

»STÄNDIGE
NEUERFINDUNG
DER WAHRHEIT«

ZUM PROBLEM DER BIOGRAPHIE
UND IDENTITÄT IM ROMAN *DIE
ENGLISCHEN JAHRE* VON
NORBERT GSTREIN

Trotz der Tatsache, dass der österreichische Schriftsteller Norbert Gstrein schon vor 1988 mehrere Kurzgeschichten in verschiedenen Tiroler Literaturzeitschriften veröffentlichte, wurde von der Kritik erst die Erzählung *Einer* (1988) als sein literarisches Debüt wahrgenommen, in dem »das innere Exil« (Helbig, S. 15) eines Außenseiters mit dem Sprachversagen und der Enge einer Tiroler Dorfgemeinschaft in Verbindung gebracht wird. Im Mittelpunkt von Gstreins »Erstling« steht Jakob – eine Figur, die durch das Scheitern am Übergang aus einem »Einer« in ein »Jemand« in Wahnsinn getrieben wird. Der am Versuch einer Identitätsbildung scheiternde Jakob ist eine Andeutung des zentralen Themas von Norbert Gstrein – seiner Aufarbeitung der Identitätspolitik im postmodernen Zeitalter. Es sind immer andere, die über Jakob erzählen: Er selbst kommt nie zu Wort, wodurch die Möglichkeit und die Grenze von der biographischen Darstellung eines Lebens relativiert wird – ein Thema, das sich als zentral auch für die

Jelena SPREICER
(Zagreb)

Zusammenfassung

Der 1999 veröffentlichte Roman *Die englischen Jahre* stellt den Anfang der zweiten Phase im Schaffen Norbert Gstreins dar. Während er in seiner ersten Schaffensperiode die existentiellen Probleme der »Nichtzugehörigkeit in der Dorfgemeinschaft« (Helbig, S. 27) thematisiert und sich somit in die Tradition von Anti-Heimat Autoren wie Peter Turrini, Thomas Bernhard und Josef Winkler positioniert, bildet die Unmöglichkeit der Sprache, das Trauma der Kriegserfahrung zu verbalisieren, den thematischen Schwerpunkt der zweiten Phase. Dabei erweist sich insbesondere das Problem der desintegrierenden Identität als das zentrale Problem des Romans, in dem das dunkle Erbe des Zweiten Weltkriegs in unmittelbare Verbindung mit den postmodernen Krisen der Identität und des Erzählens gebracht wird.

späteren Romane *Die englischen Jahre* (1999), *Das Handwerk des Tötens* (2003) und *Die ganze Wahrheit* (2010) erweist. Nach dem Erfolg von *Einer* setzte Gstrein mit einer Reihe weiterer, als Anti-Heimat Literatur konzipierter Veröffentlichungen fort, bei denen es sich (mit der Ausnahme des 1992 veröffentlichten Romans *Das Register*) hauptsächlich um kürzere Erzählungen handelt: *Anderntags* (1989), *O₂* (1993) und *Der Kommerzialrat* (1995).

Egal ob im Zentrum der Handlung das Thema der lügnersischen Sprache und Geschlechterhierarchie in einer Liebesbeziehung (wie in der Erzählung *Anderntags*) oder die Problematik einer Familie mit dem heimatlosen Vater (wie im Roman *Das Register*) steht, weist die Mehrheit der Frühwerke nicht nur strukturelle, sondern auch thematische Ähnlichkeiten auf. Inhaltlich handeln die Erzählungen aus der ersten Phase vorwiegend von »einem Gefühl der Nichtzugehörigkeit in der Dorfgemeinschaft« (Helbig, S. 10) und der »selbst gewählten Isolation« (Scheichl, S. 37), wodurch sich Gstrein am Anfang seines Schaffens, was den Stil betrifft, in der Tradition der Anti-Heimat Autoren wie Peter Turrini, Thomas Bernhard und Josef Winkler positioniert. Auf der formalen Ebene sind für die Frühprosa die Alternation von Indikativ und Konjunktiv I sowie »Experimente mit der Erzählsituation« (Scheichl, S. 36), bzw. der ständige Wechsel zwischen der auktorialen und personalen Erzählperspektive kennzeichnend. Seine narrative Strategie nennt Gstrein im Interview mit Axel Helbig »eine Erzählhaltung, wo sich der Erzähler dessen, was er erzählt, nie ganz sicher ist« (S. 12). Mit anderen Worten, die Gstrein'sche Erzählerinstanz ist nicht als zuverlässig zu betrachten, denn sie ist von einer permanenten Hinterfragung und Relativierung ihrer selbst geprägt. Somit rückt die Sprache der Erzählerinstanz als Medium zur Vermittlung des Erzählten in den Vordergrund des Textes, weshalb Bernhard Fetz die Sprache als »den eigentlichen Helden« (S. 168) in Erzählungen von Gstrein betrachtet.

Auch wenn sich Gstrein in der nächsten, mit dem Roman *Die englischen Jahre* 1999 angekündigten Phase seiner Entwicklung thematisch von seinen literarischen Anfängen distanziert und dem Thema des jüdischen Exils im Zweiten Weltkrieg widmet, so gilt dies auf keinen Fall für seine Behandlung der (literarischen) Sprache. Der Umgang mit der Sprache bleibt nicht nur weiterhin ein äußerst skeptischer und vorsichtiger, sondern wird sogar radikalisiert. Der Roman *Die englischen Jahre*, der neben der Kritik an den Klischees bei der Bearbeitung von Exilgeschichten auch die Unmöglichkeit einer objektiven und eindeutigen Biographie thematisiert, wurde von der Literaturkritik wegen der komplexen Erzählperspektive als eine poetologische Wende verstanden, was auch Gstrein selbst mehrmals in Interviews betont¹. Während die Werke aus der früheren Phase sich kritisch mit der

¹ Vgl. Kritische Ausgabe (2005) und Dossier 26 (2006).

Tiroler Gegenwart auseinandersetzen, behandeln die Texte der zweiten Phase in erster Linie das Problem der Vergangenheitsbewältigung, insbesondere das dunkle Erbe des Zweiten Weltkriegs und der Balkankriege. Ferner kommt in den *Englischen Jahren* zum ersten Mal Gstreins scharfe Kritik am österreichischen Literaturbetrieb zum Ausdruck, was auch in der Erzählung *Selbstportrait mit einer Toten* (2000), die als Vorgeschichte des Romans *Die englischen Jahre* zu lesen ist, die zentrale Rolle spielt.

Die namenlose Erzählerin des Romans *Die englischen Jahre* ist vom Beruf Assistenzärztin aus Wien. Im Moment, in dem sie auf einer Londoner Ausstellung auf die Photos vom während des Zweiten Weltkriegs aus Österreich geflohenen Schriftsteller Gabriel Hirschfelder stößt und seine dritte und letzte Frau Margaret kennen lernt, beginnt für sie das umfassende Projekt der historischen Recherche sowie der Versuch, eine Identität aus der fernen Vergangenheit realitätsgemäß zu rekonstruieren. Für die Erzählerin fungiert der erst gegen das Ende des Lebens berühmt gewordene Schriftsteller am Anfang als »der Mythos, [...] die Schriftsteller-Ikone, der große Einsame, der Monolith, wie es hieß, der seit dem Krieg in England ausharrte und an seinem Meisterwerk schrieb« (EJ², S. 9). Dabei ist die Faszination der Erzählerin mit Hirschfelder auch als ein Symptom für die komplexe Beziehung mit ihrem Ex-Mann Max zu verstehen: Max, ebenso Schriftsteller, fühlt sich von Hirschfelders Person derart inspiriert, dass er sogar eine *Hommage à Hirschfelder* verfasst – ein »apologetische[s], weil widerspruchsfrei[es] biographische[s] Projekt« (Bobinac, S. 4). Seine Auffassung, bei Hirschfelder handle es sich um die exemplarische, Mitleid erregende Exilgeschichte eines Juden während des Zweiten Weltkriegs, ist zugleich der Ausgangspunkt der Erzählerin, die jedoch im Laufe der faktographischen Recherche und mehrerer Interviews mit seinen drei Frauen allmählich zur Revision eigener Vorstellungen von der »Schriftsteller-Ikone« gezwungen wird.

Im Gespräch mit Margaret erfährt die Erzählerin von Hirschfelders am Sterbebett abgelegtem Geständnis, er habe am Anfang des Krieges in einem englischen Internierungslager für deutsche und österreichische Bürger einen Mann namens Harraser umgebracht. Gerade damit wird die Suche der Erzählerin nach der Wahrheit sowohl über den angeblichen Mord als auch über die problematische Person Hirschfelders motiviert. Je mehr Informationen sie über Hirschfelder sammelt und je mehr diese voneinander divergieren, desto unaufhaltsamer kommt es zur Demontage der ursprünglichen monolithischen Auffassung vom großen, tadellosen Schriftsteller. Infolgedessen entpuppt sich der Mythos »Hirschfelder« als

² Der Roman *Die englischen Jahre* wird im Folgenden mit dem Sigle EJ abgekürzt.

das diskursive³ Ergebnis des auf Verdrängung basierenden österreichischen Umgangs mit dem Zweiten Weltkrieg.

Darüber hinaus tragen zur Vielschichtigkeit des Romans wesentlich die Kapitel bei, in denen die Erzählerin Hirschfelder vor, während und nach dessen Aufenthalt in England als ein sprechendes »Du« imaginiert. Der Roman besteht demnach aus zwei voneinander getrennten Handlungssträngen: Auf der einen Seite handelt es sich um die extradiegetischen Kapitel, in denen die Suche nach der wahren Identität Hirschfelders stattfindet, während auf der anderen Seite in den intradiegetischen Kapiteln eine Rekonstruktion von Hirschfelder in der Phantasie der Erzählerin vollzogen wird.⁴ Obwohl anfänglich der Eindruck geweckt wird, dass die von der Erzählerin erzeugte Projektion aus dem recherchierten Material hervorgeht, kommt es allmählich zu immer größeren Diskrepanzen zwischen den beiden Ebenen. Die Kluft zwischen dem Recherchierten und Imaginierten wird erst im letzten Kapitel des Romans aufgeklärt, und zwar in dem Moment, in dem die Erzählerin von Hirschfelders erster Frau Madeleine erfährt, dass unter dem Namen »Hirschfelder« zwei unterschiedliche Personen zu zwei unterschiedlichen Zeitpunkten gelebt haben. Die erste ist der authentische Hirschfelder, der aus Wien nach England geflohen und nach der Kriegeserklärung in das englische Internierungslager geraten ist, während der zweite in der Person des angeblich von Hirschfelder umgebrachten Harraser zu suchen ist. Im Internierungslager auf Isle of Man kommt es nämlich zu einem Kartenspiel, dessen Verlierer Hirschfelder den Platz Harrasers auf dem Deportationsschiff nach Kanada einnehmen muss. Das Schiff »SS Arandora Star« wird jedoch auf dem Weg nach Kanada von den Deutschen torpediert, so dass der authentische Hirschfelder im Ozean an Erfrierungen stirbt, während auf Isle of Man Harraser seine Identität übernimmt und bis zu seinem Tod nicht aus dieser Rolle fällt. Dieser, aus dem Salzkammergut stammende Österreicher mit zwielichtiger Vergangenheit, der Hirschfelders Identität nur aus dem Grund annimmt, weil er die Einstufung als »Arier« bzw. Nazi-Sympathisant und die daraus folgende

³ Unter »diskursiv« ist in diesem Fall der Foucault'sche Diskurs als »eine Menge von Aussagen sowie das komplexe Bündel von Regeln und Bedingungen, denen diese Aussagen unterliegen« (Burtscher-Bechter, S. 260) zu verstehen, und zwar insbesondere im Hinblick auf gesellschaftliche Machtmechanismen, die jedem Diskurs zugrunde liegen.

⁴ Die Begriffe »extra-« und »intradiegetisch« sind aus dem Werk *Einführung in die Erzähltheorie* von Mattias Martinez und Michael Scheffel übernommen, in der die Autoren zwischen extradiegetischen und intradiegetischen Sprechsituationen unterscheiden. Dabei ist eine extradiegetische Sprechsituation »Teil der erzählten Geschichte und insofern konkret gestaltet« (S. 84), während es sich bei einer intradiegetischen Sprechsituation um eine »imaginäre Kommunikationssituation« (S. 85) handelt.

Deportation vermeiden will, wird somit zum jüdischen Exilschriftsteller bzw. Opfer des Nationalsozialismus.

Was die Gliederung des Romans betrifft, so liegt ihm das Prinzip der Verdoppelung und Multiplizierung in mehreren Aspekten zugrunde. Erstens hat die Einteilung der Kapitel in extra- und intradiegetische die komplexe Verschachtelung von Erzählperspektiven und Handlungssträngen zur Folge. Zweitens verbirgt die Bezeichnung »Hirschfelder« zwei unterschiedliche Personen – sowohl den authentischen Wiener Juden Gabriel Hirschfelder als auch den Österreicher Harraser, der ein jüdisches Mädchen auf dem Gewissen hat, dem er vor seiner Reise nach England aus einer Mischung von Angst und Opportunismus keine Hilfe leistet. Überdies kommt es auch bei der Figur der namenlosen Erzählerin zur Verdoppelung. Wenn sich die Erzählerin im letzten Kapitel dazu entschließt, ihren Ex-Mann in die Ergebnisse der Hirschfelder-Ermittlung einzuweißen, erkennt Max im gesammelten Material das Potenzial für einen neuen Roman über Hirschfelder, der im Unterschied zu seiner *Hommage à Hirschfelder* eine andersartige Perspektive vertreten würde. Da seine Versuche, die Erzählerin zum Schreiben eines Romans zu veranlassen, erfolglos bleiben, trifft er die Entscheidung, selbst den Stoff zu übernehmen und die ganze Geschichte aus der weiblichen Perspektive zu erzählen. Auf diese Art und Weise wird am Ende des Romans die schon mehrfach destabilisierte Erzählerinstanz noch zusätzlich relativiert, so dass nicht nur »Hirschfelders«, sondern auch die Identität und Zuverlässigkeit der Erzählerin selbst in Frage gestellt werden.

Außerdem bietet jede von den drei Frauen »Hirschfelders« eine andere Version desselben Mannes an, so dass die Ergebnisse der Interviews, welche die Erzählerin mit ihnen führt, durch Heterogenität und Multiperspektivität charakterisiert sind. Die dadurch hervorgebrachte Identität »Hirschfelders« ist durch Diskontinuität, Vagheit und Pluralität geprägt, was die Dekonstruktion der ursprünglichen Vorstellung von einem »Monolithen« zur Folge hat. Die perspektivische Vielschichtigkeit mit dem Ziel, eine eindeutige und sinnstiftende Wahrheit in Zweifel zu ziehen, gehört inzwischen zu den Topoi von Gstreins Fiktion. Der literarische Einsatz dieser Methode wurde vom Autor selbst in der Rede unter dem Titel *Über die Wahrheit und Falschheit einer Tautologie* thematisiert, die er 2001 hielt, als ihm der Alfred-Döblin-Preis verliehen wurde. In dieser Rede betont Gstrein den Bedarf nach der literarischen Bearbeitung vom Holocaust ausgerechnet in unserem Zeitalter, in dem es immer weniger Zeitzeugen gibt. Beim Schreiben über den Holocaust erkennt er eine sich aufdringende ethisch-ästhetische Frage: *Wie schreibt man über den Tod anderer?*⁵ Die im Titel der Rede angekündigte Tautologie besteht nämlich darin, dass

⁵ Vgl. dazu Gstrein 2001, S. 24f.

man als Autor einerseits die historische Verantwortung trägt, über den Tod anderer zu erzählen, aber andererseits selbst die Erfahrung des Todes nie machen kann. Dementsprechend kreist das Schreiben über Krieg und Tod notwendig um eine semantische Leerstelle, weshalb für Gstrein jeder verantwortungsbewusste Versuch, über den Krieg zu schreiben, die Tatsache berücksichtigen müsse, dass über den Krieg *nicht* angemessen geschrieben werden kann:

Wie auch immer man über den Krieg schreibt, die Realität ist auf jeden Fall schrecklicher. Das heißt, Schreiben über den Krieg bedeutet immer auch: Man wird scheitern. Und ich mache es dann so, dass ich mir verschiedene andere Versuche, über den Krieg zu schreiben, anschau und zu jedem einzelnen sage: So geht es nicht. Jeder Versuch, der mir vorliegt, ist also ein Fehlversuch. Aber dadurch, dass ich all diese Fehlversuche zu beschreiben versuche, kreise ich eine *Leerstelle* ein, und in dieser Leerstelle könnte genau der Effekt liegen, dass ich doch etwas über den Krieg sage. Mit der hässlichen Voraussetzung natürlich, dass ich damit eine ganze Reihe von Kollegen angreife. (Gstrein 2005, S. 63; Hervorhebung J. S.)

Was Norbert Gstrein in diesem Sinne seinen Kollegen vorwirft, ist der unreflektierte Zugang zur Vergangenheit (wie beispielsweise bei der *Hommage à Hirschfelder*), der auf einer einheitlichen Version der Geschichte beharrt und durch triviale Darstellungen, von Gstrein als »Kitsch der Nähe« bezeichnet, Mitleid zu erregen versucht. Das unmittelbare Resultat solcher Textstrategien sei die Automatisierung der Rezeption, weswegen die kritische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit verhindert wird (Gstrein 2001, S. 32). Stattdessen schlägt Gstrein vor, eine »Nähe durch Distanz« (2005, S. 62) zu erzeugen, und zwar durch die fundamentale Destabilisierung und Relativierung der Erzählerinstanz bzw. ihres erzählerischen Vermögens. In diesem Zusammenhang fungieren die schon angesprochene Multiperspektivität und metanarrative Reflexion als Mittel, auf die Unzuverlässigkeit des standardisierten und monolithischen Diskurses über die Vergangenheit aufmerksam zu machen.

Wenn aber Gstrein die Relativierung der Erzählerinstanz als notwendig für die Darstellung der Kluft zwischen der Kriegesrealität und der Literatur über den Krieg betrachtet, so bedeutet dies zwangsläufig auch die Fragmentierung seiner Figuren im Hinblick auf ihre Unmöglichkeit, eine sinnstiftende Identität zu entwickeln. Demnach ist die Gstrein'sche Identität genauso funktionsgestört wie seine Erzählerinstanzen, weil beide unter dem formativen Einfluss von der elementaren Kluft zwischen der Realität und Sprache stehen. Demzufolge teilt die *namenlose* Erzählerin das narrative Schicksal ihres ursprünglichen Helden, der Schriftsteller-Ikone »Hirschfelders« – im Laufe der Handlung kommt es zur Spaltung ihrer Identität. Durch das Scheitern am Versuch, »Hirschfelder« als eine einheit-

liche Identität zu rekonstruieren und das Delegieren vom gesammelten Material an ihren Mann verliert die Erzählerin ihre Stimme. Schließlich verbirgt sich hinter der Person der Erzählerin, genauso wie hinter »Hirschfelder« eine semantische Leerstelle, die wegen zahlreicher Verschiebungen keine Bedeutung erhalten kann.

Für die Stichhaltigkeit der These, dass die namenlose Erzählerin tatsächlich als sinnentleerter Platzhalter bzw. eine Nicht-Identität zu lesen ist, spricht Gstreins Erzählung *Selbstportrait mit einer Toten*, die im Jahr 2000 veröffentlicht wurde und nach Gstreins eigenen Worten »eng mit dem Roman *Die englischen Jahre* zusammenhängt« (2001, S. 28). Die im *Selbstportrait mit einer Toten* dargestellten Ereignisse gehen der Handlung der *Englischen Jahre* voraus, wobei die Zeit, in der Max und die Erzählerin noch immer verheiratet zusammenleben, dargestellt wird. Die wiederum namenlose Erzählerin ist Ärztin, die vom Selbstmord einer depressiven Patientin tief erschüttert wird und die Schuldgefühle ihrem Mann Max nach dessen Rückkehr von einem literarischen Wettbewerb mitteilen möchte. Ihr Mann findet aber keine Zeit und kein Verständnis für die Gewissensbisse seiner Frau, die gerade wegen seiner ellenlangen Anrufe in die Klinik nicht genug Zeit hat, der Patientin im schweren psychischen Zustand die richtige Aufmerksamkeit zu widmen. Während sich Max unaufhörlich über den Misserfolg seiner *Hommage à Hirschfelder* und die Wiener Literaturkritiker beschwert, ist seine Frau wortwörtlich zum Verstummen verurteilt. Jedes Mal, wenn sie versucht, etwas über die Tote in der Klinik zu sagen, wird sie von Max unterbrochen, weil er sich weiter und immer aggressiver über das Unverständnis der Kritik für seine *Hommage* auslässt. Das Paradoxon der Erzählerinstanz in diesem Text besteht darin, dass sie nur als Vermittlerin von der Bitterkeit und Enttäuschung ihres Mannes zu Wort kommen kann. Die Stimme der Erzählerin wird nur benutzt, um den Gedanken ihres Mannes Ausdruck zu geben. Was sie selbst zu sagen hat, bleibt unendlich verschoben. Daher wird die ursprüngliche Erzählerstimme selbst zu einer »Toten«, denn ihr wird das elementare Merkmal der Menschlichkeit – das Sprechen – verweigert. Der Sprechende und von daher auch Lebendige ist in diesem Fall ihr Mann. Mit anderen Worten: das »Selbstportrait mit einer Toten« ist das Portrait Maxens mit seiner Frau, die »das Gefühl nicht los [wird], an seiner Seite ersticken zu müssen« (ST,⁶ S. 63).

Dieselbe narrative Situation wird in einer ähnlichen Form am Ende der *Englischen Jahre* wiederholt. Im Hinblick auf den Satz Maxens – »Ich würde aus deiner Sicht schreiben« (EJ, S. 387) – kann die Frage gestellt werden, aus welcher Perspektive der Roman eigentlich fokalisiert wird. Max kündigt am Ende der *Englischen Jahre* einen Roman aus der Perspektive seiner

⁶ Die Erzählung *Selbstportrait mit einer Toten* (2000) wird mit dem Sigle ST abgekürzt.

Frau an, wodurch er sich einen narrativen Raum eröffnet, in dem er für das Geschriebene nicht zur Verantwortung gezogen werden kann. Dies wird von ihm auch offen gestanden: »Ich brauche einen anderen Namen, damit es mich nicht mehr gibt. [...] Dieses Mal werde ich es der Wiener Bande nicht so leicht machen und mich auch noch in aller Form vorstellen.« (EJ, S. 388) Für die Möglichkeit, dass sich hinter der Erzählerstimme eigentlich Max verbirgt, spricht auch die Tatsache, dass die Erzählerin in beiden Texten keine selbständige Identität jenseits der Verbindung zu Max entwickelt. Ihre Selbstdarstellung bleibt fast immer auf Max bezogen, von dem sie sich nie richtig emanzipiert:

Es wäre mir lieber, ich müsste Max gar nicht erwähnen, müsste nach all der Zeit, die ich nicht mehr mit ihm zusammen bin, nicht über ihn reden, hätte nicht er mich überhaupt erst auf Hirschfelder aufmerksam gemacht. [...] Dann fällt mir immer unsere letzte gemeinsame Woche ein, die wir mehr oder weniger damit zugebracht haben, über ihn zu sprechen, und so unsinnig es ist, kommt es mir manchmal doch vor, als wäre er tatsächlich der Mann, der sich zwischen uns gedrängt hat, als wäre er der Grund unserer Trennung, obwohl keiner von uns ihm jemals begegnet ist und *ich mich nicht weiter darüber auslassen will, auch wenn es interessant wäre, einmal zu erzählen, was die Frau eines Schriftstellers alles mitmacht.* (EJ, S. 9f.; Hervorhebung J. S.)

Die hervorgehobene Stelle in diesem Zitat veranschaulicht deutlich die Problematik der Erzählerin. Sie kann nur das erzählen, was unmittelbar mit der Begeisterung ihres Mannes für Hirschfelder bzw. mit ihrem Mann selbst in Verbindung steht. Wenn es sich um ihre eigene Erfahrung der Ehe handelt, kommt es zur Verdrängung. Das Trauma der Ehe mit einem vom »Mythos« Hirschfelder besessenen Schriftsteller ist das, was nicht verbalisiert werden kann. Da die Erzählerin noch nicht imstande ist, ihr eigenes Trauma in den Vordergrund zu rücken, sondern immer noch in ihrem Denken von Max gesteuert wird, entsteht ihr Hirschfelder-Narrativ als Ersatznarrativ, durch das sich die Erzählerin von Max zu emanzipieren versucht, indem sie seine Vision Hirschfelders widerlegt. Der Misserfolg dieser Strategie wird aber schon in den ersten Sätzen des Romans angekündigt:

Am Anfang stand für mich der Mythos, Hirschfelder, die Schriftsteller-Ikone, der große Einsame, der Monolith, wie es hieß, der seit dem Krieg in England ausharrte und an seinem Meisterwerk schrieb. Zumindest war es das, was ich vor ein paar Monaten noch mit seinem Namen verband, und *bei allem, was ich seither über ihn in Erfahrung gebracht habe, wundert es mich, wie unvermittelt dieses Bild nach wie vor darunter auftauchen kann.* (EJ, S. 9.; Hervorhebung J. S.)

In diesem Sinne bleibt die Erzählerin durch den ganzen Roman eine metaphorische Extension der Hirschfelder-Faszination, die von ihrem Ex-Mann gepflegt wird. Sie bleibt unfähig, eine eigenständige Identität zu entwickeln, weil sie ihre eigene, von der Geschichte Hirschfelders und Maxens unabhängige Erfahrung nie verbalisiert. Sie existiert in Bezug auf Max oder Hirschfelder oder – sogar diesen Schluss könnte man ziehen – überhaupt nicht. Dies führt dann zur Frage, ob ihre Figur tatsächlich eine eigenständige Person oder eine textuelle Strategie von Max ist.

Auch wenn viele Argumente für die Interpretation der Erzählerin als einen Versteck für Max sprechen, kann aufgrund von dem im Satz »Ich würde aus deiner Sicht schreiben« (EJ, S. 387; Hervorhebung J.S.) verwendeten Konjunktiv nicht mit Sicherheit behauptet werden, dass die Erzählerin ausschließlich als Konstrukt ihres Mannes zu betrachten ist. Da die Perspektive der weiblichen Erzählerin vom Anfang konsequent bis zum letzten Satz des Romans durchgeführt wird, lässt der eingesetzte Konjunktiv die Möglichkeit, dass es sich tatsächlich um die Darstellung einer namenlosen Erzählerin handelt, durchaus offen. Auf diese Art und Weise kommt es zur pathologischen Verunsicherung bei der Frage nach der Erzählperspektive, wodurch Gstrein auf den Nexus zwischen dem Gesichtspunkt, aus dem erzählt wird und dem Erzählten verweist: von einer gespaltenen Identität wird ein ebenso fragmentiertes, un schlüssiges und vages Narrativ hervorgebracht.

Eine weitere Folge von diesem neuartigen Zugang zum Schreiben über den Holocaust ist das Ausbleiben von Gewaltszenen und Gräueltaten aus der Darstellung der Kriegeszeit. Die Handlung des Romans spielt deshalb nicht in einem deutschen Konzentrationslager und überhaupt nicht auf dem vom Dritten Reich kontrollierten Boden, sondern in England – einem Land, das sich im Mai und Juni 1941 auf den Angriff Hitlers vorbereitet. Ausgenommen die Szene, in der Hirschfelders Familie in Wien aufgrund ihrer jüdischen Herkunft einen Besuch von der Gestapo erhält, ist Hirschfelder weder in Österreich noch in England direkt mit der Gewalt konfrontiert. Dies trifft auch auf die englischen Internierungslager in London und Douglas (Isle of Man) zu, die nach der Kriegserklärung für deutsche und österreichische Staatsbürger gegründet worden sind. Die Invasion auf England bleibt immer nur ein Gerücht unter den Inhaftierten – sogar die historisch authentische Luftschlacht um England spielt sich sechs Monate vor Hirschfelders Internierung ab. Die Tragödie des authentischen Hirschfelder, der durch die Imagination der Erzählerin evoziert wird, ist demnach nicht auf unmittelbare Kriegsschrecken zurückzuführen. Für die Entfremdung und Gleichgültigkeit gegenüber der Deportation ist im Kontext der *Englischen Jahre* nicht die Kriegserfahrung, sondern der destruktive Einfluss des Exils auf die Identität konstitutiv. Für Edward Said ist gerade das Exil die elementare historische Erfahrung des 20. Jahr-

hunderts, weil es zu keinem anderen Zeitpunkt in der Geschichte eine so beträchtlich große Zahl der Kriege gab, die massenhafte Auswanderungen verursacht haben (S. 173f.). Said definiert das Exil folgendermaßen: »the unhealable rift forced *between* a human being and a native place, *between the self and its true home*: its essential sadness can never be surmounted« (S. 173; Hervorhebungen J.S.). Dementsprechend ist für die Exilerfahrung gerade die Kluft zwischen der Heimat und dem Ausland das konstitutive Merkmal, das bei den Exilanten einen melancholischen psychischen Zustand verursacht. Die Tragödie der Exilanten besteht laut Said darin, dass das Exil dem Individuum seine Identität verweigert, weil man sich im Exil in einem nicht definierten und nicht definierbaren Raum befindet (vgl. S. 177). Auf der einen Seite ist ein Exilant kein Teil seiner Heimat, aber auf der anderen Seite übt die verlassene Heimat immer einen so starken Einfluss aus, dass folglich die Integration in die neue Heimat unmöglich bleibt. In diesem Teufelskreis wird aus dem Exilanten zwangsläufig ein Außenseiter. Deswegen bewohnen die Exilanten einen Zwischenraum, der als Alternative sowohl zur Heimat als auch zum neuen Land hervortritt, wodurch traditionelle Auffassungen von der Identität und Geschichte im (post)modernen Kontext transformiert werden (S. 184).

In diesem Zusammenhang ist zentral, dass für Gstrein das sprachliche Versagen als ein erster Indikator fürs Scheitern an der Identitätsbildung hervortritt. Äußerst symptomatisch ist dabei die Beschreibung der auf der Ausstellung in London gesprochenen deutschen Sprache:

[...] da und dort war dieses Deutsch zu hören, das sich manche von ihnen offenbar auferlegt haben, dieser *Mischmasch*, eine verquere Bühnensprache, tot, war mein erster Eindruck, eine Parodie mit Einsprengseln, die man sich nur geschrieben vorstellen wollte, in einem Konversationslexikon, Wörter, die den stumpfen Glanz von lange nicht geputztem Silber hatten. (EJ, S. 14; Hervorhebungen J. S.)

Obwohl es sich um eine Sprache handelt, die immer noch als Deutsch erkennbar ist, besitzt sie trotzdem eine fremde und rein mechanische Qualität, die darauf schließen lässt, dass sie nur selten und in ganz bestimmten Gelegenheiten benutzt wird, was auch ihren künstlichen Charakter erklärt. Dabei verweist das Wort »Mischmasch« auf die Hybridität dieser artifiziellen Sprache, die trotz des Mangels an der Funktionalität weiterhin als eine Stütze für die ethnische Identität verwendet wird.

Demgemäß kommt es im ersten Internierungslager in London bei dem von der Erzählerin imaginierten Hirschfelder zum extensiven Nachdenken über die wahre Identität seines Vaters, von dem seine Mutter behauptet, er sei vor Hirschfelders Geburt verschwunden. Hirschfelder, der dennoch nicht als ein uneheliches Kind geboren wird, weil seine Mutter einen Juden heiratet, glaubt den Vater in der Figur seines Onkels zu erkennen, mit dem

er seit seiner Kindheit ein inniges Verhältnis pflegt. Als Hirschfelders Mutter mit seinen Zweifeln konfrontiert wird, ist ihre energische Negierung von der Behauptung Hirschfelders höchst verdächtig, kann dennoch nicht als ein endgültiger Beweis akzeptiert werden:

Deine Mutter brüllte, Gabriel, ich bitte dich, Gabriel, und obwohl sie mit dir allein zu Hause war, sah sie sich um, als könnte sie belauscht werden, Er ist nicht dein Vater, ihre Stimme versagte, Versündig dich nicht, und sie zündete sich hastig eine Zigarette an und rauchte von dir abgewandt, zog mit einer Heftigkeit and dem filterlosen Ende, daß sie husten musste und ein paar Augenblicke lang keine Luft mehr bekam. (EJ, S. 60)

Somit kommt es bei Hirschfelders Vater wiederum zur pathologischen Unsicherheit hinsichtlich seiner wahren Identität, die im Kontext des Zweiten Weltkriegs eine entscheidende Rolle spielt. Wenn der Onkel tatsächlich Hirschfelders Vater ist, dann wird die jüdische Identität Hirschfelders dadurch kompromittiert, weil sie auf dem von seinem Stiefvater stammenden Namen beruht. Darüber hinaus ist der Onkel selbst eine höchst zwielichtige Figur, vom Stiefvater Gabriels als »Halsabschneider« (EJ, S. 64) bezeichnet, weil er von der Übernahme jüdischer Geschäfte profitiert. Ferner schlägt der Onkel Hirschfelder vor seiner Abreise aus Wien vor, »nicht allen gleich auf die Nase binden, daß du Jude bist« (EJ, S. 74). Noch vor dem Krieg reagiert er in Wien auf Hirschfelders erste Freundin mit den Worten: »Sie wird doch keine Jüdin sein?« (EJ, S. 91). Mit anderen Worten handelt es sich bei Gabriel Hirschfelder genauso wie bei Harraser möglicherweise auch nicht um einen Juden. Die Wahrheit kann aufgrund der Unzuverlässigkeit des recherchierten Materials wie auch der Tatsache, dass die Inszenierung vom Gedankenstrom Hirschfelders nur in der Phantasie der Erzählerin stattfindet, nicht festgestellt werden. Zur radikalen Verunsicherung der eigenen Identität kommt es aber interessanterweise erst in England – es ist ein anderer Raum, der die Relativierung von Autoimages ermöglicht, wofür es im Roman auch zahlreiche andere Beispiele gibt.

Während des Aufenthalts Hirschfelders im Internierungslager in Douglas versuchen die Behörden; eine Einstufung der Inhaftierten in verschiedene Kategorien durchzuführen, weil der Internierungslager nur eine provisorische Lösung für deutsche und österreichische Bürger auf britischem Boden ist. Dabei fürchten sich die Inhaftierten vor der Einstufung als »Arier«, denn für die Mitglieder dieser Kategorie ist die Deportation vorgesehen worden. Aus diesem Grund kommt es inmitten des Zweiten Weltkriegs zur paradoxen Situation, dass sich eine beträchtlich große Zahl von Deutschen und Österreichern als Juden inszeniert. Zur gleichen Zeit werden in einer von den Baracken, die den Namen das »Braune Haus« trägt, die Treffen von Nazi-Sympathisanten organisiert. An einigen Treffen nimmt auch Harraser teil, der durch den ganzen Roman in den intradie-

getischen Kapiteln als »der Neue« bezeichnet wird, was die Erkennung der Identitätsvertauschung bis zum Ende erschwert. Ein ähnliches Beispiel ist Clara, Hirschfelders Geliebte und Hausgehilfin bei der Familie, bei der Hirschfelder gleich nach seiner Ankunft in England untergebracht wird. Die Jüdin Clara trägt ein Kreuz um ihren Hals, weil sie sich auch in England vor der nationalsozialistischen Verfolgung fürchtet, vor allem aus dem Grund, dass zur Erzählzeit eine Invasion immer noch befürchtet wird. Gstrein konstruiert somit die widersprüchliche Situation, in der Juden sich als Deutsche, und Deutsche als Juden darstellen. Infolgedessen wird jede Identitätspolitik als ein Konstrukt entpuppt, hinter welcher die Wahrheit schwer erkennbar bleibt.

Wie aus den angeführten Beispielen hervorgeht, fungiert das Exil bei Gstrein als ein Raum, in dem sonst feste Kategorien und gesellschaftliche Muster bis zur Unerkennbarkeit zerfallen. Deswegen wundert es nicht, dass für den Autor selbst die österreichische Nationalidentität nicht als unumstritten gilt: »Man ist kein Piefke, man ist zwar deutsch, aber doch etwas ganz anderes.« (2005, S. 64) Dieses »etwas ganz anderes« kommt dennoch nicht zum Ausdruck in der Form eines festen Begriffes, sondern verharrt im Bereich des Undefinierten und Undefinierbaren. In den intradiegetischen Kapiteln trägt daher keine Figur einen Namen – Hirschfelder ist als »Du«, Harraser als »der Neue« und Lomnitz und Ossovsky – zwei andere Inhaftierte, die mit Hirschfelder und Harraser das Zimmer teilen – als »der Blasse« und »der mit der Narbe« bezeichnet. Die Reduktion der Figuren ist somit maximal – alle außer Hirschfelder sind auf eine einzige Eigenschaft begrenzt. Symptomatisch ist auch die Tatsache, dass Clara, Lomnitz und Ossovsky, die einzigen Personen, die von der wahren Identität Hirschfelders Auskunft geben könnten, für die Erzählerin unerreichbar bleiben. Obwohl Lomnitz und Ossovsky zusammen Harraser offensichtlich deswegen besuchen, um ihn zu erpressen, bleiben die Bemühungen der Erzählerin, Kontakt zu ihnen herzustellen, erfolglos. Außerdem ist Clara, die einzige Geliebte des authentischen Hirschfelders, so krank, dass sie nicht mehr sprachfähig ist. Die Aufdeckung der tatsächlichen Identität Hirschfelders scheitert deshalb noch einmal am Sprachversagen. Dementsprechend ist die einzige Rekonstruktion vom Leben Hirschfelders in der Phantasie der unzuverlässigen Erzählerin zu finden.

Laut Veronika Leiner »wirft Norbert Gstrein [...] Schriftstellern und Essayisten unreflektierten 'Philosemitismus' vor, eine pauschale Stilisierung der im Nationalsozialismus Vertriebenen zu den 'guten' Anderen« (ebd.). In diesem Kontext funktioniert gerade die Literatur als Mittel, mit dem die Einheitlichkeit der Wahrnehmung und des Diskurses in einer Gesellschaft in Zweifel zu ziehen sind. Die Folge einer solchen Methode ist die »De-Konstruktion eingefahrener gesellschaftlich, medial, literarisch vermittelter Wahrnehmungsmuster im Erzählen und durch das Erzählen« (S. 109). Das

Nebenprodukt dieser textuellen Strategie ist das grundlegende Misstrauen gegen die Möglichkeit des Erzählens selbst, weshalb *Die Englischen Jahre* immer »ein vergeblicher Versuch der biographischen Erfassung einer Person« (Leiner, S. 110) bleiben, bei dem sich »allgemein akzeptierter biographischer Folgerichtigkeit andere Perspektive entgegensetzen« (ebd.). Die Multiperspektivität erzeugt eine Palette von verschiedenen Identitätsmöglichkeiten, von denen keine der Wahrheit entsprechen muss, aber alle wahrscheinlich sind. Die authentische Identität ist bei Gstrein durch Abwesenheit geprägt, weshalb sie von Leiner als ein »Phantom« (S. 120), bzw. »Nicht-Identität« betrachtet wird (ebd.). Im postmodernen Zeitalter, das wesentlich von der historischen Erfahrung des Holocaust charakterisiert wurde, ist »die Einheit der Person ohne Widersprüchlichkeiten, Brüche und unüberbrückbare Leerstellen nicht mehr her- bzw. darstellbar« (S. 119). Für die Aufdeckung von dieser elementaren Flüchtigkeit und undefinierbarkeit der Identität ist bei Gstrein ein von Österreich konzeptuell und geographisch entfernter Raum erforderlich, und zwar aus dem Grund, weil erst durch eine solche Dislokation erstarrte Narrative und gesellschaftliche Kategorien beim Diskurs über die Vergangenheit ins Wanken gebracht werden können. Das Exil ist in diesem Kontext eine Foucault'sche Heterotopie, die auf der einen Seite parallele und hybride Identitäten ermöglicht, aber auf der anderen Seite auch der einzige Raum ist, in der diese Hybridität entdeckt werden kann. Die Deplatziierung der Handlung in England, in den äußerst instabilen und schwer erfassbaren Raum des Exils ist demnach eine poetologische Notwendigkeit des Autors, der von vornherein auf die Demontage von unbedingt zusammenhängenden und fugenlos hergestellten Identitätspolitikern gefasst ist.

Aus den genannten Gründen ist der für *Die englischen Jahre* charakteristische Unwille, klare und endgültige Konzepte zu vermitteln, das Symptom für die dem Diskurs über den Holocaust inhärente Tautologie, die den nachkommenden Generationen den Zugang zur Vergangenheit blockiert. Der semantischen Leerstelle, die der Holocaust für die Nachkommen darstellt, gibt Norbert Gstrein in den *Englischen Jahren* durch die Relativierung von Kategorien wie Identität, Biographie und Erzählen Ausdruck. Die Hervorhebung der perspektivischen Vielschichtigkeit dient dabei als Mittel, die monolithischen und unreflektierten Versionen der Geschichte zu dekonstruieren zugunsten diverser und pluraler Perspektiven, die auf den Bedarf nach der ständigen Hinterfragung des gesellschaftlichen Diskurses hinweisen. Für Gstrein sind in diesem Zusammenhang die Identität und der damit verwandte Begriff »Biographie« als Möglichkeit der Wiedergabe einer Identität aus der historischen Perspektive notwendige Opfer in seiner Auseinandersetzung mit den erstarrten Mustern der Vergangenheitsbewältigung, die in eine automatisierte Rezeption führen. In diesem Sinne führt für den Autor nur »die ständige Neuerfindung der Wahrheit« (Gstrein

2001, S. 30) zu einem produktiven und selbstkritischen Umgang mit der Vergangenheit. Mit anderen Worten stellt der Roman *Die englischen Jahre* eine Absage an die traditionelle Form der literarischen Kriegsdarstellung dar. Statt über den Krieg zu schreiben, schreibt Gstrein darüber, wie über den Krieg nicht geschrieben werden sollte, wodurch sich der Autor vom »Kitsch der Nähe« bzw. dem Anspruch auf absolute Authentizität in der Darstellung distanziert. Stattdessen versucht er immerfort, »Nähe durch Distanz« zu erzeugen, und zwar durch die radikale Destabilisierung der Erzählerinstanz, die nicht mehr imstande ist, ein kohärentes und zusammenhängendes Narrativ hervorzubringen.

Literaturverzeichnis

- Bobinac, Marijan: *Zwielichtige Exilanten*. Unveröffentlichtes Manuskript des beim IGV-Kongress in Warschau 2010 vorgetragenen Referats.
- Burtscher-Bechter, Beate: *Diskursanalytisch-kontextuelle Theorien*. In: *Einführung in die Literaturtheorie*. Martin Sexl (Hg.). Wien: utb 2004. S. 257–285.
- Die Grenze des Sagbaren verschieben. Ein Gespräch mit Norbert Gstrein*. In: »Kritische Ausgabe«, 1/2005, S. 61–67.
- Fetz, Bernhard: *Die Söhne schwacher Väter*. In: *Norbert Gstrein*. Hg. v. Kurt Bartsch und Gerhard Fuchs, Graz: Droschl 2006. S. 166–169.
- Gstrein, Norbert: *Die englischen Jahre*. Frankfurt am Main: dtv 2008.
- Gstrein, Norbert: *Selbstportrait mit einer Toten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.
- Gstrein Norbert/Semprun, Jose: *Was war und was ist*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001.
- Helbig, Axel: *Der obszöne Blick. Interview mit Norbert Gstrein*. In: *Norbert Gstrein*. Kurt Bartsch und Gerhard Fuchs (Hg.). Graz: Droschl 2006. S. 9–29.
- Leiner, Veronika: *Fakten und Fiktionen bei der »Herstellung« von Lebensgeschichten*. In: *Norbert Gstrein*. Hg. v. Kurt Bartsch und Gerhard Fuchs. Graz: Droschl 2006. S. 108–133.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Verlag C.H. Beck 1999.
- Said, Edward: *Reflections on Exile*. In: *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge: Harvard University Press 2000. S. 173–186.
- Schleichl, Sigurd Paul: *Gstreins frühe Prosa*. In: *Norbert Gstrein*. Hg. v. Kurt Bartsch und Gerhard Fuchs, Graz: Droschl 2006. S. 33–46.