ähnliches Ende, denn sie erhängt sich am Kirschbaum, weil sie nicht den beantragten Pass für die Ausreise bekommt. Kurz gefasst stand die Frau alle Figuren, die nicht so lebten und dachten, wie sie es für richtig hielt, feindselig gegenüber. Dennoch ist zwischen den Zeilen eine gewisse Systemkritik zu erkennen, die öfters durch die anderen Figuren geäußert wird.

⁵² Vgl. Krug 2003.

⁵³ Vgl. Straub 2003.

⁵⁴ Die Auskunft erfolgte mündlich während eines Interviews mit der Autorin in der Athenaeum Buchhandlung am 06.09.2015 in Amsterdam.

4.2.1 Detailanalyse

4.2.1.1 Die Szenen

Im Gegensatz zu ‚Katten haben sieben Leben‘ ist die Spielhandlung in ‚Leibesübungen für eine Sünderin‘ eng umrissen und verfügt sie über einen deutlicheren Zusammenhang. So sind im Stück insgesamt 21 Szenen zu vermerken, die sich aus einem Prolog und drei Akten, zusammensetzen. Die Akte, die als ‚Übung‘ gekennzeichnet werden, haben einen unterschiedlichen Umfang. So gibt es in der ersten Übung ‚Der Flug‘ zwölf Szenen, in der zweiten Übung ‚Der Gang‘ sieben Szenen und umfasst schließlich die dritte Übung nur eine Szene. Darüber hinaus findet der Großteil der Szenen in einer ziemlich grotesken Rahmenhandlung statt.⁵⁵ So hat die Reise, die die Figuren in der Walpurgisnacht auf einem Besen unternehmen, eine phantastische Tendenz, weil sie das dargestellte Geschehen unrealistisch und absurd wirken lässt. In der Walpurgisnacht werden zum ‚Verdauungsritt‘ drei unterschiedliche Orte besucht, nämlich: ein Büro, ein Wohnzimmer und ein Garten. An jene Orte wird die Sünderin anhand der sogenannten ‚Leibesübungen‘, die als monologische Dialoge gestaltet sind, ungewollt mit ihrem früheren Verhalten konfrontiert. Hierdurch bekommen die Leibesübungen vor allem eine geistige Konnotation, weil eben der Besenritt zu einer Auseinandersetzung mit der Vergangenheit führt.

4.2.1.2 Die Figuren

Neben der Sünderin enthält das Theaterstück sechs weitere Figuren, wie die Schwester der Frau und deren blinden Ehemann, zwei Hundehalterinnen und ihren Hund, eine ehemalige Bedienstete und eine Besucherin. Letztgenannte, deren Büro als erster Ort während der Besenflüge besucht wurde, verkörpert als Beamtin die Öffentlichkeit. Es ist kein Zufall, dass alle sich während eines Abendessens noch einmal treffen, denn die Frau hat nämlich eine vernichtende Rolle in deren Leben gespielt und letztendlich ihr Leben zerstört. Aus diesem Grund verfügt jeder Gang, der serviert wird, über eine tiefere Bedeutung. Der Salat in Form eines abgeholzten Waldes verkörpert die selbstbestimmende Natur, der servierte Braten ist die tote Tochter der Frau und der Rotwein ist das Blut aller Figuren. Gesprächsgegenstand ist das vergangene und gegenwärtige Verhalten der Frau, das von den anderen Figuren kritisiert wird. Hierdurch können die Figuren eine richtende Funktion über die Sünderin ausüben. Deswegen werden auch die Orte besucht, die einen Eindruck über das Leben der Sünderin vermitteln. Auf diese Weise werden Schritt für Schritt nicht nur die Makel in ihrem Charakter, sondern auch die negativen Folgen eines sozialistischen Ideals sichtbar. Ein Ideal, das von einem Individuum bedingungslos unterstützt wird und schließlich negativ auf sich

⁵⁵ Vgl. Marx 2014, 8.

selbst zurückwirkt. Nichtsdestotrotz ist es für eine Widergutmachung zu spät, denn alle Figuren sind schon am Anfang des Stückes bereits tot. Deswegen befindet sich die Frau noch „in einem Stadium des Übergangs“.⁵⁶ Ihre Lehre bezieht sich vor allem auf die Erkenntnis, dass sogar im Totenreich statt freier Natur noch Anweisungen befolgt und Regeln nachgelebt werden müssen.

Doch diese Gegebenheit erfordert keine Mentalitätsänderung der Sünderin. Vielmehr geht es darum, dass die Figur sich wie der „Pawlowsche Hunde-Mensch zum eigenverantwortlichen Menschen mutiert“.⁵⁷ Beispielhaftes Bild sind im dramatischen Text die ‚Hundefrauen‘, die als Verkörperung vom Pawlowschen Prinzip der Klassischen Konditionierung dienen. Der russische Physiologe gilt als der Grundleger dieses Prinzips, das sich aus natürlichen und durch Lernen erworbenen Reflexen zusammensetzt. Anhand dieser Auslegung versucht er zu erklären, dass das Verhalten durchaus auf Reflexen beruhen kann. Sein bekanntestes Forschungsprojekt ist der Pawlowsche Hund,⁵⁸ das außerdem einen Brückenschlag zum Verhaltenspsychologie ermöglicht. Dieser Teilbereich der Psychologie beschäftigt sich mit der Beschreibung und Erklärung des menschlichen Verhaltens. Vor allem die Analyse von Gesprächen ist ein nützliches Hilfsmittel für die Erschließung der psychischen Verfassung von Personen.⁵⁹ Einerseits würde das bedeuten, dass das Verhalten der Figuren und deren psychischen Verfassung in ‚Leibesübungen für eine Sünderin‘ sich anhand verhaltensphysiologischer Argumente deuten lässt, aber andererseits ergibt sich den Eindruck, dass der implizite Autor das von Pawlow entwickelte Prinzip gegen den Strich liest. So findet auf einer anderen Ebene außerhalb des Handlungsrahmens ein sozusagen ‚Ausgleichsprozess‘ statt, indem der ursprüngliche Kontext und die damit verbundene soziale Existenz der Figuren sich auflösen. Denn der Gewalt, welcher die Auflösung der Figuren zugrunde liegt und als Schuld eines Individuums zuzuschreiben ist, schlägt in ‚Leibesübungen für eine Sünderin‘ die Hoffnung einer Läuterung nieder. Interessanterweise ist im Text ein inhaltlicher Widerspruch zu erkennen, weil die Figuren durchaus glauben, dass nach einem Ende einen besseren Neuanfang folgt.

Alles ist ein einziger großer Kreislauf.
Alles kehrt an den Beginn zurück.

⁵⁶ Erpenbeck 2003, 4.

⁵⁷ Irmer A. 2000, 46.

⁵⁸ Vgl. Schulenburg 2016.

⁵⁹ Was ist Verhaltenspsychologie?, <http://verhaltenspsychologie.com/>.

Aber auf einer höheren Stufe.
Spiralförmig sozusagen.⁶⁰

Doch ein neues Leben kann erst anfangen, wenn das vorangegangene Leben kritisch reflektiert wird. Dabei kommt die Sünderin in dem Prolog zu der Erkenntnis, dass sie „viel zu wenig über das Sein nachgedacht“⁶¹ habe. Obwohl der Satz von der Frau aus einer Ich-Perspektive geäußert wird, ist in diesem Theaterstück die Verwendung der Ich-Narrative im Vergleich zu ‚Katzen haben sieben Leben‘ erheblich beschränkt. Das bedeutet aber nicht, dass sich im Hinblick auf Booths Theorie in ‚Leibesübungen für eine Sünderin‘ keine biographischen Bezüge zur Autorin und Großmutter herstellen lassen, denn genauso wie in ‚Katzen haben sieben Leben‘ ist erneut von einem impliziten Autor die Rede, dessen Bild als ‚zweites Selbst‘ des empirischen Autors zwischen den Zeilen zum Ausdruck kommt. Hierdurch wird es schwieriger ein Zusammenhang darzustellen, weil textimmanent nur Wörter und Sätze ausgewählt werden können, die ihrerseits schon mehr oder weniger auf die Biographie der Großmutter hinweisen. Außerdem ist es erforderlich, dass nicht nur die sozialen und familiären Beziehungen der Figuren, sondern die Figuren an sich beim Vergleich außer Betracht gelassen werden. Der dramatische Text benötigt eine solche Herangehensweise, weil es in diesem Theaterstück eher die dahinterliegende Thematik einiger Einzelwörter und Äußerungen ist, die eine biographische Darstellung ermöglicht. So befindet sich das Wohnzimmer, das während des zweiten Besenflugs besucht wird, in einer Plattenbauwohnung.

Das hätten Sie nicht gedacht, daß es Ihnen in einer Neubauwohnung einmal so gut gefallen könnte, was. [...] Neubauhölle.⁶²

Die zwiespältige Meinung, die im Theaterstück vertreten wird, bezieht sich auf den Plattenbau. Eine Bauform, die sowohl Lob als auch Kritik erntete, weil sie einerseits Bewohner im Vergleich zu Altbauwohnungen einen gewissen Komfort bieten konnte. Andererseits prägten vor allem die ab den 1970’er Jahren entstandenen Neubausiedlungen größtenteils die Landschaft der DDR. Stattdessen wohnte Jenny Erpenbeck mit ihren Eltern in einem der vielen Hochhäuser, die „als Pedant zum Springer-Hochhaus“⁶³ errichtet wurden. Während ihrer Kindheit war sie sich durchaus bewusst, dass es noch eine andere Welt gab, die zwar unerreichbar, aber immerhin ganz in der Nähe war. So konnte sie, wenn sie im Wohnzimmer ihrer Großeltern an der Gardine stand, sich „das große Haus“ anschauen, „das

⁶⁰ Erpenbeck 2003, 17.

⁶¹ Erpenbeck 2003, 6.

⁶² Erpenbeck 2003, 38.

⁶³ Erpenbeck 2014, 35.

hinter der Mauer, *drüben*, zu sehen war“.⁶⁴ Neben der Stadtwohnung hatten ihre Großeltern außerdem ein Haus in Diensdorf, das für Hedda Zinner „nach Jahren ständiger Veränderungen, der Emigration und des Wohnungswechsels zu einer Art Refugium“⁶⁵ geworden war. Ein idyllischer und schöpferischer Ort, weil dort nicht nur Ideen für Bücher entstanden sind, sondern die ganze Familie zur Ruhe kommen konnte. Obwohl für Hedda Zinner, aufgrund ihres politischen Engagements, eine Ausreise nicht infrage gekommen wäre, bedeutet das aber nicht, dass Hedda Zinner und später auch Jenny Erpenbeck der ideologischen Grundlage des Sozialismus in ihrem Werk nicht kritisch gegenüberstehen können. So bildet in Jenny Erpenbecks Theaterstück ‚Leibesübungen für eine Sünderin‘, das Objekt ‚Paß‘ in mehreren Szenen ein wichtiges Leitmotiv. Denn es handelt sich um einen sogenannten Reisepass, mit dem eine Figur aus der DDR ausreisen wollte. Doch der Pass wird nicht erteilt und dadurch ist der Traum, im Ausland ein neues Leben zu beginnen, geplatzt.

Ich habe den Paß mitgebracht.⁶⁶

Gottseidank braucht man keinen Paß, um zur Hölle zu fahren.⁶⁷

Damals haben Sie mich gebeten, Ihrer Tochter den Paß nicht zu geben.⁶⁸

Durch die Einmischung einer Person wird jemand anderem die Zukunft entnommen. Ein Prinzip, mit dem Hedda Zinner ebenfalls zum Teil bekannt ist. Zuerst wurde ihr während des Nationalsozialismus die deutsche Staatsangehörigkeit entzogen. Im sowjetischen Exil musste sie ihren sowjetischen Ausweis erst einmal im Monat und später jede Woche stempeln lassen.⁶⁹ Die Ausbürgerung hatte zeitgleich zur Folge, dass sie einen Teil ihrer Identität verlor. Jedoch versucht sie sich in der Sowjetunion zurechtzufinden, indem sie sich erfolgreich am sozial-gesellschaftlichen Leben beteiligt.

Wir waren in dieses Land nicht wie Touristen, als Schaulustige gekommen, sondern um teilzunehmen an seinem Entstehen, seinem werden.⁷⁰

Wir waren mit dem Land, das uns Emigranten aufgenommen hatte, mit seinen Menschen verwachsen.⁷¹

⁶⁴ Erpenbeck 2014, 36.

⁶⁵ Zinner 1986, 237.

⁶⁶ Erpenbeck 2003, 10.

⁶⁷ Erpenbeck 2003, 11.

⁶⁸ Erpenbeck 2003, 27.

⁶⁹ Vgl. Zinner 1989, 93.

⁷⁰ Zinner 1989, 43.

⁷¹ Zinner 1989, 211.

Ein Grund, weshalb sie sich mit dem Land und dessen Bevölkerung so verbunden fühlte, bezieht sich auf die Verfassung der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken, die eine „volle Gleichberechtigung aller in der Sowjetunion zusammenlebenden Völker und Völkerschaften“⁷² garantierte. Darüber hinaus entsprach die Verfassung ihren eigenen Interessen, wie Redefreiheit und Pressefreiheit. Auch die sozialistische Gesellschaft der DDR zielte auf eine derartige Gleichberechtigung der Bevölkerung, denn „alle sind gleich“.⁷³ Diese Behauptung wird in ‚Leibesübungen für eine Sünderin‘ widersprüchlich infrage gestellt, indem einerseits Andersdenkende als minderwertige Individuen betrachtet werden, aber andererseits eine solche Betrachtungsweise verurteilt wird. Kritisiert wird vor allem das Festhalten an einer sozialistischen Überzeugung einer bereits aufgelösten Gesellschaft.

Möchten Sie nun die Vergangenheit, die Gegenwart oder das, was man heutzutage noch immer als Zukunft bezeichnet erfahren?⁷⁴

Dabei ist so viel Neues entstanden, das sehenswert ist. Kein Stein ist auf dem anderen geblieben.⁷⁵

Sie werden staunen, was es alles Neues zu sehen gibt. [...] Ich habe früher auch nicht für möglich gehalten, daß die Welt so groß ist.⁷⁶

Aus dem letzten Satz geht hervor, dass der Mauerfall und die Auflösung der DDR nicht nur vollendete Tatsachen sind, sondern sogar zur tiefere Vergangenheit gehören. Im Gegensatz dazu steht in Hedda Zinners Autobiographie *Auf dem roten Teppich*, gerade die Gründung der DDR und ihr Alltagsleben in Ost-Berlin im Mittelpunkt. Nichtsdestotrotz stand sie nach ihrer Rückkehr im Jahre 1945 einem Aufbau der Trümmerstadt Berlin zuerst skeptisch gegenüber.

Ist diese Trümmerstadt wohl je wieder aufzubauen?⁷⁷

Aber wir werden miterleben, wie das Alte vom Neuen verdrängt wird.⁷⁸

‚Kreuz und quer durch Groß-Berlin‘. In dieser Rubrik brachte die ‚Deutsche Volkszeitung‘ Meldungen und Geschehnisse aus den Bezirken Berlins. [...] Von Tag zu Tag, von Woche zu Woche, von Monat zu Monat wurden solche Meldungen zahlreicher. Teilstrecken der U-Bahn, der Straßenbahn wurden wieder befahrbar. [...] Enttrümmerung, noch kein Aufbau. [...] Ist diese Stadt je wieder aufzubauen? hatte ich bei der ersten Fahrt durch die Trümmerlandschaft gedacht. Nun dachte ich anders, wenn auch längst nicht so optimistisch wie Fritz.⁷⁹

⁷² Zinner 1989, 99.

⁷³ Erpenbeck 2003, 11.

⁷⁴ Erpenbeck 2003, 34.

⁷⁵ Erpenbeck 2003, 19.

⁷⁶ Erpenbeck 2003, 23.

⁷⁷ Zinner 1986, 17.

⁷⁸ Zinner 1989, 11.

⁷⁹ Zinner 1986, 74f.

Vier Jahre wohnte Hedda mit ihrem Mann und Kind im Westsektor, bevor die Familie schließlich im Oktober 1949 nach Ost-Berlin umzog, weil die beiden auch dort arbeiteten. Der Umzug geschah also im gleichen Monat als die DDR gegründet wurde. Laut Hedda Zinner war die Gründung des sozialistischen Staates am 7. Oktober „die einzig mögliche Konsequenz auf das Vorhergegangene“.⁸⁰ Ihre Bemerkung zielt auf die politischen Entwicklungen, die sich nach dem Zustandekommen der NATO im April und die Konstitution der Bundesrepublik Deutschland im September des gleichen Jahres ergeben haben. Voraussetzung für ein staatlich vereinigt Deutschland war aus der Sicht der Westmächte der bedingungslose Anschluss der sowjetischen Besatzungszone an die Bundesrepublik. Hedda Ziners Ansicht nach wäre damit „der Verlust aller revolutionären Errungenschaften verbunden gewesen. Das konnte und durfte nicht sein“.⁸¹ Aus diesem Grund widmet sie sich völlig der sozialistischen Gesellschaftsordnung, deren Entwicklung ab dem Punkt in Gang gesetzt wird.

Der Faschismus ist *bei uns* ausgerottet, der Weg zum Sozialismus ist beschritten, die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen, die kapitalistische Entmenschlichung ist aufgehoben, und wir alle mühen uns, deren Resultat, die Entfremdung des Menschen, zu beseitigen. Vor diesem Hintergrund aber gewinnen ganz neue Fragen entscheidende Bedeutung. Was ist menschlich, was ist Menschlichkeit? Darauf gilt es neue Antworten zu finden. Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit und sittliches Verhalten - wie ist es heute zu definieren? Reichtum der Persönlichkeit, Universalität des Individuums - was ist damit heute und was in Zukunft umschrieben?⁸²

Ihre Widmung der DDR gegenüber, obwohl sie als Kommunistin eigentlich mehr weitgreifende ideologische Ziele verfolgt, resultiert in einer tieffragenden Identifikation mit dem Sozialismus, die in gewissermaßen zu einem blinden Fleck in ihre Argumentation führt. Sie stellt nämlich, dass die Devise ‚Ausbeutung des Menschen durch den Menschen‘ nicht mehr zutrifft, aber die DDR war nichtsdestotrotz eine Gesellschaft, in der Klassengegensätze und der damit einhergehende Klassenkampf wohl noch zum Alltag gehörten. Dieser Tatsache ist Hedda Zinner sich teilweise bewusst, denn sie reflektiert einige Folgen der gesellschaftlichen Umwandlung, indem sie die Deutung der Begriffe wie ‚Menschlichkeit‘ und ‚Individuum‘ hinterfragt.

Eng verbunden mit dem sozialen Aspekt sind ihre schriftlichen Beiträge zur Sowjetunion, weil sie sich zur Aufgabe stellt, die von den Westmächten kritisierte sozialistische Gesellschaft des Landes in Zeitungen und Zeitschriften zu verteidigen. Da ihre

⁸⁰ Zinner 1986, 124.

⁸¹ Zinner 1986, 123f.

⁸² Zinner 1986, 425.

Arbeit eine schriftstellerische Tätigkeit umfasst, ist Hedda Zinner keine Arbeiterin im üblichen Sinne des Wortes. Das Arbeiterprinzip wird ebenfalls in ‚Leibesübungen für eine Sünderin‘ aufgegriffen, indem gefragt wird: „Wo fängt Ihrer Meinung nach die Arbeit an?“⁸³ Die damit einhergehende Antwort lautet: „Beim gesellschaftlichen Nutzen“.⁸⁴ Wenn das die Voraussetzung wäre, dann erfüllt Hedda Zinner zweifelsohne diese Funktion. Anfang der 1960’er Jahre war sie nämlich Mitglied des ‚Komitees zum Schutze der Menschenrechte‘. Für die Organisation schrieb sie nicht nur verschiedene Aufrufe im Rundfunk und in Zeitungen, sondern wandte sie sich außerdem schriftlich an bekannte Persönlichkeiten im Ausland.⁸⁵ Im Gegensatz dazu sind es vor allem ihre bereits kurz erwähnten Bühnenstücke, die über ein gesellschaftliches Engagement verfügen. Nichtsdestotrotz war das Schreiben von Dramatik anfangs keine Selbstverständlichkeit für Hedda Zinner. Da sie sich vorüberwiegend als Schauspielerin betrachtete, hatte sie nicht geglaubt im Laufe ihrer beruflichen Karriere irgendwann dramatische Texte zu erfassen.⁸⁶ Vor allem die nur leicht begeisterten Rezensionen der Kritiker zu ihrem ersten in Moskau geschriebenen Theaterstück ‚Caféhaus Payer‘ führten gerade nicht dazu, dass sie sich im Nachkriegsdeutschland erneut der Dramatik widmen wollte. Jedoch war es Hans Rodenberg, den Hedda Zinner schon aus der Zeit des Exils kannte, der sie sozusagen zum Schreiben eines neuen Stücks, das unter dem Titel ‚Spiel ins Leben‘ 1951 am Theater der Freundschaft uraufgeführt wurde, angeregt hat. Ab dem Punkt nimmt das Schreiben von dramatischen Texten eine positive Wendung, denn ein Jahr später findet bereits die Uraufführung ihres dritten Theaterstücks ‚Der Mann mit dem Vogel‘ am Städtischen Theater Leipzig statt.⁸⁷ Eine Tendenz, die sich aufgrund ihrer vielen uraufgeführten Theaterstücken in den 1950’er und 1960’er Jahren weiter ausgebreitet hat. Dabei handelt es sich um Stücke, die, wie bereits kurz angedeutet, ein gesellschaftliches Engagement aufweisen, indem sie einerseits versuchen das Denken der Menschen zu ändern. So sollte das Musical ‚Die Fischer von Nietzow‘, das jedoch nicht aufgeführt wurde, zu einer Veränderung des menschlichen Bewusstseins beitragen. Weiterhin zielt es auf eine Förderung des gesellschaftlichen Fortschritts.⁸⁸ Andererseits üben die Stücke Kritik an die vergangene nationalsozialistische und die damals gegenwärtige sozialdemokratische Führung. In ‚Der Teufelskreis‘ wird der Prozess zum Reichstagsbrand thematisiert, den Hedda selber noch

⁸³ Erpenbeck 2003, 40.

⁸⁴ Erpenbeck 2003, 40.

⁸⁵ Vgl. Zinner 1986, 304.

⁸⁶ Vgl. Zinner 1986, 166.

⁸⁷ Vgl. Zinner 1986, 131 und 140.

⁸⁸ Vgl. Zinner 1986, 247.

miterlebt hat.⁸⁹ Aus diesem Grund werden auch andere Geschehnisse der damaligen Gesellschaft, wie die Ausschreitungen von Nazis gegen Andersdenkende, herangeführt. Obwohl das Theaterstück sich also mit der Zeit der faschistischen Machtergreifung auseinandersetzt, steht vielmehr der Kampf der KPD um die Aktionseinheit der deutschen Arbeiterklasse und dessen historischen Verantwortung im Mittelpunkt.⁹⁰ Ein anderes Stück, die ‚Ravensbrücker Ballade‘ ist ebenfalls auf ein wahres Geschehnis basiert. Im Mittelpunkt der Handlung stehen sowjetische Frauen in Kriegsgefangenschaft, die sich weigern in der Rüstungsindustrie zu arbeiten und aus diesem Grund erschossen werden sollten.⁹¹ Hedda Ziners Theaterstücke rücken also nicht nur einen entscheidenden Abschnitt der deutschen Geschichte ins Blickfeld, sondern verknüpfen ihn zeitgleich mit wesentlichen Entwicklungen der damaligen Gesellschaft. In dem Sinne erfüllen sie eine mehr oder weniger bewusstmachende Funktion, die zum Verständnis anregen soll. Hierauf zielt auch ‚Leibesübungen für eine Sünderin‘, obwohl im Stück vom impliziten Autor eine andere widersprüchliche Botschaft vermittelt wird:

Es geht ja nicht darum, daß du verstehst, sondern darum, daß wir am Ende die Sieger sind.⁹²

Aus dem Satz könnte sich der Eindruck ergeben, dass es der implizite Autor allerdings nur darum geht, eine verurteilende Rolle innezuhalten, sodass im Endeffekt die von der Sünderin benachteiligten Personen ihre Rache bekommen und sie sozusagen die Frau besiegt haben. Im Theaterstück sind jedoch mehrere ‚Ichs‘ zu erkennen, denn der implizite Autor setzt zwar in erster Linie auf die Frage nach der Schuld an, aber im Grunde genommen, handelt es sich um einen Irrweg. Im Laufe des Stückes ist eine schwankende Tendenz in der Haltung des impliziten Autors wahrzunehmen, weil unterhalb der kritisierten, verhängnisvollen Rolle einer einzigen Person, gerade die Beweggründe und Handlungen anderer Personen infrage gestellt werden. Obwohl es anfangs nicht den Anschein hatte, steht in ‚Leibesübungen für eine Sünderin‘ anstelle der Schuld vielmehr das Verstehen der menschlichen Natur aus unterschiedlichen Perspektiven im Vordergrund. Ein Ziel, das Jenny Erpenbeck auch in ihrem dritten Theaterstück verfolgt.

⁸⁹ Vgl. Zinner 1986, 149.

⁹⁰ Vgl. Trilse 1970, 604.

⁹¹ Vgl. Zinner 1986, 275.

⁹² Erpenbeck 2003, 68.

4.3 ‚Schmutzige Nacht‘

Das Kurzstück, das ursprünglich als Libretto unter dem Titel ‚Herr Kennedy muss ein sehr böser Mann gewesen sein‘ gedacht war, wurde erstmals in überarbeiteter Form im Jahre 2011 veröffentlicht. Das Stück inszeniert eine historisch konkrete Situation, nämlich einen Vergewaltigungsprozess aus dem Jahre 1991 in den Vereinigten Staaten. Hauptfiguren sind die angeblich Vergewaltigte, Patricia Bowman und der Verklagte, William Kennedy Smith.⁹³ Die Handlung findet auf drei unterschiedlichen Spielebenen statt, die entweder simultan und parallel oder nacheinander verlaufen. Die erste Ebene spielt sich im Hausinneren von Kennedy ab, dann folgt die zweite Ebene auf der Straße bzw. im Caféhaus und schließlich stellt der Gerichtssaal die dritte Ebene dar. Es gelingt der Autorin mittels Wiederholungen und Rückblenden in nur wenigen, verdichteten Szenen gleich in der Problematik der Handlung zu tauchen, sodass fragwürdige Stellen in Bezug auf Wahrheit und Lüge sofort erkennbar sind. Denn dasjenige, an dem sich die Figuren erinnern, ist nur eine Spiegelung ihrer eigenen wahrgenommenen Wirklichkeit. Deswegen obliegt das Ziel des dramatischen Textes durchaus nicht einer einseitigen Schuldbetonung.

4.3.1 Detailanalyse

4.3.1.1 Die Szenen

Da der dramatische Text nur zwanzig Seiten umfasst, kann er mit Recht als Kurzstück bestimmt werden. Bemerkenswert ist in diesem Fall die Zahl der Szenen, denn in ‚Schmutzige Nacht‘ sind insgesamt 41 Szenen zu vermerken. Jedoch handelt es sich meistens um Kurzszenen, die teilweise nur aus einem einzigen Satz bestehen. Auf diese Weise ist die Szeneabfolge äußerst verdichtet und macht die wechselseitige Handlung, die auf den drei Spielebenen stattfindet, sogar einen raffenden Eindruck. Die zweite Ebene, die sich auf der Straße bzw. im Caféhaus abspielt, erfüllt allerdings keine konkrete dramaturgische Funktion, weil sie nur dazu dient, um das unbedeutende Gespräch zwischen den Figuren Anne und Patty darzustellen. Gesprächsgegenstand ist nämlich die Spekulation, dass Patty die mögliche zukünftige Ehefrau von Herrn Kennedy sein könnte. Aufgrund der Inhalt trägt die Ebene nicht dazu bei, dass sie als Mittler zwischen der Privatsphäre und der Öffentlichkeit, die auf der dritten Ebene durch das Gericht verkörpert wird, gekennzeichnet werden kann. Im Gericht soll letztendlich das wahre Geschehen, ob Herr Kennedy tatsächlich Patty Bowman vergewaltigt hat, aufgedeckt werden. Obwohl die Frage nach der Schuld im Theaterstück eine wichtige Rolle spielt, zeigt es jedoch, dass die Wahrheit vor allem ein subjektiver Begriff ist.

⁹³ Vgl. Birgfeld 2014, 181.

Die Wahrheit obliegt dem Prinzip der Subjektivität, weil sie viele unterschiedliche Formen annehmen kann. Das hat zur Folge, dass es in Fragen der Schuld keine einzig richtige und außerdem einheitliche Antwort gibt. Deswegen setzt sich ‚Schmutzige Nacht‘ zweifelsohne nicht zum Ziel, den Wahrheitsgehalt im damaligen Gerichtsprozess zu hinterfragen. Vielmehr ist das Kurzstück ein Mosaik, das auf allen drei Ebenen durch eine Wiederholung der Sätze gekennzeichnet wird. Da eben die Figuren ihre Äußerungen regelmäßig leicht variiert wiederholen, wird nicht nur die Glaubhaftigkeit ihrer Aussage beeinträchtigt, sondern werden zugleich auch die Beweggründe der Figuren infrage gestellt.

4.3.1.2 Die Figuren

Neben den bereits obengenannten Figuren des Angeklagten und des vermeintlichen Opfers, gibt es noch drei weitere Personen: Anne Mercer, die beste Freundin von Patty, Moira Lachesis, die Staatsanwältin und Roy Black, der Verteidiger von Herrn Kennedy. Obwohl die aufgeführten Figuren auf real existierende Personen basieren, vermittelt das Kurzstück nichtsdestotrotz biographische Hinweise zu Jenny Erpenbeck und ihrer Großmutter. Zwar bleibt die Ich-Narrative, die laut Booth als autobiographisches Merkmal gilt, in ‚Schmutzige Nacht‘ auf ein Minimum beschränkt, aber genauso wie in ‚Katzen haben sieben Leben‘ und ‚Leibesübungen für eine Sünderin‘, wird vom empirischen Autor eine textuelle Instanz kreiert. ‚Schmutzige Nacht‘ und die beiden anderen Theaterstücke haben gemein, dass das hervorgerufene Bild des impliziten Autors eher zwischen den Zeilen hindurch schimmert. Textimmanent bedeutet das, dass nur diejenigen Wörter und Sätze erwähnt werden können, die in gewissermaßen mit der Biographie der Großmutter in Zusammenhang stehen. Darüber hinaus ist eine Art Auflösung der Figuren und deren sozialen Beziehungen erforderlich, weil ansonsten keine vergleichende Darstellung stattfinden kann. Fokussiert wird vor allem auf die zugrundeliegende Thematik des Kurzstückes, weil nur auf diese Weise biographische Referenzen möglich sind. Neben den bereits erwähnten Figuren tritt weiterhin in der collageartigen Struktur des Theaterstückes auf zwei Spielebenen eine allegorische Figur, welche eine Personifikation der Dunkelheit verkörpert, auf. Es ist ihre Figur, die dazu beiträgt, dass die Geschichte im Hinblick auf den Prozess in einem allgemeineren Kontext betrachtet werden kann. Denn die Dunkelheit zeigt, dass das Individuum mit und gegen sich selbst agiert, indem es schrittweise Positionen von Macht und Ohnmacht durchlebt.

Die Nacht gebiert diese Kinder:
Erstens das Schicksal. / Zweitens das Verderben.
Drittens den Tod. / Viertens den Schlaf.
Fünftens die Träume. / Sechstens den Tadel.

Siebtens den Jammer. / Achtens die Täuschung.
Neuntens die Leidenschaft. / Zehntens das Alter.
Elftens die Zwietracht.⁹⁴

Dass die Dunkelheit ein beliebtes Motiv in der Lyrik bildet, zeigt sich außerdem in einem von Hedda Zinner ausgewählten Gedicht unter dem Titel ‚Es ist ein Dunkel‘.

O welch ein Dunkel hat sich aufgemacht
und hält uns dunkel fest. Von allen Seiten
wird dieses Dunkel künstlich ausgeblendet
und wird zu tieferem Dunkel noch entfacht
durch solchen Glanz. Wo dieses Dunkel endet?
Wohin entdämmern diese Dunkelheiten?...⁹⁵

Sie hat zwar das Gedicht nicht selbst geschrieben, aber es hat das Potential menschliches Empfinden widerzuspiegeln. Der Unterschied zur Figur der Dunkelheit in ‚Schmutzige Nacht‘ besteht darin, dass das Dunkel keine Personifikation ist und eher einen in Worten gefassten Gemütszustand verkörpert. Im Gegensatz dazu, bringt die Dunkelheit im Kurzstück kein menschliches Empfinden zum Ausdruck, sondern erwähnt und wertet zugleich übliche Gefühlslagen, die ihrerseits außerdem als tastbares Objekt dargestellt werden.

Langeweile ist das kälteste Ding von der Welt.⁹⁶

Der Gemütszustand wird von der ‚Dunkelheit‘ als breites, personifiziertes Element aufgegriffen, das in vielen Bereichen empfunden werden kann.

Da in meinen Büchern, [...], Spannung niemals von äußerer Handlung allein ausgeht, empfand ich dieses Wort als positive Wertung, denn nichts ist mir fataler in der Literatur als Langeweile.⁹⁷

Hedda Zinner schränkt das Prinzip ein, indem sie es auf die Literatur bezieht. Jedoch besteht die Kongruenz darin, dass ‚Langeweile‘ als etwas äußert Negatives gekennzeichnet wird. Weiterhin bedient sich im Stück die Dunkelheit meistens einer poetischen und rätselhaften Sprache, die öfters Referenzen auf andere literarische Texte enthält. Beispielhaft ist das herangeführte Märchen ‚Herr Korbes‘ der Grimm Brüder.⁹⁸ Der gleichnamige Protagonist wird von einer Gruppe von Tieren in seinem Haus erschlagen. Das Märchen endet mit dem anscheinend von den Brüdern Grimm erfundenen Satz: „Der Herr Korbes muss ein recht

⁹⁴ Erpenbeck 2011, 79.

⁹⁵ Zinner 1989, 103f.

⁹⁶ Erpenbeck 2011, 86.

⁹⁷ Zinner 1986, 315.

⁹⁸ Vgl. Kolarz 1986.

böser Mann gewesen sein“.⁹⁹ Ohne weiteres ist der Handlungsablauf im Märchen absurd, aber der Satz vermittelt eine tiefere Bedeutung. Denn die Moral der Geschichte ist, dass jeder das bekommt, was er verdient. In ‚Schmutzige Nacht‘ weist der Schlusssatz außerdem noch auf die Erkenntnis hin, dass Lebenserfahrungen sich einer bestimmten Ungewissheit nicht entziehen können. Der ursprüngliche Arbeitstitel ‚Herr Kennedy muss ein recht böser Mann gewesen sein‘ referiert also an den Schlusssatz des Märchens. Darüber hinaus verweist der Satz auch auf die tiefere Bedeutung des Kurzstückes, denn sogar die Wahrheit ist ungewiss und offen.

Das ist die Wahrheit und nichts als die Wahrheit, nur eben nicht die ganze Wahrheit.¹⁰⁰

Die Behauptung, die Wahrheit interessiere den impliziten Autor nicht, wäre zu weittragend. Eher geht aus dem Satz hervor, dass der Wahrheitsgehalt ihm gleichgültig ist. Seine Betrachtungsweise wird aber untergraben, indem ein anderes ‚Ich‘ spricht:

Der Mann lügt, er weiß die Wahrheit und sagt sie nicht.¹⁰¹

Hier wird das Prinzip verdreht, weil das sich nicht äußern zu einer Sache als Lüge gekennzeichnet wird. Das hervorgerufene Bild dieses anderen ‚Ichs‘ stimmt überhaupt nicht mit der persönlichen Auffassung Jenny Erpenbecks überein. Sie ist der Meinung, dass man in den meisten Fällen mit dem Wenig-Sagen eher der Wahrheit nahekommt als mit dem Viel-Sagen, denn dasjenige, was gerade nicht erzählt wird, hat größere Kraft.¹⁰² Die sich deutlich aufweisende Diskrepanz zwischen Wahrheit und Schweigen, die als Lüge stilisiert wird, ist ständig Diskussionsgegenstand. Dabei wird sie jedes Mal aus einer anderen Perspektive genähert. Übereinstimmender Aspekt ist, dass die fremde Erfahrung immer an die eigene Wahrheit gekoppelt wird und letztere auf diese Weise als Bezugspunkt fungiert. Eine derartige Vorgehensweise ist weiterhin in Hedda Zinners *Selbstbefragung* zu erkennen.

Wir waren überzeugt, daß Stalin von all diesen Dingen nichts wisse [...].¹⁰³

Wir versuchten lange, uns vor dem Begreifen der Wahrheit zu retten.¹⁰⁴

Zunächst werden die immer häufigeren Verhaftungen von Genossen nicht Stalins Politik zugeschrieben, obgleich manche Vertreter des Schriftstellerverbandes während einer

⁹⁹ Erpenbeck 2011, 89.

¹⁰⁰ Erpenbeck 2011, 82.

¹⁰¹ Erpenbeck 2011, 82.

¹⁰² Vgl. Marx 2014, 16.

¹⁰³ Zinner 1989, 105.

¹⁰⁴ Zinner 1989, 5.

Parteiversammlung Kritik an ihm übten. Hedda erkennt zwar, dass sie Missstände begegnet ist, die den Vorwurf unterstützen würden, aber sie entschuldigt seine Politik, weil er in der Sowjetunion zu einem Symbol des Sozialismus geworden ist.¹⁰⁵ Deswegen betrachtet sie ihn nicht als den Menschen Stalin. Erst wenn sie sich erneut mit den Geschehnissen auseinandersetzt, kommt sie zu der Schlussfolgerung, dass dasjenige was sie damals als wahres Gegeben erfahren hat, nur einen Teil der Wahrheit war. Hieraus ergibt sich die Konsequenz, dass die Wirklichkeit aus verschiedenen, bewertenden Perspektiven betrachtet werden kann. Ein Thema, das in Jenny Erpenbecks ‚Schmutzige Nacht‘ große Aufmerksamkeit bekommt, weil es ihr nahe liegt. Auslöser für eine derartige Thematik sind tiefragende gesellschaftliche Umbrüche, die nicht nur sie, sondern auch die vorangegangene Generation ihrer Eltern und Großeltern erlebt haben. Obwohl Hedda Zinner und Jenny Erpenbeck sich nicht zur gleichen Zeitpunkt mit diesem Thema beschäftigt haben, handelt es sich zweifellos um einen ähnlichen Bezugspunkt.

4.4 Die dramatischen Texte im Gesamtüberblick

Jenny Erpenbecks Theaterstücken beziehen sich auf gesellschaftliche Geschehnisse der realen Welt. Sie werden als sinnhaftes und sinnstiftendes Zeichen inszeniert, sodass sich im Text einen bedeutungsvollen Zusammenhang ergibt. Die Inszenierung dieser Zeichen geschieht auf zwei Ebenen. Die erste Ebene umfasst die Deutung der dargestellten Spielhandlung im Text. Jedoch ist sie zu vernachlässigen, weil gewisse Gestaltungselemente, wie nicht-kongruierende Handlungen, wechselnde Sprech- und Spielszenen und eine poetisch-assoziative Sprache, die mit der Handlung einhergehen, unmittelbar auf die zweite Ebene hinweisen. Dabei handelt es sich um eine metaphorische Ebene, in der die Theaterstücke als metaphorisches Zeichen betrachtet werden. So spielt die „Suche nach der Essenz“¹⁰⁶ eine wichtige, aber zugleich unterliegende Rolle in ihren dramatischen Werken. Kurz gefasst geht es um das Verstehen des Eigentlichen, aber eine mögliche daraus erzielende Erkenntnis kann nur teilweise auf das Leben eines Individuums angewendet werden. Obwohl es sich meistens um eine dauerhafte Erkenntnis handelt, führt sie nicht zu einem Verstehen der Welt und ihrer Essenz. Darüber hinaus soll das Individuum einsehen, dass seine eigene Fähigkeit, das Eigentliche zu verstehen, begrenzt ist. Weder soll die menschliche Essenz darauf zielen, wie in ‚Katzen haben sieben Leben‘ deutlich wird, die gewaltgeprägte Natur des Individuums mit einem

¹⁰⁵ Vgl. Zinner 1986, 214.

¹⁰⁶ Irmer 2000, 61.

weiteren Akt der Gewalt zu begleichen. Vielmehr geht es um die Erkenntnis, dass ein Individuum sich seiner Natur nicht entziehen kann. Aus diesem Grund dient in ‚Leibesübungen für eine Sünderin‘ die Natur als Bild für die selbstbestimmende menschliche Natur.

Der Wald ist ein gewaltiges Kraftwerk,
produziert Luft zum Atmen für alle,
ohne zu unterscheiden, für Starke und Schwache,
der Wald ist gerecht und die Luft im Wald ist gerecht, und der Wind,
der durch ihn hindurchfährt.¹⁰⁷

Die Einsicht erklärt außerdem, weshalb die dramatischen Texte sich größtenteils mit der Vergangenheit auseinandersetzen. Doch in ‚Schmutzige Nacht‘ wird deutlich, dass die Autorin versucht, sich von der deutschen Geschichte zu distanzieren. Dennoch ist eine zurückblickende Perspektive zu erkennen, indem im Kurzstück immerhin eine Beschäftigung mit der Vergangenheit stattfindet. Eine derartige Perspektive ergibt sich in gewissem Sinne auch in ‚Katzen haben sieben Leben‘, denn darin werden Lebensgeschichten zeitgerafft dargestellt.

B ist ein Baby. A die Mutter, die es im Arm hält. [...]
Zeit vergeht.
B als Halbwüchsige schließt alle Türen zu, nimmt die Schlüssel an sich,
[...] den Blick aufs Fenster gerichtet. A kommt nach Hause. [...]
Zeit vergeht.
B ist schwanger. [...]
B verliert das Kind.
Zeit vergeht.
A liegt in einem Bett. [...] B zieht Vorhänge rings um das Bett zu [...]
Zeit vergeht.
A wird auf einer zugedeckten Bahre aus dem Zimmer getragen. B nimmt den
Strick und hängt sich auf.¹⁰⁸

Durch die zeitgeraffte Darstellung, die außerdem in ‚Leibesübungen für eine Sünderin‘ und ‚Schmutzige Nacht‘ zu erkennen ist, ergibt sich anfangs den Eindruck, dass die Entwicklung der Figuren und deren Handlungsweise keiner Logik entspricht, aber das fast groteske Agieren der Figuren ist wegen der zugespitzten Situation eine unlösbare Konsequenz. So müssen weiterhin in den Stücken Lebenssituationen bewältigt werden, die sich aus einer schuldhaften Vergangenheit ergeben. Dabei steht, genauso wie in ‚Leibesübungen für eine Sünderin‘ die Frage nach der Verantwortung vorangegangener Generationen im Mittelpunkt. Im Fokus steht dabei vor allem das Leben von Frauen, die in unterschiedlichen Beziehungen zu einander stehen. Meistens handelt es sich um das Verhältnis zwischen Mutter und Tochter

¹⁰⁷ Erpenbeck 20003, 52.

¹⁰⁸ Erpenbeck 2011, 12-16.

und zwischen Freundin und Freundin. Auf diese Weise bilden zwischenmenschliche Beziehungen mehrmals den Ausgangspunkt für die Darstellung in den Theaterstücken. Bemerkenswert ist jedoch die Namenslosigkeit der aufgeführten Figuren, weil sie eben nur anhand ihrer sozialen oder familiären Beziehungen angedeutet werden. In ‚Katzen haben sieben Leben‘ findet eine noch weitere Abstraktion statt, indem die Figuren entweder Rolle A oder B zugewiesen bekommen. Es gibt einen bewussten Grund, weshalb für die Figuren kein Name verwendet wird. Die Autorin ist nämlich der Meinung, dass Namen, die sie übrigens immer graphisch wahrnimmt, den dramatischen Text in eine bestimmte Zeit bzw. Epoche einordnen und gleichzeitig den Text einschränken.¹⁰⁹ Im Gegensatz zu den beiden anderen dramatischen Texten sind die Figuren in ‚Schmutzige Nacht‘ nicht namenslos. Ganz im Gegenteil, denn die Figuren verfügen über die gleichen Namen als die am realen Gerichtsprozess beteiligten Personen. Nichtsdestotrotz wird auch in diesem Stück das Geschehen in eine überindividuelle und exemplarische Darstellung umgesetzt, weil einige Figuren durch verschiedene Schauspieler auf der Bühne repräsentiert werden.¹¹⁰ Auf diese Weise wird ebenfalls in ‚Schmutzige Nacht‘ das angeblich individuelle Charakter der Figuren widerlegt.

Ein anderes Merkmal, das für Jenny Erpenbecks dramatische Texte beispielhaft ist, ist das Prinzip der Wiederholung, denn ein Großteil der Szenen und Äußerungen wird während des Stückes in verschiedenen Variationen nochmals aufgegriffen. Vor allem in ‚Leibesübungen für eine Sünderin‘ und ‚Schmutzige Nacht‘ ist eine solche Tendenz zu erkennen. So werden in letztgenanntem Stück die Dialoge nicht nur leicht verändert, sondern auch öfters wörtlich wiederholt. Erstgenannte Variante ist insgesamt viermal in der Chorsequenz während der Besenflüge zu erkennen.

Wie bei jeder Operation, die gelingen soll,
muß auf einen Schritt der nächste folgen,
auf einen Schnitt der nächste,
auf einen Ritt der nächste,
hübsch immer eins nach dem anderen,
wegschneiden, wegschneiden,
bis alles ab ist,
was krank ist.
Und dann: Kurzer Prozeß.¹¹¹

¹⁰⁹ Die Auskunft erfolgte mündlich während eines Interviews mit der Autorin in der Athenaeum Buchhandlung am 06.09.2015 in Amsterdam.

¹¹⁰ Vgl. Birgfeld 2014, 185.

¹¹¹ Erpenbeck 2003, 39.

Beispielhaft für letztgenannte Variante ist die zweite Szene, deren Äußerungen in der fünfundzwanzigsten Szene nochmal erwähnt werden.

Patty II Er interessiert sich wirklich für mich.
Anne II Meingott, später einmal werde ich sagen können:
Ich habe sie sogar gekannt, bevor sie Frau Kennedy geworden ist.
Patt II Ach Quatsch.¹¹²

Eben durch diese ständige Wiederholung ist es gerade die Sprache, die als Mittel eingesetzt wird, um die dramatischen Texte eine Bedeutung zu verleihen, indem sie ein Sinnbild schaffen oder mit anderen Worten anhand einer Metapher ein gewisses Bild der Gesellschaft hervorrufen.

Man hat ja ein Ziel vor den Augen, damit man in der Welt nicht irrt,
und dahin geht man.
Und was ist, wenn es sich das Ziel plötzlich anders überlegt?
[...] Wenn es unter einer dicken Staubschicht verrottet?¹¹³

Der Staubschicht erfüllt in dem Zusammenhang eine metonymische Funktion. Er deutet auf ein mögliches Nicht-Vorankommen, indem ein gesetztes Ziel nicht erreicht wird. Der Grund dafür befindet sich außerhalb des Menschen selbst. Auf der DDR bezogen, könnte es bedeuten, dass gesellschaftliche Faktoren einer persönlichen Entwicklung entgegenwirken. Alles bleibt also beim Alten. Ein Fortschritt kann eben nur zustande kommen, wenn das Alte vom Neuen quasi verdrängt wird.

Mir wird schwarz vor Augen.
Müll.
Da brennt was.
Müll.
Der Rauch ist ja überall.
Viel Müll halt.¹¹⁴

Ähnlich wie der Staubschicht ist auch der Müll eine Metonymie. Er verkörpert nämlich die ereignisvolle Geschichte der DDR, die zur Seite geschoben wird, sodass angeblich eine neue Zukunft ohne vorbelastete Vergangenheit gestaltet werden kann. Eine derartige Verdrängung, damit sich eine saubere Zukunft entfaltet, sieht Jenny Erpenbeck nicht nur mit größtem Misstrauen und mit Fremdheit, sondern sogar mit Trauer entgegen.¹¹⁵ Denn gerade die zertrümmerten Räume und Dinge, die auf diese Weise im Prinzip ausradiert werden, sind Zeugnisse einer Gesellschaft, die nicht mit der Gegenwart klarkommt. Mit größter

¹¹² Erpenbeck 2011, 73 und 81.

¹¹³ Erpenbeck 2003, 46.

¹¹⁴ Erpenbeck 2003, 24.

¹¹⁵ Vgl. Erpenbeck 2014, 32.

Wahrscheinlichkeit lässt sich stellen, dass ihre Haltung auf ihre eigenen Erfahrungen zurückzuführen ist. Als am 9. November 1989 die Mauer fiel, war Jenny Erpenbeck 22 Jahre alt und studierte sie noch Theaterwissenschaft. Sie war mit Freundinnen in der Nähe der Bösebrücke und hat nichts von dem Geschehen gemerkt. Der nächste Tag erfuhr sie erst von ihrem Professor was geschehen war. Erst nach acht Wochen war sie zum ersten Mal in West-Berlin. Sie hätte nie gedacht, dass die DDR einfach so verschwinden würde. Vielleicht nur, dass das System sich ändern würde. Nach dem 9. November fand einen Gesellschaftswechsel statt und für sie erschien das neue System eher einen Rückschritt. Wegen der Änderungen hatte sie plötzlich Existenzangst, denn die Miete erhöhte sich um das Zehnfache. Auch mit der Steuererklärung ging einiges schief. Wegen ihrer Ausbildung bekam sie keine Arbeit, deswegen hat sie von Sozialhilfe gelebt, aber dafür schämt sie sich jedoch nicht. Wegen der Auflösung der DDR ist, so der Autorin zufolge, ihre Kindheit jetzt ein Museum.¹¹⁶ Nur die Erinnerung an ihre Friedenskindheit, in der sie eine „unbelastete Liebe zum Dreck, zum Unfertigen und zu den Ruinen“ entwickelte und ihr Lernen „allein durch die Gegenwart solcher beschädigten Orte und Räume“ stattfand, weil sie mit ihnen ihre „Lebenszeit teilte“,¹¹⁷ kann sie mitnehmen. Doch ihre eigene Erinnerung ist nicht objektiv, weil sie beweglich ist.

Von dem Moment an, von dem an die Wirklichkeit, mit der ich eine Zeitlang mein Leben geteilt habe, nicht mehr existiert, nicht einmal mehr als Trümmerlandschaft, von diesem Moment an, in dem meine Wirklichkeit ganz und gar durch eine andere Wirklichkeit ersetzt sein wird, muss also mein Kopf allein erhalten für die heimatlos gewordenen Erinnerungen.¹¹⁸

Aus Jenny Erpenbecks eigener Erfahrung geht hervor, dass als die DDR aufgelöst wurde, zwar die Existenz des Landes zerfiel, aber nicht die der Bevölkerung. Die Menschen mussten in gewissem Sinne ein neues Leben anfangen, indem sie sich die Werte und Normen der Bundesrepublik kompromisslos anpassen sollten. Eine Haltung, die die Autorin heutzutage noch immer nicht verstehen kann.¹¹⁹ Für die meisten DDR-Bürger bedeutete die Wiedervereinigung eine Leugnung der eigenen Vergangenheit und teilweise auch der eigenen Identität. Nichtsdestotrotz war es gerade der gesellschaftliche Umbruch, der sozusagen Jenny Erpenbecks schriftstellerische Karriere ausgelöst hat, denn die Erfahrung hat ihr zum Nachdenken angeregt.¹²⁰

¹¹⁶ Die Auskunft erfolgte mündlich während eines Interviews mit der Autorin in der Athenaeum Buchhandlung am 06.09.2015 in Amsterdam.

¹¹⁷ Erpenbeck 2014, 33.

¹¹⁸ Erpenbeck 2014, 40.

¹¹⁹ Vgl. Oltermann 2015.

¹²⁰ Vgl. Schröder 2013.

5. Schreiben gehört zur Familie: Habitus?

Obwohl Jenny Erpenbeck aus einer bekannten DDR-Schriftstellerfamilie kommt, redet sie nicht von einem wortkünstlerischen Talent, weil ihr zufolge die Familienmitglieder über unterschiedlichen Sachen geschrieben haben.¹²¹ In gewissem Sinne stimmt ihre Aussage, denn ihr Großvater, Fritz Erpenbeck, hat später in seiner beruflichen Karriere Kriminalromane erfasst, während ihrem Vater, John Erpenbeck, sich neben einigen literarischen Werken heutzutage vor allem mit wissenschaftlichen Themen auseinandersetzt. Ihre im Jahre 2009 verstorbene Mutter, Doris Kiliass, war eine angesehene Übersetzerin, weil sie sozusagen die ostdeutsche Leserschaft mit der arabischen Literatur bekannt gemacht hat.

Da Jenny Erpenbeck das Schreiben immer als eine normale Arbeit erlebt hat, weil die Schreibtätigkeit ihrer Familienmitglieder zur ihrer Alltag gehörte, würde es sich in Bezug auf die schriftstellerische Karriere von Jenny Erpenbeck um eine entgegengesetzte Haltung handeln. Darüber hinaus stellt sie, dass sie die erste in der Familie war, die sich mit der Oper beschäftigt hat.¹²² Doch es war ihre Großmutter, Hedda Zinner, die schon Ende der 1950'er Jahre den Text für die Oper ‚Plautus im Nonnenkloster‘ schrieb. Als Ausgangspunkt diente die gleichnamige Novelle von Conrad Ferdinand Meyer. Zusammen mit dem deutschen Komponisten, Max Bunnig, der für die musikalische Untermalung verantwortlich war, erstellte sie das Opernlibretto, das im Jahre 1959 am Opernhaus Leipzig seine Erstaufführung erlebte.¹²³ Aufgrund der eben dargestellten Situation könnte Jenny Erpenbecks oben geäußerte Behauptung im Hinblick auf das wortkünstlerische Talent infrage gestellt werden, denn es ist wohl von einem bestimmten ‚Habitus‘ die Rede. Der Bourdieusche Begriff trifft vor allem zu, wenn der ‚Habitus‘ als eine internalisierte und unbewusste Sicht, die von der jeweiligen Herkunft mitbestimmt wird, betrachtet wird. Allerdings spielt letztgenannter Aspekt auf den ersten Blick keine bedeutende Rolle. Obwohl Jenny Erpenbeck in der DDR sozialisiert ist und ihre Großmutter sich nicht nur in ihrem Werk, sondern auch in ihrem Alltag intensiv mit dem gesellschaftspolitischen Aspekt des Sozialismus zuerst in der Sowjetunion und später in der DDR auseinandergesetzt hat, weist jedoch Jenny Erpenbecks Dramatik eine geringere historische Vorbelastung auf. So gibt es, außer ‚Leibesübungen für eine Sünderin‘, in ihren beiden anderen dramatischen Texten, keine Referenzen zu einer kollektiven Vergangenheit, weil sie nicht auf eine deutsche Identität zielen. Die Theaterstücke sind aus einer

¹²¹ Die Auskunft erfolgte mündlich während eines Interviews mit der Autorin in der Buchhandlung Savannah Bay am 14.03.2016 in Utrecht.

¹²² Die Auskunft erfolgte mündlich während eines Interviews mit der Autorin in der Buchhandlung Savannah Bay am 14.03.2016 in Utrecht.

¹²³ Vgl. Zinner 1986, 217-222.

individuellen Perspektive gestaltet, die außerdem für den authentischen Schreibstil der Autorin kennzeichnend ist. Denn sie hat die Fähigkeit, soziale und familiäre zwischenmenschlichen Verhältnisse auf eine fast faktische und überindividuelle Art und Weise darzustellen. So wird die politische Thematik in ‚Leibesübungen für eine Sünderin‘ ohne moralische Zurückhaltung und sogar mit einer gewissen Selbstbewusstheit gegenübergetreten. Wahrscheinlich ist diese Tendenz auf die Tatsache zurückzuführen, dass die Autorin zur dritten Generation gehört. Im Vergleich zu der Generation, zu deren ihre Großmutter gehört, hat eine Haltungsänderung stattgefunden, die ein neues Selbstbewusstsein dieser jüngeren Generation bewirkt hat. Das heißt aber nicht, dass sie sich ihrer Herkunft entzieht, denn ihr ‚Habitus‘ äußert sich in dem ständigen Hinterfragen der Geschehnisse. Ein Aspekt, das in Hedda Zinners Autobiographie *Selbstbefragung*, wie auch schon aus dem Titel hervorgeht, ein wichtiges Leitmotiv ist. Das Hinterfragen war mutmaßlich eine Begleiterscheinung der skeptischen Haltung dem sozialistischen System gegenüber. Wenn der Fokus kurz zu Jenny Erpenbecks Prosa verlegt wird, zeigt sich der ‚Habitus‘ außerdem in ihrem letzten Jahr erschienen Buch *Gehen, ging, gegangen*, in dem sie die heutige Migrationskrise thematisiert. Erst als sie die Geschichte geschrieben hatte, erfuhr sie, dass ihre Großmutter am Vorabend als Hitler gewählt wurde, sich ihrerseits auch für afrikanische Immigranten stark gemacht.¹²⁴

Der ‚Habitus‘ von sowohl Jenny Erpenbeck als auch Hedda Zinner geht zwar von einem individuellen Referenzpunkt aus, aber er zielt immer auf den sozialpolitischen Zweck einer kollektiven Gruppe. Irgendwelche Bezüge zwischen ihrem Werk und dem Werk der anderen Familienmitglieder beruhen laut der Autorin allerdings auf ‚reinem‘ Zufall. Nichtsdestotrotz lassen sich mehrere Übereinstimmungen zwischen den dramatischen Texten von Jenny Erpenbeck und den Autobiographien ihrer Großmutter erkennen. In der Detailanalyse wurden einige textimmanente Bezüge bereits erwähnt. Im Nachfolgenden werden die textuellen und thematischen Referenzen nochmal aufgegriffen und erläutert, aber vorher werden einige Pro- und Kontrapunkte zum Booths Konzept des impliziten Autors beleuchtet. Zuerst folgt aber eine Kontextualisierung der beiden Autorinnen im Bourdieuschen Feld der Kunst.

¹²⁴ Die Auskunft erfolgte mündlich während eines Interviews mit der Autorin in der Buchhandlung Savannah Bay am 14.03.2016 in Utrecht.

6. Die Enkelin und die Großmutter im Kunstfeld

Sowohl Jenny Erpenbeck als auch Hedda Zinner sind aufgrund ihrer Beschäftigung mit dem Theater als genuine Akteure dem Kunstfeld zuzuordnen. Die einflussreiche Position, die Jenny Erpenbeck heutzutage im Feld der Kunst innehat, hat sie ihrem bereits erwähnten eigenen Schreibstil und ihrer noch zu erläuternden individuellen Herangehensweise zu verdanken. Im Gegensatz dazu, ist es schwer etwas zur Position ihrer Großmutter auszusagen. Jedoch hat Hedda Zinner sich zur Auslegung des ästhetischen Begriffes Kunst eine klare Meinung gebildet, denn für sie hat die Kunst nur eine unterhaltende Aufgabe.¹²⁵

In dem Maße, wie die direkt agitatorischen, unmittelbar in Lebensprozesse eingreifenden Aufgaben der Kunst abnehmen, erhöht sich eine andere, immerwährende Funktion: Normen und Werten zu vermitteln oder sogar neu zu erzeugen. Es liegt in der – komplizierten – Natur der Sache, daß dies nicht agitatorisch oder nur auf dem Wege direkter Erkenntnisvermittlung geschehen kann. Der Zuschauer, der Leser wird vielmehr in einen Entscheidungsprozeß gestellt, indem er sich rational oder, noch wirkungsvoller, auch emotional mit den Figuren identifiziert oder gegen sie Stellung nimmt und ihre Entscheidungen nach- bzw. sogar vorausvollzieht. Erst in diesem Prozeß können sich Werte festigen, Einstellungen herausbilden.¹²⁶

Darüber hinaus vertritt Hedda Zinner in ihrem Beitrag zu einem Forum, in dem der Unterschied zwischen ‚didaktischem‘ und ‚dialektischem‘ Theater diskutiert wird, die Meinung, dass sie „gegen jedes Sektierertum“¹²⁷ sei. In dem Zusammenhang äußert sich weiterhin ihre ablehnende Haltung zu jenen Theorien, die sich einem ‚didaktischen‘ Theater widmen. Im Mittelpunkt ihrer Betrachtung steht das Handeln der Figuren, das sowohl durch soziale als auch gesellschaftspolitische Aspekte geprägt wird. Wenn aber der Zusammenhang aus einer didaktischen Perspektive verdeutlicht wird, indem nicht das psychologische Handeln, sondern soziale Verhaltensweisen dargestellt werden, erfolgt eine nicht-wünschenswerte Überbewertung des sozialen Aspektes. Eine Tendenz, die laut Hedda Zinner nur „bestenfalls poetisch“¹²⁸ kaschiert werden kann. Eine Umsetzung der gerade erwähnten Prägung geschieht jedoch in den meisten Fällen mittelbar und nur ausnahmsweise unmittelbar ersichtlich. Weiterhin wird die Prägung gerade über psychische Momente, wie beispielsweise Emotionen und Motivationen vermittelt. Momente, die unbedingt notwendig sind, denn ohne deren Einfluss kann überhaupt kein Verständnis für die reale Wirkung sozialer und

¹²⁵ Vgl. Zinner 1986, 323.

¹²⁶ Zinner 1986, 347.

¹²⁷ Hedda-Zinner-Archiv im Archiv der Akademie der Künste, 53 VI.II Kulturtheoretische Schriften, Forum 09.07.1959: Wir diskutieren ‚Was ist ‚didaktisches‘ und ‚dialektisches‘ Theater?, Beitrag von Hedda Zinner: „Ich bin gegen jedes Sektierertum“.

¹²⁸ Zinner 1986, 455.

gesellschaftspolitischer Beweggründe erzeugt werden.¹²⁹ Die Wirkung der Dramatik zielt also zwar auf derartige Wertungen, doch sie sind nicht zeitgebunden. Das heißt aber nicht, dass es eine ‚zeitlose‘ Dramatik gibt, weil gerade der Autor in einen bestimmten zeitlichen Kontext eingebettet ist. Jedoch kann durch die Orientierung einen dramatischen Text entstehen, der als ‚überzeitlich‘ bestimmt werden kann.¹³⁰ Ob es sich beim Schreiben eines Theaterstückes um ein Gegenwartsstück oder ein historisches Stück handelt, dient nicht der Relevanz. Wichtiger wäre laut Hedda Zinner die Zielsetzung, dass geschichtliche Prozesse mit den Mitteln der dramatischen Kunst realistisch, also lebenswahr und gesellschaftlich typisch, erlebbar gemacht werden.¹³¹ Auf diese Weise entstehen dramatische Texte, deren Idee schon im Ausgangspunkt enthalten ist. Die sich hierausergebende Konsequenz, dass ein Kunstwerk, in diesem Fall ein Theaterstück, diese Voraussetzungen erfüllen soll, hat zur Folge, dass das Stück außerdem die Lebenserfahrung des Autors vermittelt.¹³² Doch meistens kommt die eigene Erfahrung nur stark verfremdet zum Ausdruck, weil der empirische Autor üblicherweise die Privatperson aus einem Text herausnimmt. Das ist keine einfache Aufgabe, weil ein Autor nicht über historische oder gegenwärtige Ereignisse und sogar über andere Menschen reflektieren kann, ohne sich selbst dabei außer Betracht zu lassen.¹³³ Ein Problem, das auch Jenny Erpenbeck bei ihrer schriftstellerischen Arbeit ständig begegnet. In jedem Werk stecken Gefühle und Gedanken, die sich erst in Worten fassen lassen, nachdem sie sich von dem Material distanzieren kann.¹³⁴ Ihr Schreibstil zeichnet sich ebenso durch eine förmliche Distanz aus. Eine Begebenheit, die sich außerdem in ihrer Dramatik auf zweierlei Ebenen auswirkt. Einerseits enthält sie sich als empirischer Autor einer Wertung des Dargestellten und andererseits zielt die Distanz auf einen Abstand zum Leben. Beispielhaft ist die Aufführung der Figur der Großmutter in ‚Katzen haben sieben Leben‘. Als alte Frau ist sie in der Lage das Leben von außen zu betrachten. Der Grund weshalb in dem Theaterstück viele Biographien erzählt werden, ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass Menschen in den jeweiligen Lebensabschnitten verschieden sind und diesem Aspekt ihr besonderes Interesse gilt.¹³⁵ Deswegen hat auch das Altern von Menschen sie immer fasziniert.

¹²⁹ Vgl. Zinner 1986, 455.

¹³⁰ Vgl. Zinner 1986, 78.

¹³¹ Hedda-Zinner-Archiv im Archiv der Akademie der Künste, 58 VII Theoretische Schriften (Dramatik, Epik usw.), maschinegeschrieben Manuscript ‚Gegenwartsaufgaben der Dramatik‘, 5.

¹³² Vgl. Zinner 1986, 324.

¹³³ Vgl. Zinner 1986, 425.

¹³⁴ Vgl. Schröder 2013.

¹³⁵ Vgl. Petrasch 2001.

Ich wusste schon, wie die Menschen, die mir in der U-Bahn als Kinder, Jugendliche oder Erwachsene im besten Alter gegenüber saßen, mit 80 Jahren aussehen würden, ich konnte gar nicht anders, als auch diese Menschen in ihre eigenen Ruinen umzurechnen, in kranke, in weise, verwüstete oder überreife Ruinen von Gesichtern und Körpern, ich wusste von dem Verfall, der ihnen bevorstand und sah ihn in immer anderer Gestalt.¹³⁶

Die Einsicht, die sich aus dem Prinzip der Distanz ergibt, sieht bei Hedda Zinner ähnlich aus. Für sie bedeutet das Altern, dass das Verhältnis zwischen einem objektiven und subjektiven Erlebnis sich ändert. Hierdurch betrachtet sie sich als einen Teil eines größeren, historisch-gesellschaftlichen Geschehens.¹³⁷ Sowohl in der sozialistischen sowjetischen Gesellschaft als auch in der Gesellschaft zu DDR-Zeiten erfüllt sie eine wichtige Rolle, indem sie sich dem multidisziplinären Gebiet der Literatur widmet. Ihre Leidenschaft gilt insbesondere dem Theater, zuerst als Schauspielerin und nachher als Autorin von Theaterstücken. Während dem Exil fing sie mit dem Verfassen von Gedichten an, die in zwei Gedichtbänden *Unter den Dächern* 1936 und *Geschehen* 1939 bei den Verlagen Verlagsgenossenschaft ausländischer Arbeiter in der UdSSR in Moskau bzw. Das Internationale Buch in Berlin veröffentlicht wurden.¹³⁸ Zwei Jahre nach der letzten Veröffentlichung wird sie 1941 nach Ufa im Ural evakuiert. Dort soll sie, unter der Leitung von Georgi Dimitroff, beim Aufbau einer antifaschistischen deutschen Rundfunkstation helfen, die illegal nach Deutschland sendet. Das Material für ihre täglichen Sendungen entnimmt sie abgetippten Meldungen anderer Rundfunke. Zu denen gehörten u.a. deutsche, englische und finnische Sender.¹³⁹¹⁴⁰ Weiterhin gab ihre Arbeit beim Rundfunk ihr die ausgelesene Möglichkeit einige Hörspiele zu schreiben. Ihr erstes Hörspiel ‚Giesecke in Moskau‘ war der Auslöser für eine Reihe von weiteren Hörspielen, die Hedda Zinner selbst inszenierte. Darüber hinaus konnte sie wegen ihrer publizistischen Tätigkeit beim Rundfunk gereimte politische Wochenübersichten vortragen. Im Material aus dem Hedda-Zinner-Archiv im Archiv der Akademie der Künste sind sechs solcher kurzen Berichte auf Reim von jeweils sechs Zeilen vorgefunden. Die jeweiligen Titel lauten: ‚An die Veranstalter der Wintersachen-Sammlung, ‚Mister Eden bei Stalin‘, ‚Tommy landet in Norwegen‘, ‚Hitlers Neujahrs-Appell‘, ‚Kertsch‘ und ‚Ostfront‘.¹⁴¹

¹³⁶ Erpenbeck 2014, 34.

¹³⁷ Vgl. Zinner 1986, 412.

¹³⁸ Vgl. Zinner 1989, 123.

¹³⁹ Vgl. Zinner 1989, 161.

¹⁴⁰ Hedda-Zinner-Archiv im Archiv der Akademie der Künste, 39 II.I Deutscher Volkssender 1941, Gedichte, Hörspiel während der Zeit des Zweiten Weltkrieges 1942-1945, Notizen auf der Rückseite irgendwelcher Büro-Papiere in englischer, spanischer, deutscher, französischer Sprache. Hinweise auf verschiedene Sendertätigkeiten, z.B.: Radio-Sektor. Presseabteilung bs/sa, Nr. 494 -23.12.1942 – 40 Ex. Nicht zur Veröffentlichung! Deutscher Sender um 20.30 Uhr (deutsch).

¹⁴¹ Hedda-Zinner-Archiv im Archiv der Akademie der Künste, 39 II.I Deutscher Volkssender 1941, Gedichte, Hörspiel während der Zeit des Zweiten Weltkrieges 1942-1945,

Trotz der Gefahr ein deutscher Feindsender zu hören, wurden ihre Sendungen beim Volkssender nicht nur wahrgenommen, sondern sie bewirkten auch etwas. Das Ziel der Sendungen war die Bevölkerung aufzuklären und zum Widerstand dem Faschismus gegenüber aufzufordern. So gab Hedda Zinner unverhüllt die Geschehnisse des Zweiten Weltkriegs in ihren Rundfunktexten wieder. Darüber hinaus wendet sie sich regelmäßig an die deutschen Frauen, um ihre Männer bzw. Söhne zur Dissertationsaufgabe aufzufordern. Der Grund, weshalb sie das macht, ist alles andere als belanglos. Ihrer Meinung nach ist zwar im Faschismus für die Frau mehr oder weniger Anerkennung ausgesprochen, aber eigentlich fand eine Entwürdigung und Entmündigung der Frauen statt.¹⁴² Eine politische Gegebenheit, die sie anhand ihrer Sendungen versucht entgegenzuwirken. Ihre persönliche Auffassung zu diesem Thema, die sie in dem nachfolgenden Ausschnitt ausgesprochen erläutert, führt zu einer eingehenden Auseinandersetzung mit dem Alltag der Frauen, dessen Grundlage bereits im Exil gelegt worden ist und in der DDR sich fortgesetzt hat.

Wir Frauen in der DDR haben theoretisch wie praktisch alle Rechte, die uns dem Manne gleichstellen. Was uns oft noch fehlt, ist das Bewußtsein dieser Gleichberechtigung, das sich nicht von heute auf morgen verändert. Es fehlt bei uns noch gleichermaßen bei Männern und bei Frauen, denn Bewußtseinsbildung ist ein langwieriger Prozeß.¹⁴³

Ihre ausgesprochene Haltung trägt dazu bei, dass sie Ende der 1940'er Jahre dem ‚Demokratischen Frauenbund Deutschlands‘ beitrifft und sich weiterhin für Frauen und deren Weg zum politischen Engagement verwendet. Allerdings handelt es sich um eine zusätzliche Beschäftigung, denn im Fokus steht nur eine Aufgabe, nämlich das Schreiben. So umfasst ihre schriftstellerische Tätigkeit neben dem Schreiben von Hörspielen und später dramatischen Texten auch das Verfassen von verschiedenen Prosaarbeiten.¹⁴⁴ Während ihrer beruflichen Karriere hat Hedda Zinner sich also zu unterschiedlichen Zeitpunkten mit den drei Gattungen der Literatur beschäftigt, nämlich Lyrik, Dramatik und Epik. Beide letztgenannten Literaturformen galten ihr besonderes Interesse. So organisiert sie für ihre Arbeit in der Sektion Dramatik des Schriftstellerverbandes einige Gesprächsabende, in denen Kernfragen in Bezug auf die Dramatik zur Diskussion stehen sollen. Um der Begriff Dramatik darzulegen und weiterhin dessen Unterschied zur Epik deutlich zu machen, beruft sie sich auf Maxim Gorkis Stellungnahme zum Theater.

¹⁴² Vgl. Zinner 1986, 189f.

¹⁴³ Zinner 1986, 192.

¹⁴⁴ Vgl. Zinner 1986, 307 und 317.

Um zu zeigen, daß das Theaterstück „die schwierigste Form der Literatur“ sei, nennt er zunächst die vielseitigen Gestaltungsmöglichkeiten, die der Epiker hat (es sind großenteils die gleichen, über die der Film in noch reicherer Fülle verfügt); in der Dramatik aber werde strenge Begrenzung verlangt: „Die handelnden Personen werden einzig und allein durch ihre eigenen Worte, das heißt, durch ihre Art zu reden, aber durch Schilderungen gestaltet. Diese Erkenntnis ist ungemein wichtig.“ Einzig und allein! Es hieße also, den Film seiner stärksten Ausdrucks- und Wirkungsmöglichkeiten berauben, man käme zum fotografierten Theater, wollte man den Film grundsätzlich als Genre der Dramatik behandeln.¹⁴⁵

Wie aus ihrem Beitrag ‚Epik oder Dramatik?‘, der dem Hedda-Zinner-Archiv entnommen ist, hervorgeht, greift sie jedoch Gorkis Erläuterung nur auf, um Makel in seinem Gedankengang aufzuzeigen. Während Gorki die Figuren im Mittelpunkt seiner Überlegung stellt, gerät in Hedda Zinner Auffassung die Frage nach der Gattung, der Stoffwahl, der Methode und dem Ziel ins Blickfeld.¹⁴⁶ Die Diskrepanz zwischen beiden Gattungen war letztendlich auch der Grund, weshalb sie sich in gewissermaßen von der Dramatik verabschiedet und sich der Epik gewidmet hat, nämlich die Tatsache, dass:

eine sich erst gegenwärtig allgemein als falsch abzeichnende Fehleinstellung zum Epischen und Dramatischen – und damit gerade zur Dialektik von Vergangenen und Gegenwärtigen – zeitweise eine sinnvolle Arbeit im ‚eigentlichen‘ dramatischen Sinne unmöglich machte ...¹⁴⁷

Der Wandel zwischen beiden eben genannten Gattungen findet auch bei Jenny Erpenbeck statt. Nichtsdestotrotz hat sie am Anfang nur für sich geschrieben, ohne es jemanden zu zeigen. Außerdem hatte sie nicht den Absicht Schriftstellerin zu werden, weil sie sich einerseits nicht als Autorin sah und andererseits sie sich von der Familientradition distanzieren wollte.¹⁴⁸ Deswegen hat sie zunächst eine Buchbinderlehre gemacht und nachher Theaterwissenschaft an der Humboldt-Uni Berlin und Musiktheaterregie an der staatlichen Hochschule für Musik ‚Hanns Eisler‘ Berlin studiert. Die Theaterleidenschaft ihrer Großmutter hat jedoch ihre Wahl, sich diesem spezifischen Studium zu widmen, nicht beeinflusst. Ganz im Gegenteil, denn es wurde sogar von ihren Großeltern mit einer gewissen Skepsis begegnet. Paradoxiertweise hielten sie nicht viel von Theaterwissenschaftlern und Dramaturgen.¹⁴⁹ Nichtsdestotrotz war Jenny Erpenbeck nach ihrem Studium als Regieassistentin (u.a. bei Ruth Berghaus und Heiner Müller) und Opernregisseurin in Graz tätig. Das Schreiben hat sie zufälligerweise wieder

¹⁴⁵ Hedda-Zinner-Archiv im Archiv der Akademie der Künste, 58 VII Theoretische Schriften (Dramatik, Epik usw.), Hedda Zinner: Film – Epik oder Dramatik? In: Deutsche Filmkunst, H.1/1958, 7-9 (hier 9).

¹⁴⁶ Vgl. Zinner 1986, 249ff.

¹⁴⁷ Zinner 1986, 381.

¹⁴⁸ Vgl. Schröder 2013.

¹⁴⁹ Die Auskunft erfolgte mündlich während eines Interviews mit der Autorin in der Buchhandlung Savannah Bay am 14.03.2016 in Utrecht.

aufgegriffen, als sie während ihrer Arbeit an der Berliner Staatsoper als Requisiteurin und Ankleiderin einen Nebenjob in einer Bäckerei hatte.¹⁵⁰ Dabei war es nicht als einzige Tätigkeit gedacht, denn in ihrer Familie herrschte die Auffassung, dass neben dem Schreiben einen Beruf gelernt werden sollte. Zugrunde lag die Idee, dass das wirkliche Leben sich außerhalb der Literatur abspielt, obwohl diese in der Familie öfters Gesprächsgegenstand war. Dank ihrer Lehre in einer Buchbinderei und später ihrer Beschäftigung am Theater konnte sie beim Schreiben auf eine Fülle von gemachten Erfahrungen und Begegnungen mit verschiedenen Menschen zurückgreifen. Das Material für ihr schriftstellerisches Werk entnimmt sie also Alltagssituationen, weil es ihr wichtig ist, dass sie den Bezug zum richtigen Leben nicht verliert.¹⁵¹ So ist auch ihre heutige Bekanntheit ihr eigener Verdienst. Es ging ihr vor allem darum, als eigene Person mit eigenen Ideen wahrgenommen zu werden und nicht ständig als ‚Enkelin von...‘ und ‚Tochter von...‘ stilisiert zu werden. Vorteilhaft war eben die Tatsache, dass als im Jahre 1989 die Mauer fiel die Menschen im Westen ihre Familie nicht kannten. Ihre Erstveröffentlichung beim Eichborn Verlag verdankte sie also nicht ihrer bekannten DDR-Schriftstellerfamilie, sondern sie war ganz und allein ihre eigene Leistung.¹⁵² Obwohl Jenny Erpenbeck die vergangenen Jahre für ihr Prosawerk mehrfach ausgezeichnet wurde, ist es ihre Dramatik, die heutzutage mehr oder weniger in den Schatten gestellt ist. Im Moment hat sie sich wegen dem Beruf ihres Mannes, der als Dirigent oft unterwegs ist, und der Erziehung ihres Sohnes vom Theater verabschiedet. Doch eine Rückkehr ans Theater schließt sie zu gegebener Zeit nicht aus.¹⁵³ An die geringe Aufmerksamkeit ihrer dramatischen Texte liegen allerdings auch keine tendenziell negativen Rezensionen der Kritiker zugrunde. Das einzige Element, das in mehreren Kritiken erwähnt und als negativ empfunden wird, ist die Aufführung von Frauenfiguren. Hierdurch werden ihre Theaterstücke voreilig als typisches Frauenstück stilisiert. Einen ähnlichen Vorwurf bekam Hedda Zinner zu ihren Romanen. Im Mittelpunkt der Geschichten stehen zwar hauptsächlich Frauenfiguren, aber das bedeutet durchaus nicht, dass das Buch aus diesem Grund gleich ein Frauenroman ist.¹⁵⁴ Sie greift das Thema noch weiter auf, indem sie erläutert:

Jeder Autor, der Realist sein will, kann und soll am besten über das schreiben,
was er kennt. Bei weiblichen Autoren wird also – schon aus Lebenserfahrung und

¹⁵⁰ Die Auskunft erfolgte mündlich während eines Interviews mit der Autorin in der Athenaeum Buchhandlung am 06.09.2015 in Amsterdam.

¹⁵¹ Vgl. Schröder 2013.

¹⁵² Vgl. Schröder 2013.

¹⁵³ Die Auskunft erfolgte mündlich während eines Interviews mit der Autorin in der Buchhandlung Savannah Bay am 14.03.2016 in Utrecht.

¹⁵⁴ Vgl. Zinner 1986, 320.

psychologischen Erkenntnissen – die Themen- und Personenwahl anders akzentuiert sein als bei männlichen. Ich halte das für keinen Fehler, sondern für ein Plus...¹⁵⁵

Für Jenny Erpenbecks ‚Katzen haben sieben Leben‘, das fälschlich öfters als Frauenstück gekennzeichnet wird, bietet Hedda Ziners obige Auslegung eine logische Erklärung. Nichtsdestotrotz wäre damit ein wichtiger Aspekt unbeleuchtet geblieben. Die Auseinandersetzung, die zwischen den Figuren stattfindet, hat nämlich einen universellen Charakter. Dass Jenny Erpenbeck sich für weibliche Rollen entschieden hat, bedeutet aber nicht, dass das Stück nur das Verhalten von Frauen exemplarisch darstellt. Im Mittelpunkt stehen zwischenmenschliche Beziehungen, die zweifelsohne sowohl auf Frauen als auch auf Männer zutreffen können. Erst durch die integrierte Thematik wird das Stück in eine bestimmte Richtung gelenkt und möglicherweise eingeschränkt. In all ihren dramatischen Texten werden reale Lebenssituationen allerdings zugespitzt thematisiert. Eine solche Vorgehensweise wäre laut Hedda Zinner nicht möglich, ohne dass im Text autobiographische Referenzen des Autors einfließen, denn er muss, „was er schreibt, in irgendeiner Form selbst erlebt haben, um es transportieren zu können“.¹⁵⁶ Zeitgleich erfordert es eine Ausklammerung des eigenen Lebens, aber es ist nicht einfach, die eigene Person zu objektivieren und in die Geschichte einzuordnen.¹⁵⁷ Einerseits schließt sich Jenny Erpenbeck dieser Auffassung an, weil sie mit ihrer vorher erwähnten Betrachtungsweise, die Privatperson aus einem Text herauszunehmen, übereinstimmt. Andererseits so behauptet Jenny Erpenbeck, geht es ihr in ihrem Werk nicht darum ihre eigene Familiengeschichte zu erzählen. Der authentische Aspekt, der in ihrem Werk zu erkennen ist, ist laut ihr der Blick, den sie auf das Material wirft. Obgleich das Material „familiengeschichtlich belegt, recherchiert oder erfunden“¹⁵⁸ ist. Vor allem in ihren dramatischen Texten wird deutlich, dass Jenny Erpenbeck alles andere als familiengeschichtlich vorgeht, denn für sie gibt es einen Unterschied zwischen die Familie als Ausgangsmaterial zu nehmen und private Familienumstände konkret in einem Text einzuschreiben.¹⁵⁹ Deswegen ist sie als empirischer Autor nicht leicht in ihren dramatischen Texten zu erkennen. Erst wenn die Instanz eines impliziten Autors als Ausgangspunkt genommen wird, lassen sich biographische Bezüge zu ihrer Person und zur Großmutter herstellen. An dieser Stelle wäre es sinnvoll nochmal Booths Theorie kurz zusammenzufassen und außerdem einige kritische Einwände im Hinblick auf seinen Ansatz zu beleuchten.

¹⁵⁵ Zinner 1986, 325.

¹⁵⁶ Zinner 1986, 317.

¹⁵⁷ Vgl. Zinner 1986, 102.

¹⁵⁸ Schröder 2013.

¹⁵⁹ Vgl. Schröder 2013.

7. Booths Konzept: Pro- und Kontrapunkte

Als vermittelnde Instanz zwischen empirischem Autor und Erzähler, positioniert Booth den impliziten Autor. Dieser wird nicht nur vom empirischen Autor als ‚zweites Selbst‘ kreiert, sondern beeinflusst bewusst oder unbewusst auch, wie die Leserschaft den narrativen Text wahrnimmt. Darüber hinaus ermöglicht Booths Konzept einen gewissen interpretatorischen Freiraum, weil die Instanz des impliziten Autors auf der textuellen Ebene zwischen den Zeilen zum Ausdruck kommt. Jedoch stellt Booth auf diese Weise den impliziten Autor nicht eindeutig dar, weil er einerseits ein vom empirischen Autor geschaffenes Bild ist.

Andererseits gehört das Bild, das sich die Leserschaft vom Autor macht ebenfalls zum impliziten Autor dazu. Aus diesem Grund ist die Auslegung des Begriffes öfters Diskussionsgegenstand. Größter Kritiker der Theorie ist allerdings Gérard Genette, der in seinem Beitrag ‚Impliziter Autor, impliziter Leser?‘ die These vertritt, dass die Idee eines impliziten Autors völlig überflüssig sei. Seiner Meinung nach, gibt es nur den empirischen Autor und den Erzähler, ohne Einmischung einer dritten vermittelnden Instanz. „Es gibt hier keinen Raum für die Aktivität eines Dritten, keinen Grund den realen Autor von seinen faktischen Verantwortlichkeiten zu entlasten [...]“.¹⁶⁰ So ist laut ihm der implizite Autor mit dem empirischen Autor oder mit der Gesamtbedeutung des Werkes gleichzusetzen.¹⁶¹ Doch lässt sich Genettes Einwand, dass der implizite Autor eine unnötig kreierte Instanz sei, ziemlich einfach widerlegen. Zweifelsohne gestaltet die Leserschaft sich bewusst oder unbewusst ein Bild vom Autor. Dennoch geht es in Booths Ansatz vielmehr darum, dass dieses Bild jedoch keineswegs dem empirischen Autor gleichzusetzen sei, denn das Bild setzt sich lediglich nur aus textimmanenten Elementen und der eigenen Vorstellung der Leserschaft zusammen. Deswegen wurde für die vorliegende Arbeit zusätzliches Material zu Jenny Erpenbeck herangezogen, weil letztendlich nur auf diese Weise belegt werden kann, welche Bilder des impliziten Autors, die sich während der Lektüre aus ihren Theaterstücken ergeben, wohl mit der empirischen Person der Autorin übereinstimmen können. Zuerst soll bemerkt werden, dass in jedem dramatischen Text mehrere ‚Ichs‘ des impliziten Autors zu erkennen sind, die ihrerseits widersprüchliche Werthaltungen vertreten. Dabei handelt es sich um die gleichen Positionen und Dispositionen, wie Täter vs. Opfer, Macht vs. Ohnmacht und, Schuld und Sühne, mit denen Jenny Erpenbeck ihre Figuren in den Theaterstücken konfrontiert. Obwohl die dargestellten Situationen universeller Natur sind, bedeutet das aber nicht, dass die Autorin selbst dieses kontinuierliche Wechselspiel durchlebt hat. Im Gegensatz dazu ist eine

¹⁶⁰ Genette 2000, 235.

¹⁶¹ Vgl. Genette 2000, 235ff.

völlige Distanzierung der Autorin im Hinblick auf die Werthaltungen ebenfalls ausgeschlossen. Annehmlich ist eine Variante, die sich zwischen beiden genannten Möglichkeiten befindet. In diesem Fall würde es sich um ein gewisses Interesse aus der Sicht der Autorin handeln. Sie setzt sich in ihrem Werk also damit auseinander, weil sie sich für die Thematik interessiert. Ein wichtiges Merkmal des impliziten Autors zielt auf die Diskrepanz zwischen Reden und Schweigen und deren Wirkung, die sowohl in ‚Leibesübungen für eine Sünderin‘ und ‚Katzen haben sieben Leben‘ als auch in ‚Schmutzige Nacht‘ zum Ausdruck kommt. Man darf nicht schweigen, denn „das Schweigen war und ist unser Feind“.¹⁶² Wenn die Figuren schweigen, bedeutet das nicht, dass sie nicht reden wollen, sondern sie haben sich dafür entschieden, einfach nichts zu sagen. Immerhin ist das Schweigen genauso eine wohlüberlegte Äußerung wie das tatsächliche Reden. Wenn jemanden sich also einer Äußerung entzieht, kann das mit anderen Worten durchaus als Strategie betrachtet werden. So schweigen in den beiden erstgenannten Stücken die Figuren regelmäßig, während im letztgenannten Stück neben dem Schweigen außerdem von einer sich wiederholende Stille die Rede ist. Obwohl es sich in den drei Theaterstücken um die gleiche Unterlassung einer Handlung handelt, wird sie trotzdem von einem jeweils anderen, jedoch ähnlichen Grund ausgelöst. In ‚Leibesübungen für eine Sünderin‘ ist es die Angst sich gesellschaftspolitisch negativ der DDR gegenüber zu äußern, obgleich man anderer Meinung ist. Eine andere Form von Angst löst das Schweigen in ‚Katzen haben sieben Leben‘ aus, denn sie besteht darin, dass jemand sich nicht-traut jemanden anderen zu widersprechen. Im Gegensatz dazu zielt die Angst in ‚Schmutzige Nacht‘ nicht auf die bereits erwähnten Gründe, sondern auf eine möglicherweise falsche Darlegung, die aus einer Äußerung abzuleiten wäre und die damit die Wahrheit beeinträchtigt.

Am auffälligsten ist aber eine Relativierung der Wirklichkeit, die in allen Theaterstücken durch den impliziten Autor vermittelt wird. Diese Werthaltung kann wohl mit der empirischen Person assoziiert werden, weil Jenny Erpenbeck für sich erkennt, dass es keine ‚reale‘ Wirklichkeit gibt, weil sie nur zusammen mit einer gesellschaftspolitischen Grundlage existiert. Wenn sich diese Grundlage ändert, dann verschiebt sich auch die Wirklichkeit.

Als ich ein Kind war, war die eine Hälfte der Stadt für mich ein Ganzes, und noch heute weiß zwar mein Verstand, aber nicht mein Gefühl, dass die Stadt erst jetzt wieder so funktioniert, wie sie gewachsen ist und gemeint war. Hundert Male kann ich zum Beispiel die Chausseestraße entlangfahren, die vom Ostberliner Stadtbezirk Mitte in

¹⁶² Erpenbeck 2003, 58.

den Westberliner Wedding führt und inzwischen wieder eine ganz normale Straße ist [...], und doch fahre ich alle hundert Male über einen Grenzübergang.¹⁶³

Ost-Berlin hat die Autorin während ihrer Kindheit immer als eine einheitliche Welt an sich betrachtet. Nach dem Zusammenbruch der DDR fand ein Gesellschaftswandel statt und damit änderte für sie auch die Wirklichkeit. Obwohl auf geografischer Ebene sich in einer solchen Situation nichts geändert hat, gelten auf landeskundlicher Ebene allerdings andere soziale und kulturelle Normen und Werte. Es handelt sich mit anderen Worten um einen Umbruch der ideologischen Grundlage, die Jenny Erpenbecks Anschauung der Wirklichkeit als einen relativen Begriff geprägt hat. Trotz des Wandels nimmt sie die Hoffnung einer mehr humanen Gesellschaft, in der Menschen unabhängig von Rasse, Geschlecht oder Äußeres gleichberechtigt behandelt werden, noch immer sehr ernst.¹⁶⁴ Eine Sichtweise, die mit dem aus ihren dramatischen Texten hervorgerufenen Bild des impliziten Autors übereinstimmt. Gemeint ist das Bild einer gesellschaftspolitisch engagierten Person. Ein ähnlicher Eindruck ergab sich auch aus den beiden Autobiographien von Hedda Zinner. Deswegen ist mit größter Wahrscheinlichkeit das soziale Engagement als zentrales familiäres Kennzeichen oder in diesem Fall als übereinstimmendes Merkmal zwischen Großmutter und Enkelin zu bestimmen. Da weiterhin noch weitere sowohl textimmanente als auch thematische Übereinstimmungen aufgezeigt werden können, folgt jetzt als letzter Teil der Arbeit ein verallgemeinerter Vergleich, sodass anschließend die Forschungsfrage beantwortet werden kann.

8. Jenny Erpenbecks Dramatik und Hedda Ziners Autobiographien

Neben dem bereits erwähnten sozialen Engagement, das im Werk der beiden Autorinnen eine bedeutende Rolle spielt, sind einige andere sich überlappende Aspekte zu nennen, nämlich: Reflexion, Schuldgefühl und Kritik. Bevor eine Erörterung der einzelnen Begriffe erfolgt, soll jedoch noch bemerkt werden, dass sie in Hedda Ziners Autobiographien auf zwei unterschiedlichen Ebenen wahrzunehmen sind. Einerseits verknüpft sie die Begriffe mit ihren eigenen Werken, die sie selbst heranzführt und andererseits reflektiert und kritisiert Hedda Zinner in manchen Fällen nicht nur ihr eigenes Handeln, sondern auch die zeitgenössische Gesellschaft. Obwohl es sich in ihren Autobiographien in gewissermaßen um eine Trennung auf textueller und kontextueller Ebene handelt, ergibt sich durchaus eine Kongruenz zwischen beiden Seiten, denn die sozusagen textuelle Ebene steht mit der kontextuellen Ebene in

¹⁶³ Erpenbeck 2014, 35.

¹⁶⁴ Vgl. Oltermann 2015.

Zusammenhang. Sie ergänzen sich beidseitig, weil Hedda Zinner die Idee zum Werk dem Alltag und auf diese Weise quasi ihrer eigenen Erfahrungen entnimmt. Eine Herangehensweise, die, wie bereits erläutert, ihre Enkelin ebenfalls in ihrer Dramatik, sei es stark verfremdet, einsetzt. Die Verfremdung trägt dazu bei, dass im dramatischen Text überindividuelle und exemplarische Figuren gestaltet werden, deren Verhaltensweise aus einer emotionalen Motivation gesteuert wird. Wie, im Vergleich zu Jenny Erpenbeck, die Charakterisierung der Figuren in Hedda Ziners Theaterstücken erfolgt, lässt sich nicht ohne weiteres aus dem herangezogenen Material erschließen. Da sie in Bezug auf die Diskussion zum ‚didaktischen‘ Theater erläutert hat, dass ihrer Meinung nach ‚psychologisches Handeln‘ im Vordergrund stehen sollte, könnte von der Annahme ausgegangen werden, dass diesem Element sowohl bei der Darstellung der Figuren, als auch innerhalb der Handlung große Bedeutung zugemessen wird. Wohl ergibt sich aus der Lektüre beider Autobiographien die Feststellung, dass für die Theaterstücke ein Handlungsrahmen geschaffen wird, der auf historischen bzw. zeitgenössischen Befunden basiert ist. Die jeweiligen Gegebenheiten werden aber auf eine künstlerische Art und Weise eingesetzt, sodass die Geschehnisse zwar verallgemeinert, aber jedoch wirkungsvoll gestaltet werden.

Geschichte zu gestalten kann also nicht bedeuten, ein Geschehen passiv abzubilden, sondern mit den spezifischen Mittel in das Geschehen einzugreifen, nicht nur die Welt zu interpretieren, sondern sie ändern zu helfen.¹⁶⁵

Hedda Zinner erläutert in dem obigen Ausschnitt ihre Auffassung zur Aufgabe der Dramatik. In dem Zusammenhang lässt sich auch einen Bezug zu ihren eigenen Theaterstücken aufzeigen, denn die Thematik ihrer dramatischen Texte zielt auf eine Bewusstmachung, die anhand einer psychologischen Vertiefung ausgelöst werden soll. Der gezielte Einsatz zeitgenössischer Ereignisse ist zweifelsohne auch in Jenny Erpenbecks Theaterstücken zu erkennen. Im Gegensatz zu ihrer Großmutter versucht sie aber nicht mittels ihrer Dramatik eine Änderung der Welt zu bewirken. Eine Tatsache, die mehr oder weniger in der Reflexion wahrzunehmen ist. Aus den verschiedenen Perspektiven des impliziten Autors wird in erster Linie das Handeln der Figuren in unterschiedlichen grotesken Situationen reflektiert. Da die Darstellung in einem teilweise fiktiven als auch historischen Rahmen eingebettet ist, gerät das nicht-einheitliche Prinzip der Wirklichkeit im Fokus der Betrachtung. Ein Schwerpunkt, der durch den impliziten Autor gesetzt wird und der weiterhin im Grunde genommen der Zielsetzung Jenny Erpenbecks entspricht. Die beabsichtigte Wirkung ihrer Theaterstücke, in

¹⁶⁵ Hedda-Zinner-Archiv im Archiv der Akademie der Künste, 58 VII Theoretische Schriften (Dramatik, Epik usw.), maschinengeschriebenes Manuskript ‚Gegenwartsaufgaben der Dramatik‘, 5.

denen die Wahrheit aus unterschiedlichen Perspektiven genähert werden kann, zeigt sich in einer etwas andere Art und Weise in Hedda Zinners Reflexion, aber die Grundlage kennzeichnet sich durch einen ähnlichen Befund aus.

Aber auch manche meiner Informationen, [...] entsprachen nur teilweise der Wirklichkeit, weil ich vieles noch zu sehr mit dem Enthusiasmus des Menschen sah, der in die Sowjetunion gekommen war, um zu helfen, das zu verwirklichen, was ich als Ziel erkannt hatte, aber dabei manches übersah, vielleicht auch übersehen wollte, was hemmte, störte oder aufhielt auf dem Wege.¹⁶⁶

Als Ausgangspunkt nimmt Hedda Zinner ihr erstes Hörspiel und knüpft es ihre zunächst verschleierte Betrachtungsweise der Sowjetunion gegenüber an. Im Laufe der Zeit hat sich ihr angeblicher Enthusiasmus in Bezug auf ihre Beteiligung an einem sozialistischen Aufbau etwas gemindert. Obwohl Hedda Zinner das Ziel mit dem sie in der Sowjetunion angekommen ist, also dort die ersten Schritte in den Kommunismus in die Wege zu leiten, immer klar vor Augen behalten hat, fällt ihr das Leben in dem Land manchmal schwer. Hieran liegen vor allem die Verhaftungen anderer laut Hedda Zinner unschuldigen GenossInnen zu Grunde. Zwar brach für sie durch diese Missstände, denen sie begegnete, eine Welt zusammen, aber ihr Weltbild konnte sie aufrechterhalten.¹⁶⁷ Während sie anfangs noch die Geschehnisse versucht zu rechtfertigen, indem sie nach Argumenten sucht, kommt sie aber allmählich zu der Erkenntnis, dass eine rationale Erklärung nicht mehr ausreicht. Die prägende Erfahrung führt jedoch zu der Einsicht, dass „die historische Größe“ einer Zeitspanne oder besser gesagt Epoche „sich nicht nur an den Erfolgen, sondern auch am Tragischem, das sie zuweilen hervorbringt“¹⁶⁸ beurteilt werden sollte. Deswegen ist das Bild, das Hedda Zinner in ihrer Autobiographie *Selbstbefragung* von der Sowjetunion schätzt eine Schilderung, die beiden Seiten der Gesellschaft zum gleichen Teil beleuchtet. In *Auf dem roten Teppich* fokussiert sich das hervorgerufene Bild der Alltag in der DDR eher auf ihre eigenen gesellschaftspolitischen Errungenschaften. Der ‚tragische‘ Aspekt wird eher außer Betracht gelassen. Das heißt aber nicht, dass sie keine Kritik übt, aber größtenteils steht diese in direktem Zusammenhang zu ihrer schriftstellerischen Arbeit.

Wir brauchen keine ‚pietätvolle‘, fromme – und damit übrigens per definitionem idealistische –, sondern eine materialistische, vorwärtsweisende, demokratische, sozialistische Literatur. Heute erst recht.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Zinner 1989, 75f.

¹⁶⁷ Vgl. Zinner 1989, 6.

¹⁶⁸ Zinner 1986, 436.

¹⁶⁹ Zinner 1986, 431.

Hedda Zinner äußert sich zum Gesprächsgegenstand des VIII. Parteitags der SED, in dem die bisherige Kulturpolitik in einer Rückwärtsgerichtetheit zur Literatur umformuliert werden soll, sodass aus der Sicht der damaligen Gegenwartsperspektive aus Vergangenheitsgeschehnissen eine Lehre gezogen werden kann. Sie plädiert im Gegensatz dazu für eine zukunftsgerichtete Haltung zur Literatur. Eine derartige Perspektive ist in Jenny Erpenbecks Dramatik nicht zu erkennen. Obwohl ‚Leibesübungen für eine Sünderin‘ und ‚Schmutzige Nacht‘ auf historischen Ereignissen basieren, ist von einer ausschließlichen Vergangenheitsbewältigung allerdings auch nicht die Rede. Im Vergleich zu den beiden anderen Theaterstücken kann ‚Katzen haben sieben Leben‘ am einfachsten auf eine ‚zeitlose‘ Ebene übertragen werden. Jedoch bedeutet das nicht, dass ihre Dramatik außerdem kritiklos ist. Kritisiert wird vor allem das urmenschliche Verhalten in sozusagen prekären Situationen, in denen Böses mit Bösem vergeltet wird. In gewissermaßen entsprechen die dargestellten Figuren dem von Sigmund Freud eingeführten Strukturmodell der Psyche, in dem die drei Instanzen: das Es, das Ich und das Über-Ich in ständiger Rivalität zu einander stehen.¹⁷⁰ Die rationelle Instanz wird mit anderen Worten von der moralischen Instanz und der basalen Instanz beeinflusst. In den Theaterstücken siegt zwar das Es, aber vielmehr geht es eben darum, dass eine Entziehung der menschlichen Natur nicht möglich ist. Ein weiterer Punkt, an dem Kritik geübt wird, ist das politische System der DDR. Nichtsdestotrotz wäre hier eine Nuancierung angemessen, denn es handelt sich um allgemeine Äußerungen, die in der Realität nur teilweise auf Beifall von dem Großteil der Bevölkerung stießen. Ob die Kritik nun jetzt auch mit der persönlichen Meinung von Jenny Erpenbeck übereinstimmt, lässt sich nicht aus ihrem Theaterstücken erschließen, aber eine gewisse skeptische Haltung der DDR-Regierung gegenüber ist durchaus annehmbar. Eine Skepsis, die sich auch im Hinblick auf die Medien durchsetzt, sodass sie bewusst und gezielt auf eine potentielle Manipulation achtet. Doch die Behauptung, dass die DDR ein Unrechtsstaat war, leugnet sie zwar nicht, aber sie pariert die Aussage, indem sie stellt, dass im Westen ebenfalls Unrecht geschieht.¹⁷¹ Trotz der eben erläuterten Gemeinsamkeiten, die ihrerseits jeweils anders ausfallen, ist außerdem einen wichtigen Unterschied zu betonen. Dabei geht es um die auf der Biographie von Hedda Zinner bezogenen nicht-Aufführung von Theaterstücken oder nicht-Ausstrahlung eines Fernsehspiels, denn im Hinblick auf diese Ereignisse gehen die Erfahrungen der Enkelin und der Großmutter radikal auseinander. Hedda Zinner's Stück, das erstmalig nicht aufgeführt wurde, war das vorher erwähnte Musical ‚Die Fischer von Nietzow‘. Als Grund wurde

¹⁷⁰ Vgl. Voos 2014.

¹⁷¹ Vgl. Oltermann 2015.

angeführt, dass die ‚neue Form‘, die sie und Jean Kurt Forest, der für die Musik zuständig war, gewählt hatten, nicht genügend ausgedacht war. Während das Stück bereits vor den Proben scheitert, erfolgt die Absage von ‚Ein Amerikaner in Berlin‘ erst nachdem das Stück eine gewisse Medienaufmerksamkeit genossen hat. So war es bereits im Programm der Volksbühne aufgenommen. Wie aus dem Titel hervorgeht, steht im Mittelpunkt der Geschichte ein Amerikaner, der mit klischeehaften Vorstellungen in die DDR einreist und daraufhin mit der Realität des Landes konfrontiert wird. Die Vorbereitung wird im Jahre 1963 unterbrochen, weil Hedda Zinner anscheinend vorgeworfen wird, dass die negativen Figuren farbiger als die positiven dargestellt werden.¹⁷² In einem Beitrag in ‚Theater der Zeit‘ aus dem Jahre 1964 äußert sie sich nicht zum Scheitern des Stückes, sondern zum Genre Musical.

Ich habe ein Stück geschrieben [...], das man wahrscheinlich als Musical bezeichnen könnte. Ich habe es jedoch sehr bewußt eine ‚Posse mit Gesang und Tanz‘ genannt. Warum? Weil ich vermeiden wollte, daß sich die Diskussionen statt um die Sache um den vagen Begriff Musical entspinnen. Das brächte uns nämlich auf diesem wichtigen Gebiet nicht weiter.¹⁷³

Eigentlich gehört das Stück aufgrund der integrierten Elementen obengenannter Gattung an, aber da Hedda Zinner in diesem Fall bewusst Inhalt über Form stellt, soll gerade die Geschichte, die im Stück vermittelt wird, mehr Aufmerksamkeit bekommen. Deswegen war ‚Ein Amerikaner in Berlin‘ als lustiges Bühnenstück gedacht, dessen musikalische Untermalung von André Asriel, einem Schüler von Hanns Eisler, komponiert worden ist. Im Vergleich zu den beiden Stücken bezieht sich die Kritik zu Hedda Ziners Fernsehspiel ‚Richterin‘, dessen Erstaussstrahlung erst nach sieben Jahren nach Fertigstellung des Stückes erfolgte, auf die aufgegriffene Thematik. Die Handlung bildet einen Scheidungsprozess zwischen zwei Eheleuten, aber im Mittelpunkt der Geschichte steht das Kind der beiden, das sozusagen die ‚Opferrolle‘ erfüllt, weil es am meisten von dem ganzen Geschehen betroffen ist. Dennoch wurde ihr unterstellt, dass „in einem Lande mit hoher Scheidungsquote wie bei uns man lieber keine Scheidungsprozesse auf den Bildschirm bringen solle“. Laut Hedda Zinner ist das „nicht nur absoluter Unsinn, sondern auch schädlich für die Fernseharbeit“.¹⁷⁴ Der Grund weshalb sie das Fernsehspiel geschrieben hat, ist eben auf die Tatsache zurückzuführen, dass in der DDR relativ viel Scheidungen eingereicht werden. Im Gegensatz zu Hedda Zinner hat die Enkelin bedeutend weniger schlechte Erfahrungen gemacht. Obwohl sich aus dem herangezogenen Material zu Jenny Erpenbeck kein Indiz für eine solche

¹⁷² Vgl. Zinner 1986, 291 und 300.

¹⁷³ Hedda-Zinner-Archiv im Archiv der Akademie der Künste, 53 VI.II Publizistik – Kulturtheoretische Schriften, Theater der Zeit 1/1964: Bringt es uns weiter? Wir diskutieren über das Musical.

¹⁷⁴ Zinner 1986, 361.

Behauptung ergibt, wird absichtlich hier ein Vorbehalt ausgesprochen, weil die Autorin während ihrer beruflichen Karriere mutmaßlich irgendwelchen Misserfolg im breiten Sinne des Wortes erlitten hat und ihn überwinden musste. Jedoch ist ihre schriftstellerische Arbeit im Vergleich zum Werk ihrer Großmutter auf kein potentiell Publikations- oder Aufführungsverbot gestoßen. Diese Gegebenheit steht zweifelsohne mit der Auslösung der DDR in Zusammenhang, weil Jenny Erpenbeck für die Veröffentlichung ihres ersten Manuskriptes keine eventuelle Zensur, die damals für Hedda Zinnens Arbeit eine reale Möglichkeit war, fürchten brauchte. Obschon Jenny Erpenbeck über den Gesellschaftsbruch und die darauffolgende Nachwendezeit aus ihrer heutigen Perspektive nicht gerade ein Loblied anstimmt, hat sie mehr oder weniger es der Wende zu verdanken, dass sie sich als Autorin stilisieren konnte. Für ihre Beschäftigung mit dem Theater trifft die Annahme allerdings nicht zu, weil sie, wenn sie nicht in der DDR, sondern in der BRD sozialisiert wäre, ein Fach wie Opernregie nicht studiert hätte.

Für rein schöngeistige Studien hätt mir das finanzielle Fundament gefehlt, oder doch zumindest die Bedenkenlosigkeit. Aber wäre ich dann noch ich gewesen? Mich im Westen – das kann ich mir ehrlich gesagt nicht vorstellen.¹⁷⁵

Eine Sozialisation im Westen anstelle im Osten ist natürlich eine ‚was wäre, wenn Geschichte‘, die in der vorliegenden Arbeit nicht im Fokus steht. Fakt ist aber, dass einerseits ihre Entscheidung Theaterwissenschaft zu studieren und andererseits ihre gelungene Erstveröffentlichung beim Eichborn Verlag in Frankfurt am Main eine entscheidende Rolle im Hinblick auf ihre berufliche Karriere gespielt haben. Im Grunde genommen ist also die Kombination aus Theater und Wende Auslöser für Jenny Erpenbecks schriftstellerische Bekanntheit, denn ohne die prägende Erfahrung ihrer Kindheit und Jugendzeit in der DDR wäre nicht nur ihr Prosawerk, sondern auch ihre Dramatik nicht zustande gekommen. Es sind gerade diese Erfahrungen, die dazu haben beigetragen, dass sie mit einem authentischen Blick an dem Material herangeht. Auf diese Weise hat sie Theaterstücke kreiert, die durch einen individuellen Stil und ebenso eigensinnige Sprache gekennzeichnet werden. Mittels dieser Schlussbemerkung zu Jenny Erpenbecks Dramatik kann an dieser Stelle die obige Erörterung, die einigen Ähnlichkeiten und eine Differenz beleuchtet, die aus ihren dramatischen Texten und Hedda Zinnens Autobiographien herzuleiten sind, abgerundet werden, sodass ab diesem Punkt eine Beantwortung der Forschungsfrage erfolgen kann.

¹⁷⁵ Schröder 2013.

9. Frage und Antwort

Bevor im Nachfolgenden eine Antwort auf die in der Einleitung vorgestellte Forschungsfrage formuliert wird, folgt zuerst eine Wiederholung der Fragestellung, damit sich eine klare Bezugnahme ergibt. Die Forschungsfrage der vorliegenden Masterarbeit lautet: Welche biographischen Bezüge lassen sich aufgrund der Thematik und der Figuren in Jenny Erpenbecks Dramatik zur Großmutter herstellen? Da die aufzuweisenden Bezüge sich auf zwei unterschiedliche Aspekte beziehen, wird die Antwort zweigliedrig ausfallen. Zunächst werden die Bezüge, die anhand der Figuren zum Ausdruck kommen, erläutert. Danach verschiebt sich der Fokus zu den Bezügen, die sich aus der Thematik herleiten lassen. Jedoch gehört eine gewisse Überschneidung einzelner biographischer Referenzen durchaus zur Möglichkeit. Es ist ziemlich schwer konkrete Bezüge zu Hedda Zinner herzustellen, wenn einzig und allein die dargestellten Figuren als Ausgangspunkt genommen werden. Zum einen hängt es mit der Tatsache zusammen, dass die Charaktere zwar in unterschiedlichen sozialen und familiären Beziehungen zu einander stehen, aber das biographische Verhältnis zwischen Großmutter und Enkelin, deren Beziehung außerdem nicht exemplarisch ist, nur einmalig in den Text integriert wird. Zum anderen können die Äußerungen der Figuren nicht unmittelbar mit der Biographie der Großmutter verknüpft werden. Obwohl es also den Anschein hat, dass Jenny Erpenbeck in Bezug auf die aufgeführten Charaktere fast keine biographischen Elemente in ihrer Dramatik verwendet, lassen sich dahingegen einige Ähnlichkeiten aufdecken. Kernbegriff ist eine sprichwörtliche Vernachlässigung der Identität der einzelnen Figuren, denn nur auf diese Weise geraten Bezüge ins Blickfeld. Nichtsdestotrotz sind außerdem mehr oder weniger explizite Hinweise wahrzunehmen. Beispielhaft ist eine Figur, die ihren Traumberuf ausübt, indem sie als Schauspielerin engagiert ist. Zumindest als junge Frau ist bei Hedda Zinner von einer schauspielerischen Leidenschaft die Rede, die aber im Exil und nach ihrer Rückkehr aus unterschiedlichen Gründen nicht fortgesetzt werden kann. Einen weiteren mehr direkten Bezug zur Großmutter bildet das Wort ‚Pass‘, denn der Begriff referiert an die deutsche Staatsangehörigkeit, die Hedda Zinner entnommen wurde. Jedoch trägt dieses Geschehnis letztendlich zu einem privaten und beruflichen Neuanfang in der Sowjetunion bei, in der sie außerdem ihre schriftstellerische Fähigkeit entwickeln konnte. Weiterhin sind es vor allem Einzelwörter, die textimmanent auf den biographischen Gehalt der dramatischen Texte Jenny Erpenbecks hinweisen. Dabei handelt es sich um Begriffe, wie Angst, Wahrheit und Lüge, die in erster Linie nur über eine abstrakte Bedeutung verfügen, weil sie universeller Natur sind. Erst wenn sie auf einer Metaebene betrachtet werden, führt es zu der Erkennung, dass die Begriffe grundsätzlich in einem übergreifenden Zusammenhang

stehen. Als verbindendes Element dienen zwei Aspekte, nämlich Reflexion und Kritik, die mit der aufgegriffenen Thematik einhergehen. Gemeinsam zielen sie sowohl in Jenny Erpenbecks Dramatik als auch in Hedda Zinners Autobiographien auf ein gesellschaftspolitisches Engagement. Der Unterschied besteht aber darin, dass der Bezugspunkt entgegengesetzt wirkt. So ist das eigene gelebte Leben Hedda Zinners der Auslöser für das in ihrem Werk dargelegte Engagement. Es sind mit anderen Worten die auf gesellschaftlicher und politischer Ebene selbst erlebten Ereignisse, die vor allem in den Theaterstücken der Großmutter zurückzufinden sind. Anstelle, sowie bei der Großmutter, das Leben als Ausgangspunkt zu nehmen, um anschließend zum Werk zu gelangen, erfordert Jenny Erpenbecks Dramatik eine umgekehrte Herangehensweise. In ihren dramatischen Texten ist es auf jeden Fall die Instanz eines impliziten Autors, die das Bild einer engagierten Person vermittelt. Booths theoretische Überlegung ermöglicht in gewissem Sinne eine autobiographische Interpretation narrativer Texte, weil sie im Gegensatz zu dem übergreifenden theoretischen Ansatz von Bourdieu, sich mit dem Phänomen der Inszenierung auseinandersetzt und daher als Ergänzung zu der vielmehr sozial-orientierten Theorie Bourdieus gilt. Der problematische Faktor von Booths Konzept ist und bleibt aber die Verknüpfung biographischer Bezüge mit der empirischen Person, weil laut Booth impliziter und empirischer Autor nicht gleichgesetzt werden dürfen. Jedoch ergibt sich die Möglichkeit mithilfe von zusätzlichem Material, das allerdings wenig vorhanden war, manche hervorgerufenen Bilder des impliziten Autors schließlich auf Jenny Erpenbeck selbst zurückzuführen. Da die Referenzen eher zwischen den Zeilen zum Ausdruck kommen, stellen sie keine fassbaren Gegebenheiten dar. Vielmehr verkörpern sie bestimmte Werthaltungen, die der Autorin nahe liegen und mit denen sie ihre ‚dramatische‘ Welt versucht anschaulich zu machen, aber nicht zu erklären. Eine eventuelle Auslegung ihrer Botschaft ist allerdings aufgrund der verdichteten und poetischen Sprache alles andere als einfach. Anstelle auf die wortkünstlerische Gestaltung zu achten, ist eine Betrachtung der Thematik sinnvoller, denn die obengenannten Begriffe bekommen erst eine Deutung, wenn sie im Hinblick auf einen entscheidenden Kontext gelesen werden. Als zeitlicher Rahmen für Jenny Erpenbecks Dramatik fungiert eine Orientierung an der Vergangenheit, ohne dabei die Gegenwart auszublenden. Im Mittelpunkt steht das gelebte Leben mehrerer Biographien, die keine ins Auge springenden Ähnlichkeiten, zu denen ihrer Familie aufweisen, obschon die bedeutungsvolle schriftstellerische Geschichte der Familie dafür besonders geeignet ist. Eine Gegebenheit, die im Hinblick auf den theoretischen Ansatz von Bourdieu, dessen Begriff ‚Habitus‘ als allgemeiner Rahmen des methodischen Vorgehens dient, nachvollziehbar ist. In der vorliegenden Arbeit ist der ‚Habitus‘, der als eine von der jeweiligen Herkunft

mitbestimmte internalisierte und unbewusste Sicht auszulegen ist, auf das Feld der Kunst angewendet worden. Jenny Erpenbeck und ihre Großmutter können aufgrund ihrer beruflichen Beschäftigung und insbesondere ihrer Widmung zum Theater als Akteure des eben genannten Feldes zugeordnet werden. Da in Jenny Erpenbecks Werk nicht nur ein deutlich eigener Stil zu erkennen ist, sondern vor allem in ihrer Dramatik ‚reale‘ zwischenmenschliche Verhaltensweisen einer Gesellschaft widerspiegelt und zeitgleich hinterfragt werden, weist in dem Feld der Kunst ihre Position als Autorin ein hohes Maß an Autonomie auf. Nichtsdestotrotz kann sie sich aufgrund der in ihren dramatischen Texten aufgefundenen biographischen Bezüge, die ihrerseits meistens auf eine thematische Konnotation zielen, nicht einem gewissen ‚Habitus‘ entziehen.

10. Zusammenfassung

Es steht einwandfrei fest, dass aus Jenny Erpenbecks Dramatik biographische Bezüge zu ihrer Großmutter herzustellen sind. Allerdings sind die meisten Referenzen impliziter statt expliziter Natur, indem sie sich vor allem aus der Thematik der dramatischen Texte der Enkelin ergeben. Die aufgefundenen Bezüge fallen zweigliedrig aus, indem sie sich sowohl auf das Leben als auch auf das Werk Hedda Zimmers beziehen. Als größter Bezugspunkt gilt das dargelegte gesellschaftspolitische Engagement der Großmutter und der Enkelin. Ein Aspekt, der mutmaßlich auf der Tatsache zurückzuführen ist, dass beide Generationen eine Veränderung der ideologischen Grundlage miterlebt haben. Jedoch ist eine derartige Behauptung im Hinblick auf Jenny Erpenbecks Person durch die Instanz eines impliziten Autors und das wenige vorhandene Material eine gewisse Nuancierung erforderlich. Sie vertritt zwar in ihrer Dramatik eine gewisse politische Auffassung, aber diese ist zu vernachlässigen, weil ihr tatsächliches Interesse einem anderen Thema gilt. Da Jenny Erpenbeck aus einer authentischen Perspektive und mit einem eigenen Schreibstil ihr dramatisches Werk gestaltet, kann sie sich als Akteurin im Kunstfeld in gewissermaßen von der Familiengeschichte und insbesondere von den literarischen Errungenschaften der Großmutter distanzieren. Nichtsdestotrotz nähern sich, wie die vorliegende Arbeit versucht hat aufzuzeigen, ihre Werke auf einer Metaebene, sodass sich eine Wechselwirkung zwischen Dramatik und Autobiographie ergibt, in der letztendlich eine Gegebenheit im Mittelpunkt steht, nämlich die offene Anschauung der Wirklichkeit.

11. Fazit

Alles in allem genommen, hat sich eine Biographie ergeben, in der die Widmung zum Theater bei Hedda Zinner aufgrund ihrer Autobiographien einfacher zu erschließen ist als bei Jenny Erpenbeck. Darüber hinaus werden die biographischen Bezüge größtenteils nicht exemplarisch vermittelt, sodass eine Hineininterpretierung unvermeidlich ist. Eine Konsequenz, die mit der Thematik von Jenny Erpenbecks dramatischen Texten einhergeht. In der vorliegenden Arbeit steht aber nicht eine Annäherung der Wirklichkeit, sondern eine biographische Perspektive im Mittelpunkt. Obwohl Jenny Erpenbeck in ihren Theaterstücken nicht bewusst familiengeschichtlich vorgeht, zeigen die aufgefundenen Bezüge mithilfe des biographischen Dreiecks bestehende aus biographierter Person, Werk und Gesellschaft das Gegenteil.

Bibliografie

Primärliteratur

Erpenbeck, Jenny: *Katzen haben sieben Leben. Schmutzige Nacht*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2011.

Erpenbeck, Jenny: *Leibesübungen für eine Sünderin*. Stand 7.12.2002. Bühnenmanuskript. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2003.

Zinner, Hedda: *Auf dem roten Teppich. Erfahrungen, Gedanken und Impressionen*. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Eckhard Petersohn. Berlin: Buchverlag Der Morgen 1986.

Zinner, Hedda: *Selbstbefragung*. Berlin: Buchverlag Der Morgen 1989.

Sekundärliteratur

Bagley, Petra M.: „Granny Knows Best: The Voice of the Granddaughter in ‘Grossmütterliteratur’.“ In: Bartel, Heike & Boa, Elizabeth (Hrsg.): *Pushing at boundaries*. Amsterdam: Rodopi 2006, S.151-165.

Birgfeld, Johannes: „Reflexionen über Schuld und Sühne. Jenny Erpenbecks Dramatik – eine Bestandsaufnahme (mit blicken auf die Prosa).“ In: Marx, Friedhelm & Schöll, Julia (Hrsg.): *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Göttingen: Wallstein Verlag 2014, S.169-189.

Booth, Wayne C.: „Der implizite Autor“. In: Jannidis, Fotis (Hrsg.) et al.: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000, S.142-152.

Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

Ehlers, Fiona: „Jenny Erpenbeck.“ In: *Kultur Spiegel* 10 (2001), S.58
<http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-20219798.html> (25.04.2016).

Eliot, T.S.: *Das öde Land. Englisch und deutsch*. Übertragen und mit einem Nachwort versehen von Norbert Hummelt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

Erpenbeck, Jenny: „Heimweh nach dem Traurigsein – Kindheit im Unfertigen.“ In: Roeder, Caroline (Hrsg.): *Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen*. Bielefeld: Transcript-Verlag 2014, S.29-40.

Erpenbeck, Jenny: „Über das Erzählen und das Verschweigen. Bamberger Poetik-Vorlesung.“ In: Marx, Friedhelm & Schöll, Julia (Hrsg.): *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Göttingen: Wallstein Verlag 2014, S.15-20.

Förderung Theaterautoren, verfügbar unter:

http://www.heinzundheideduerrstiftung.de/foerderung-theaterautoren?page_id=91790
(22.05.2016).

Genette, Gérard: „Implizierter Autor, implizierter Leser?“ In: Jannidis, Fotis (Hrsg.) et al.: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000, S.230-246.

Grack, Günter: „*Katzen haben sieben Leben*“: *Mamma, ich hasse dich nicht!*. 2001, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/katzen-haben-sieben-leben-mama-ich-hasse-dich-nicht/198574.html> (25.04.2016).

Irmer, Alexander: „*Katzen haben sieben Leben* von Jenny Erpenbeck.“ In: *Theater der Zeit* 55/3 (2000), S.46.

Irmer, Thomas: „Spiralen der Ohnmacht. Ein Gespräch mit Jenny Erpenbeck.“ In: *Theater der Zeit* 55/4 (2000), S.60-61.

Klein, Christian (Hrsg.): *Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart: Metzler 2009, S.424-428.

Kolarz, Andre: *Neue Bilder zu alten Geschichten*. 1986, <http://www.zeit.de/1986/03/von-grille-und-huehnchen/komplettansicht> (18.05.2016).

Krug, Hartmut: *Leibesübungen für eine Sünderin*. 2003, http://www.deutschlandfunk.de/leibesuebungen-fuer-eine-suenderin.691.de.html?dram:article_id=47409 (25.04.2016).

Marx, Friedhelm & Schöll, Julia: „Wahrheit und Täuschung. Eine Einleitung.“ In: Marx, Friedhelm & Schöll, Julia (Hrsg.): *Wahrheit und Täuschung. Beiträge zum Werk Jenny Erpenbecks*. Göttingen: Wallstein Verlag 2014, S.7-14.

Oltermann, Philipp: *Jenny Erpenbeck: ‚People in the west were much more easily manipulate‘*. 2015, <https://www.theguardian.com/books/2015/jun/06/jenny-erpenbeck-interview-time> (26.04.2016).

Petrasch, Jörg: *Abstand zum Leben*. 2001, <http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-artikel/?ressort=ku&dig=2001%2F10%2F25%2Fa0186&cHash=412eafb56b> (26.04.2016).

Schoppmann, Claudia (Hrsg.): *Im Fluchtgepäck die Sprache: deutschsprachige Schriftstellerinnen im Exil*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1995, S.203-211.

Schröder, Elke: *Schriftstellerin über Abnabelung und wahres Leben Jenny Erpenbeck ist längst mehr als „die Tochter von ...“*. 2013, <http://www.noz.de/deutschland-welt/medien/artikel/1307/1201-med-erpenbeck#gallery&0&0&1307> (26.04.2016).

Schulenburg, Mathias: *Der Physiologe Ivan Pavlov*. 2016,
http://www.deutschlandfunk.de/der-physiologe-ivan-pavlov-vom-hundespeichel-zum-neuen.871.de.html?dram:article_id=346774 (20.05.2016).

Straub, Johanna: *Schnitzel vom Sandmännchen*. 2003,
<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/deutsches-theater-berlin-schnitzel-vom-sandmaennchen-a-242449.html> (25.04.2016).

Trilse, Christoph (Hrsg.): *Stücke gegen den Faschismus: deutschsprachige Autoren*. Berlin: Henschelverlag 1970, S.603-605.

Theater der Zeit Jenny Erpenbeck, verfügbar unter:
http://www.theaterderzeit.de/person/jenny_erpenbeck/, (03.03.2016).

Voos, Tanja: *Es, Ich und Über-Ich*. 2014,
<http://www.medizin-im-text.de/blog/2014/14/ich-es-und-uber-ich/> (19.05.2016).

Was ist Verhaltenspsychologie?, verfügbar unter:
<http://verhaltenspsychologie.com/>, (19.05.2016).