

Siebenbürger Erinnerungsorte. Zur Erschreibung des Vergangenen bei Eginald Schlattner und Joachim Wittstock

Susanna Lulé (Berlin)

Abstract: The present article focuses on the problem of remembering and on some places of remembrance of the Transylvanian landscape as well as on the way these aspects are presented in the works of two German writers from Romania, Eginald Schlattner and Joachim Wittstock. Although the theme and the places are identical or nearly identical, the approach of the two writers is different. Whereas in Eginald Schlattner's work there can be perceived an endeavor to create a "closed" form, an "open" form predominates in Joachim Wittstock's work, namely the merging of reflection with a quasi-documentary style.

Key words: retrospective view, Eginald Schlattner, Joachim Wittstock, first-person narrative, semi-documentary narrative

1.

Der retrospektive Blick, das erinnernde Zurückschauen ist ein Charakteristikum, das einen nicht unbeträchtlichen Teil der aktuellen rumäniendeutschen Literatur kennzeichnet. Ein Autor, der das in den letzten Jahren auf rund 1500 Seiten in epischer Breite übte und damit große Erfolge im In- und Ausland feierte, ist Eginald Schlattner mit seiner Romantrilogie *Der geköpfte Hahn*, *Die roten Handschuhe* und *Das Klavier im Nebel*; vom ersten Roman gibt es sogar bereits eine Verfilmung. Vor allem im zentralsiebenbürgischen Raum angesiedelt (Fogarasch, Schäßburg, Kronstadt), zeichnen die Romane eine autobiographisch motivierte Erinnerungslandschaft aus der Zeit des

zweiten Weltkriegs und der nationalsozialistischen Verstrickungen der siebenbürgisch-sächsischen Gemeinschaft (*Der geköpfte Hahn*, 1998), aus der unmittelbaren Nachkriegszeit, in der diese Gemeinschaft zerrissen und vertrieben wurde (*Das Klavier im Nebel*, 2005), sowie der frühen Zeit des Kommunismus in den 50er Jahren mit seinen Verfolgungen und Repressionen (*Die roten Handschuhe*, 2001). Mit den traditionellen stilistischen Mitteln des bürgerlichen Gesellschaftsromans – gewürzt mit einer Portion Humor und Ironie – vergegenwärtigt Schlattner die Vergangenheit, für die er vor allem im ersten Roman durch die Wahl der Ich-Erzählform eine historische Authentizität postuliert. Ganz anders operiert Joachim Wittstock in seinen Erzählungen, ein Hermannstädter Autor, in dessen Schriften die Stadt selbst und einzelne Lokalitäten und Details der Stadt nicht selten eine wichtige Rolle spielen. Seine literarischen Erinnerungen reflektieren in halbdokumentarischer Erzählform nicht nur das Vergangene, sondern auch den Erinnerungsprozess selbst. In der einem Sammelband den Titel gebenden Erzählung *Keulenmann und schlafende Muse*, die hier als ein schlaglichtartiges Gegenkonzept zu Schlattners epischen Romanen herangezogen werden soll, wird auch *in nuce* sowohl die repressive Situation der kommunistischen Zeit als auch das Verhalten der Siebenbürger Sachsen während der nationalsozialistischen Zeit sowie deren späterer Umgang damit dargestellt und reflektiert. Auch wenn beide Autoren sich auf die gleichen thematischen Kernpunkte beziehen – Themen, die in der bundesdeutschen Literatur seit Jahren und Jahrzehnten zu den zentralen erinnerungskulturellen Bezugspunkten gehören –, so ist ihr Zugang doch gegenläufig: Einfühlung versus Reflektion, erzähltechnische Aufhebung versus Markierung der zeitlichen Distanz, geschlossene versus offene Form.

Siebenbürgen mit seinem lokalen Zentrum Hermannstadt stellt eine in historischer, gesellschaftlicher und literarischer Hinsicht einzigartige Erinnerungslandschaft dar, in der sich

gewisse Parallelen zu Deutschland finden: der lange Schatten der Vergangenheit von Nazi-Deutschland, Zweitem Weltkrieg und kommunistischem Erbe. Ihre Eigenheiten schöpft die Region aus der spezifischen Lage in Rumänien und in Europa und aus ihrer einzigartigen Mischung von Völkern auf engem Raum – eine Mischung, wie sie es in dieser Form in der Bundesrepublik nicht gibt. Siebenbürgen und Hermannstadt sind Wirkzentren der beiden genannten Autoren und ein bevorzugtes Thema in ihren Werken. Detailliert geschilderte Schauplätze, bei Einheimischen wohlbekannte Orte, sind Auslöser für Erinnerungen und Inhalte der Erzählungen. Während die Erinnerungen an die beiden Diktaturen in der bundesdeutschen Literatur bereits die dritte Generation, die Enkelgeneration intensiv beschäftigt, geradezu ein „Muss“ ist, gestaltet sich die Lage in der rumäniendeutschen Literatur komplexer; wird hier noch wesentlich offener um die Erinnerungshoheit gerungen.

2.

Über Eginald Schlattners Romantrilogie, die im vorletzten Jahr mit dem Erscheinen von *Das Klavier im Nebel* abgeschlossen wurde, ist bereits viel geschrieben und gesagt worden. Die Rezeption in den Feuilletons im In- und Ausland ist von bemerkenswerter Intensität. Insgesamt scheint die Rezeption im Ausland intensiver und enthusiastischer ausgefallen zu sein, nicht zuletzt vielleicht deswegen, weil Schlattner eine für Deutschland historisch und geographisch entfernte, mithin exotische Kulturlandschaft in lebendigen Farben wiedererstehen lässt, und zwar in einer literarisch gefälligen Form, die die komplexe Erinnerungskultur Siebenbürgens trotz des Einsatzes von Verfremdungselementen wie Ironie und Grotteske auf drei abgerundete Groß Erzählungen herunterbricht. Anschaulichkeit, erfahrungsgesättigte Darstellung und die jeweiligen autobiographisch fundierten Erzählerfiguren simulieren eine unmittelbare

Authentizität, wie sie der modernen Literatur zum Leidwesen vieler konservativer Kritiker auf weiten Strecken abhanden gekommen sein soll.

Die – und hier zitiere ich eine Formulierung von Edith Konradt – „schuldhaften NS-Verstrickungen der Siebenbürger Sachsen“¹ sind prominentes Thema des ersten Romans *Der geköpfte Hahn*, der sich um den schicksalshaften 23. August 1944 herum gruppiert, als Rumänien im Zweiten Weltkrieg die Seiten wechselte. Diese Verstrickungen bilden aber auch weiterhin die Folie des Kurzvergangenen im dritten Roman *Das Klavier im Nebel*, dessen Handlung in den Jahren 1948 bis 1951 spielt. Ebenso stehen sie im Hintergrund des mittleren Romans *Die roten Handschuhe*, Schlattners autobiographischer Auseinandersetzung mit seiner Rolle im Kronstädter Schriftstellerprozess Ende der Fünfziger Jahre; schließlich sind die Romanfiguren von der einen in die andere Diktatur geraten. Edith Konradt bescheinigt Schlattners Roman, zusammen mit zwei Romanen von Dieter Schlesack und Hans Bergel einer der ersten großliterarischen Versuche zu sein, sich diesem Teil der Vergangenheit der sächsischen Gemeinschaft zu stellen:

Die drei behandelten Romane – *Vaterlandstage und die Kunst des Verschwindens* von Dieter Schlesak [1986], *Wenn die Adler kommen* von Hans Bergel [1996] und *Der geköpfte Hahn* von Eginald Schlattner [1998] – stellen die ersten bewusst angepeilten, in epischer Großform angelegten Auseinandersetzungen von

¹ Edith Konradt: „... auch vor dem, was war, fürchte man sich.“ *Die Auseinandersetzung mit dem „Dritten Reich“ in drei ausgewählten Romanen von Dieter Schlesak, Hans Bergel und Eginald Schlattner*. In: Deutsche Literatur in Rumänien und das „Dritte Reich“. Vereinnahmung – Verstrickung – Ausgrenzung. Hg. v. Michael Markel u. Peter Motzan. München 2003, S. 269-298, hier S. 294 (Veröffentlichung des Instituts für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas. Wissenschaftliche Reihe; 94).

Autoren siebenbürgisch-sächsischer Herkunft mit der nationalsozialistischen Zeit dar.²

An dieser Stelle kann auch ein weiterer Roman erwähnt werden, *Ascheregen* von Joachim Wittstock aus dem Jahr 1985, der offen die Schuldfrage stellt. In einer aus offensichtlichen Gründen kontroversen Diskussion zwischen den vorher in parallelen Lebensbildern gezeichneten Protagonisten – Kriegsteilnehmern – im Schlusskapitel des Romans, das mit der titelgebenden Formulierung überschrieben ist, wird die Schuldfrage offen angesprochen: „Keiner von uns ist unschuldig, wo man ein wenig den Firnis abkratzt, zeigt sich, daß wir alle Täter und Mittäter von Verbrechen sind.“³

Das vor allem im dritten Roman präsenste Motiv des Klaviers, das am Ende der Trilogie alleine im Nebel zurückbleibt, lässt sich als Metapher für Schlattners Literaturkonzept lesen. Dabei stellt sich die Frage, welche Wirkrichtung Schlattners Erinnerungsromane einschlagen wollen. Man kann – um in der Metapher des Klaviers im Nebel zu bleiben – eben jenen Nebel über den Romanen als erinnerte historische Zeugnisse spüren – trotz des zurecht gerühmten, detailverliebten Lokalkolorits, trotz der verschmitzten anekdotenhaften Erzählhaltung, die den Eindruck des Dabei-Gewesen-Seins erzeugt. „Allein stand das Klavier.“ – dieser letzte Satz des Romans kann ohne große Umwege als poetologische Selbstaussdeutung der Romantrilogie gelesen werden. Zusammen mit dem Roman ist das Klavier *das* Signum der bürgerlichen Epoche des vorvergangenen Jahrhunderts; eine entsprechende Rolle spielt es als Motiv im

² Konrad, S. 294.

³ Joachim Wittstock: *Ascheregen*. Parallele Lebensbilder und ein Vergleich. Cluj-Napoca 1985, S. 256. Zur Diskussion der Schuldfrage vgl. auch ders.: *Die Neue Schuldlosigkeit. Bemerkungen zur rumäniendeutschen Literatur unserer Zeit*. In: Unerkannt und (un)bekannt. Deutsche Literatur in Mittel- und Osteuropa. Hg. v. Carola Gottzmann. Tübingen 1991, S. 261-280.

dritten Roman. Angesichts der Tatsache, dass Schlattner explizit und implizit seine Romane als Erinnerungsromane für eine im Untergang begriffene Gemeinschaft versteht⁴ und diese auch so rezipiert werden⁵, können die Romane, also die literarisch erzählte Erinnerung, als Artefakte gelten, die die siebenbürgisch-sächsische Kultur mit ihren Leistungen und ihren Verstrickungen für die Nachwelt und das Ausland konservieren wollen. Der Wille zur Großform in Verbindung mit einer Betonung des „Exitus“⁶ oder „Exitus letalis“⁷, des tödlichen Abgangs, des Untergangs, unterstreicht die Intention des Autors, eine zu Ende gehende 800-jährige Gemeinschaft in Literatur zu transformieren und darin zu bewahren. Eine Steigerung erhält die Formel vom *Exitus* im Bild des geköpften Hahns, der, schon seines Kopfes verlustig und Blut aus dem offenen Hals verspritzend, noch eine Weile durch die Gegend rennt – ein Bild, das Schlattner am Ende des dritten Romans, *Das Klavier im Nebel*, noch einmal aufgreift.⁸ Die Romantrilogie erscheint als ein Versuch, parallel zu oder noch vor einer detaillierten historiographischen Bestandsaufnahme die Vergangenheit in einer Version festzuhalten, die trotz der schmerzlichen Erinnerungen an die Verstrickungen in nationalsozialistische

⁴ So äußerte sich der Autor gesprächsweise.

⁵ Zum Beispiel von Dieter Schlesack in seiner Rezension des *Geköpften Hahns* (vgl. Konrad, S. 294).

⁶ „Exitus“ ist das erste Wort des Romans *Der geköpfte Hahn* und wird auf den ersten Seiten ausführlich reflektiert; es meint im konkreten Kontext der Handlung den feierlichen Abgang von der Schule.

⁷ „Exitus letalis“ sind die Schlussworte im *Geköpften Hahn* und beziehen sich konkret auf den Selbstmord des deutschen Botschafters in Bukarest nach dem Seitenwechsel Rumäniens am 23. August 1944, dem Tag der Rahmehandlung des Romans. Die Vokabel *exitus* bildet ein nicht unironisches Leitmotiv im Roman, es taucht auch im Kontext einer umgeknickten Hakenkreuzfahne auf (Eginald Schlattner: *Der geköpfte Hahn*. München: dtv ²2001, S. 210).

⁸ Eginald Schlattner: *Das Klavier im Nebel*. Wien 2005, S. 517.

Politik – und derjenigen an die kommunistische Diktatur, die der Gemeinschaft ‚den Rest‘ gegeben hat – einen versöhnlichen Grundton beibehält.

Mit Melancholie und Trauer wird auf eine verlorene Epoche zurück geblickt, in der die Welt noch über ihre alte, altbewährte Ordnung verfügte. Es ist eine Welt der bürgerlichen Wohlversorgtheit, des ständischen Denkens und der ethnischen Trennung. Des Erzählers Betonung seiner großen Liebe zur Rumänin Rodica beispielsweise (die zentrale, autobiographisch motivierte Liebesgeschichte im *Klavier*), diese Liebe über Standes- und Ethniengrenzen hinweg unterstreicht ja gerade durch die Betonung der Grenzüberschreitung eben jene Grenze, die zwischen den Volksgruppen bestand. Die Ideale, die in dieser Weise in den Romanen aufscheinen, sind das Ideal des viele Völker vereinigenden Habsburger Reiches und das des „orthodoxen Menschen“ in Osteuropa, wie Schlattner gesprächsweise formulierte, der (noch) nicht durch Aufklärung und Rationalismus von sich selbst und von Gott entfremdet wurde. In dieser vordemokratischen, paternalistischen soziopolitischen Ordnung hat jedes und jeder seinen Platz. In diesem Zusammenhang hat auch die im Interkulturalitätsdiskurs etwas vernutzte Formel vom „Eigenen“ und „Fremden“, die eine eher statische Vorstellung von Identitätsbildung transportiert, seine Berechtigung. In der Schlattnerschen Romanwelt wird der Andere, das Fremde gebraucht, um durch diese Grenzziehung die Identität des Individuums und des eigenen Kollektivs zu verstärken oder überhaupt erst zu erzeugen.

3.

Erinnerung, zumal die in literarische Form gegossene Erinnerung, ist ein hochgradig konstruierender und kein lediglich abbildender Prozess. Es stellt sich also die Frage, *was* erinnert wird, *wie* erinnert wird und welche Funktionen diese literarische

Erinnerung haben soll bzw. kann. Schon das autobiographische Erinnern als psychischer Prozess ist ein komplexer, das Erinnerte immer wieder umschreibender Prozess, wie die neuere Gedächtnisforschung gezeigt hat.⁹ Noch viel weniger kann literarische Erinnerung vorgängige Gedächtnisinhalte aufgreifen; sie muss sie durch Auswahl, Anordnung und Formung überhaupt erst herstellen, wobei im Symbolsystem Literatur die Referenz zum Außerliterarischen noch weniger eng ist als in anderen erinnerungskulturellen Textformen wie Geschichtsschreibung oder Autobiographie.

An zwei intratextuellen Markierungen möchte ich nun zeigen, welche Erinnerungsfunktionen Schlattner seinen Romanen explizit zuerkennt. Zum einen ist es der Vergleich von Erinnerung und Paradies, den Schlattner gleich im ersten Kapitel des *Geköpften Hahns* in der Maskierung eines Poesiealbumspruchs zieht: „Die Erinnerung ist das Paradies, aus dem dich niemand vertreiben kann.“¹⁰ Zum anderen ist es die von der adoleszenten Erzählerfigur von *Klavier im Nebel* gemachte Beobachtung: „Geschichte trennt, aber Geschichten, die schaffen Nähe.“¹¹ Wenn man die intertextuellen Bezüge zwischen den beiden Romanen, den Eckpunkten der Trilogie, mit hinzieht, dann ergibt sich daraus ein erkennbar erinnerungskulturelles Programm. Die Metapher des Paradieses wird am

⁹ Zum Beispiel in den Arbeiten von Harald Welzer; zu deren öffentlicher Rezeption im Zusammenhang mit der autobiographischen Erinnerung an die NS-Vergangenheit in Deutschland und der Rolle der Literatur in diesem Kontext vgl. das Portrait von Martina Keller: „Das ganze Leben ist eine Erfindung“. Harald Welzer hat nachgewiesen, wie wir unsere Erinnerung schönen. Jetzt erforscht er, wie das Gedächtnis entsteht.“ (in: *Die Zeit* Nr. 13, 18. März 2004, S. 42) und das Interview in der Literaturbeilage der *Zeit*, März 2004, S. 43-66: „Im Gedächtniswohnzimmer. Warum sind Bücher über die eigene Familiengeschichte so erfolgreich? Ein *Zeit*-Gespräch mit dem Sozialpsychologen Harald Welzer über das private Erinnern.“

¹⁰ *Der geköpfte Hahn*, S. 9.

¹¹ *Das Klavier im Nebel*, S. 361.

Ende der zentralen Liebesgeschichte im *Klavier* wieder verwendet. Die erste und einzige Liebesnacht zwischen der Hauptfigur Clemens und seiner rumänischen Geliebten Rodica, die in einer Klosterzelle stattfindet, endet am Strand, wo junge Nonnen zu früher Stunde von einer Anhöhe aus das nackt schlummernde Liebespaar erblicken und in den Ausruf verfallen: „Adam und Eva im Paradies!“¹² Trotz der ironischen Brechung dieser Szene – Nonnen schleppen biblische Dekoration herbei – ist dieser Textstelle, wie auch etlichen anderen, ein Zug ins Monumentale eigen.¹³ Umgekehrt wird die Funktion des Geschichtenerzählens als eine Art Heilung der trennenden historischen Erfahrungen in ähnlicher Form bereits im *Geköpften Hahn* artikuliert, hier allerdings noch mit der rhetorischen Frage, wie die schmerzhaften historischen Erfahrungen in Worte gefasst werden können: „Nicht nur vor dem, was kommt, auch vor dem, was war, fürchte man sich!“¹⁴ Die Artikulation der Erfahrungen tue der ohnehin schon schmerzhaften Erinnerung noch einmal Gewalt an, reflektiert der 16-jährige Ich-Erzähler:

Aber wie das Geschehene in Worte fassen? Einmal ausgesprochen, verändern sich die Dinge. Das Wort widerruft sich selbst, entstellt das Genannte. Bewahren allein im Schweigen die Dinge ihr Wesen? Was in Worte gefasst wird, fesselt das Sein, tut ihm Gewalt an, so schien es mir. Jedes Wort ist eine fremde Grenze, die dem getroffenen Wesen weh tut...¹⁵

Liest man diese den Romanfiguren in den Mund gelegten Aussagen zur Funktion von Erinnerung und Literatur als eine Position des Autors zu seiner eigenen Dichtung, dann wird

¹² Ebd., S. 346.

¹³ „Zwei Menschenkinder, die nebeneinander lagen, den Blick dem Himmel zugekehrt, beide so, wie der Herrgott sie geschaffen hatte.“ (Ebd.)

¹⁴ *Der geköpfte Hahn*, S. 213.

¹⁵ Ebd., S. 213f.

deutlich, dass für Schlattner Literatur ein Gegenprogramm zu den Verletzungen der Geschichte darstellt. Dass Erinnerung, zumal literarische Erinnerung, nicht der möglichst getreuen Abbildung historischer Ereignisse dient, sondern als Schutzraum, als Rückzugsort, als ein selbst gestaltetes Paradies. Trotz oder vielleicht gerade wegen des prekären Verhältnisses, das die Formulierung in Worten gegenüber der ohnehin schmerzhaften Erinnerung einnimmt, wohnt für Schlattner der literarischen Form ein utopisches Potential inne, ein Heilsprogramm. Sind, so kann man weiterfragen, die Distanzstrategien der Romane Camouflage?

4.

Ganz anders konzipiert Joachim Wittstock das Verhältnis von Literatur und Erinnerung. Eine halbdokumentarische Erzählung dieses Hermannstädter Autors, der einem 2005 erschienenen Sammelband den Titel gebende Text *Keulenmann und schlafende Muse*¹⁶, sei zum Vergleich mit Eginald Schlattners Romantrilogie herangezogen. Mit diesem Vergleich lassen sich zwei gegensätzliche Möglichkeiten für die literarische Verarbeitung der Geschehnisse der 30er und 40er Jahre herausarbeiten; sie bieten zwei völlig verschiedene erinnerungskulturelle Konzepte. Beide Autoren setzen sich offensiv mit diesem Teil der Geschichte der siebenbürgisch-sächsischen Gemeinschaft auseinander, tun dies aber mit konträren literarischen Strategien, aus denen dementsprechende Unterschiede in der Erinnerungsfunktion ihrer Literatur resultieren.

Wo Schlattner mit allen Kräften nach einer geschlossenen literarischen Form strebt, dominiert bei Wittstock die offene Form, die Leerstelle, die Reflexion und die Verbindung von *aisthesis*, sinnlicher Anschauung, mit quasi-dokumentarischem

¹⁶ Joachim Wittstock: *Keulenmann und schlafende Muse*. In: Keulenmann und schlafende Muse. Erfahrungsschritte. Sibiu/Hermannstadt 2005, S. 5-30.

Stil. Der Text *Keulenmann und schlafende Muse* zerfällt formal in zwei Teile, wobei der zweite, längere Teil die eigentlich zu erinnernden Geschehnisse aus den Siebziger Jahren schildert. Der erste, etwa ein Drittel des Textes einnehmende Teil widmet sich dagegen allgemeinen Reflexionen zur Entstehung von Literatur und zur Erinnerungsarbeit – Reflexionen, die ihren Ausgang von konkreten Orten in Hermannstadt nehmen, von figürlichen Details und Begegnungen, die der Erzähler während seiner administrativen Tätigkeit für einen Schriftstellerverband wahrnimmt. Da der Text aber insgesamt eine Einheit bildet, darf und sollte man die beiden Teile auf einander projizieren. Auffächerung und Kontrast, wie er in dieser Grundstruktur des Textes angelegt ist, bildet ein durchgehendes Motiv, das schon den Titel prägt. Die „schlafende Muse“ ist innerhalb der Handlung eine Figur im Gipsrelief eines Treppenaufgangs, die Kontrastfigur „Keulenmann“ eine Stuckverzierung in einem Raum im gleichen Gebäude. Beide Figuren deutet der Erzähler selbst poetologisch aus. Die Muse mahnt den Literaten an sein eigentliches Geschäft, das er wegen der Notwendigkeit des Broterwerbs vernachlässigt: „die Muse, die uns sehen, erleben, Beziehungen erkennen und das Erfahrene formen lässt – sie schläft.“¹⁷ Der Keulenmann repräsentiert hingegen das brutale „Walten der Mächte in der Kriegszeit“¹⁸. Weitere konkrete Gegenstände und Begegnungen, nämlich die Besuche von chinesischen SchriftstellerkollegInnen und deren Gastgeschenke bilden Reflexionsanlässe über das Wesen von Dichtung und ihr Verhältnis zu Phantasie, Wirklichkeit und Erinnerung. Die maximale Fremdheit zwischen chinesischer und siebenbürgischer Kultur dient dem Erzähler als Vergleichspunkt für die Fremdheit gegenüber der eigenen Vergangenheit: „Was ich erzählen werde – der Satz sei gewagt –, hat die Konsistenz von

¹⁷ J. Wittstock: a.a.O, S. 8.

¹⁸ Ebd., S. 12.

Chinoiserien. Das heißt von diesen charakteristischen Andenken aus dem Fernen Osten, die uns, gefällig und nachdrücklich, an Menschen und Lebensumstände aus dem Reich der Mitte erinnern.¹⁹ Der Erzähler ist sich der Schwierigkeit bewusst, Vorstellung, Erinnerung und Phantasie auseinander zu halten:

Und selbst das – grübelte ich –, was wir Hiesige erfahren an konkreten, uns vertrauten Lebensumständen, löst sich auf in Vorgestelltes und Erinnerteres, in Phantasie, die freilich anders geblüht ist als das Phantasiegewebe chinesischer Autoren. Vielleicht sind die Episoden, die ich aus meinem Gedächtnis holen will, letzten Endes auch nur Phantasie, obwohl ich mich bemühen werde, an sinnlich wahrnehmbaren Details nicht zu sparen, sind versprudelnder Schaum...²⁰

Die beiden Gastgeschenke der chinesischen Autoren, ein traditionelles Knotengeflecht und ein Handspiegel, sind dem Erzähler sinnlich wahrnehmbare Gegenstände – und so soll auch seine Erzählung funktionieren. Zugleich sind Spiegel und Geflecht (Netz/Gewebe) uralte Metaphern für Dichtung – Metaphern, die der Erzähler selbst noch ausdeutet, bevor er mit dem eigentlichen Bericht anfängt:

Und doch will mir scheinen, als wären die zu schildernden Begebenheiten ungewisse, traumartig konturlose, keineswegs maßgetreue Spiegelung; als seien die Episoden und Gespräche eine völlig unzulängliche Verknüpfung von Fäden, bei weitem nicht so fest geschlungen wie das Werk chinesischer Geschicklichkeit; als wäre mir das Folgende nicht von anmutigen Musen in Hängematten ruhend, sondern von ungueten Geistern eingegeben worden, die abzuwehren keinem noch so grimmig dreinblickenden Zerberus gelingen würde.²¹

¹⁹ Ebd., S. 10.

²⁰ Ebd., S. 9.

²¹ Ebd., S. 11.

Die zu schildernden Geschehnisse liegen ein Vierteljahrhundert zurück, die historische Epoche, um die es geht, nämlich die Zeit des „Volksdeutschen“ Wahns, der auch Hermannstadt ergriffen hatte, noch einmal so lange, so dass wir es mit drei Zeitebenen zu tun haben (das Präsens der Erzählung ist die Jetztzeit). Es geht um einen Fund von Dokumenten, den Herr Graffi, ein etwas dubioser älterer Herr, dem Erzähler in einer konspirativen Atmosphäre präsentiert. Die Dokumente aus der Zeit der „Deutschen Volksgruppe“ in Hermannstadt, die auf einem Dachboden aufgetaucht waren, enthalten Belege für die Erstellung des „Nationalkatasters“, bei dem die Bevölkerung auf die richtige Gesinnung und die richtige Rasse geprüft wurde; ein Verzeichnis von Parteigenossen, Parteanwärtern und Funktionären, die in einer Kleinstadt wie Hermannstadt bekanntes Personal darstellen; Hinweise auf die organisierte „Arisierung“ jüdischer Geschäfte und Betriebe; schließlich Dokumente über die Aushebungen zur Waffen-SS. Das zunehmend unguete Gefühl des Erzählers, der unfreiwillig diesem für ihn eigentlich hochinteressanten Material ausgesetzt wird, ist Resultat der anderen, zweiten Diktatur mit seinem repressiven Sicherheitsapparat, wegen der der Erzähler ohnehin schon um seine gefährdete Anstellung fürchtet. Die Frage, was mit den Dokumenten zu tun sei, wird nicht befriedigend gelöst; sie verbleiben im Besitz des Herrn Graffi und sind schließlich verschollen, da dieser bei einer späteren Nachforschung bereits „den Weg alternden Lebens“²² gegangen ist.

Um sich selbst und dem Leser gewissermaßen noch die letzte Sicherheit bezüglich der Zuverlässigkeit des (literarischen) Erzählens und Erinnerns zu nehmen, wird im Text eine Gegenfigur zu Herrn Graffi eingeführt, Theo Broser, Kustos im Historischen Museum. Der Erzähler fühlt sich verpflichtet, zumindest ihm von dem Fund zu erzählen, und erhält daraufhin

²² Ebd., S. 30.

die Auskunft, dass es sich bei Herrn Graffi um eine sehr unzuverlässige Gestalt handele, die sich viel einbilde und zurechtrede. Über die betreffenden Jahre schweigt sich Broser zwar aus, da aber die besagten Dokumente verschollen sind, kommt die Erzählung, die eine Erinnerung von Erinnertem darstellt, zu keiner abschließenden, Wahrheit beanspruchenden Aussage. Dort, wo Schlattner eine abgerundete Großform präsentiert und damit auch eine Version, *seine* Version der historischen Ereignisse, bleiben bei Wittstock Leerstellen, Schweigen und der Tod. Der Erinnerungsort, an dem der Erzähler die Dokumente sichtet, die ihm Aufschluss über die schuldhaften Verstrickungen der sachsendeutschen Vergangenheit hätten geben können – die Wohnung des Herrn Graffi – erscheint zum Schluss als eine verlassene „Totenkammer“²³. Dort, wo Schlattner durch die Einführung seiner jugendlichen Erzählerinstanzen, die aus ihrer fiktiv frischen Erinnerung berichten, den Abstand zur tatsächlichen Erzählgegenwart des Autors zum Verschwinden bringt, wird gerade dieser doppelte Abstand von Wittstock ausführlich reflektiert. Und gerade dadurch, durch die realistische Selbstoffenlegung der Erzählerfigur und des komplexen Erinnerungsprozesses, gewinnt der Text eine Glaubwürdigkeit gegenüber seinem Gegenstand, die Schlattners Paradies-Erschreibung zu entschwinden droht.

²³ Ebd.