

IDENTITÄTSKONSTRUKTE IN TEXTEN JUNGER OSTDEUTSCHER AUTOREN NACH 1989/90. ZU KERSTIN HENSEL: *TANZ AM KANAL* (1994)¹

Roswitha Skare

I

Seit der Wiedervereinigung beansprucht der Bereich biographisch personaler Identität ebenso wie die unterschiedlichen Formen kollektiver Identität auch in Deutschland verstärkte Aufmerksamkeit; Fragen der deutschen nationalen Identität und nicht zuletzt die Unterschiede zwischen Ost- und Westdeutschen beschäftigen Sozial- und Geisteswissenschaften.² Dabei handelt es sich nicht selten um soziologische Studien, die auf empirisches Material aus Meinungsumfragen und Interviews zurückgreifen und daraus auf unterschiedliche Mentalitäten und Lebensstile in Ost und West schließen,³ oder um Arbeiten, die die Probleme der Wiedervereinigung und das Festhalten der ostdeutschen Bevölkerung an einer eigenen ostdeutschen Identität psychologisch zu erklären versuchen.

¹ Dieser Artikel ist die überarbeitete Fassung meines Vortrages auf der Tagung *Stilgeneration und Generationsstil. Junge Gegenwartsliteratur im Zeichen von Medienkonkurrenz und Generationsparadigma* an der Universität Bremen im November 2000.

² Vgl. z.B. Margarethe Mitscherlich u. Irene Runge: *Der Einheitsschock. Die Deutschen suchen eine neue Identität.* Hamburg 1993; Eduard J. M. Kroker u. Bruno Dechamps (Hg.): *Die Deutschen auf der Suche nach ihrer neuen Identität?* Frankfurt/M. 1993 (Königsteiner Forum); Jürgen Falter, Oscar W. Gabriel, Hans Rattinger (Hg.): *Wirklich ein Volk? Die politischen Orientierungen von Ost- und Westdeutschen im Vergleich.* Opladen 2000.

³ Vgl. z.B. Ulrich Becker u.a.: *Zwischen Angst und Aufbruch. Das Lebensgefühl der Deutschen in Ost und West nach der Wiedervereinigung.* Düsseldorf u.a. 1992; Lothar Fritze: "Identifikation mit dem gelebten Leben. Gibt es DDR-Nostalgie in den neuen Bundesländern?". In: *Das wiedervereinigte Deutschland. Zwischenbilanz und Perspektiven.* Hg. von Ralf Altenhof u. Eckard Jesse. Düsseldorf 1995. S. 275-292; Detlef Pollack u. Gert Pickel: "Die ostdeutsche Identität – Erbe des DDR-Sozialismus oder Produkt der Wiedervereinigung? Die Einstellung der Ostdeutschen zu sozialer Ungleichheit und Demokratie". In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 41-42/98. S. 9-23.

Überraschend unreflektiert bleibt jedoch, wie Identitäten konstruiert werden und welche Rolle dabei die unterschiedlichen Formen von Repräsentation spielen, denn schließlich sind Identität und Identitätssuche in Inhalt und Intensität keineswegs gleichbleibend, sondern ganz im Gegenteil in ständiger Veränderung⁴ und spiegeln so gleichzeitig ein aktuelles gesellschaftliches und privates Bedürfnis wieder. Im folgenden sollen deshalb Fragen der Konstruktion von Identität – Wir-Gruppen werden mit Benedict Anderson als “vorgestellte Gemeinschaften”⁵ aufgefaßt – und der Repräsentation von Gruppen durch Einzelpersonen – Identität wird dabei mit Artikulation, Stimme und Handlungsermächtigung verbunden – zentral stehen.

Diese Fragestellung legitimiert einen Rückgriff auf postkoloniale⁶ Theorien; nicht zuletzt weil Fragen der Konstruktion, Repräsentation und der Identitätsbildung seit den siebziger Jahren vor allem von postkolonialen Literaturwissenschaftlern wie G. Ch. Spivak,⁷ E. W. Said⁸ und H. K. Bhabha⁹ problematisiert werden. Dabei steht nicht länger das Zentrum

⁴ Vgl. dazu Stuart Hall: “Introduction: Who Needs ‘Identity’?”. In: *Questions of Cultural Identity*. Hg. von Stuart Hall u. Paul Du Gay. London 1996. S. 1-17.

⁵ Benedict Anderson: *Imagined Communities*. London 1983 (*Die Erfindung der Nation*. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. Aus dem Engl. von Benedikt Burkard u. Christoph Münz. Erw. Ausg. Berlin 1998).

⁶ Der Begriff des Postkolonialismus ist nicht unproblematisch, denn das ‘post-’ in ‘postkolonial’ “bedeutet eben kein einfaches ‘danach’ im Sinne einer linearen, chronologischen Progression [...], sondern es bedeutet die *Rekonfiguration* des gesamten Feldes, in welches der koloniale Diskurs einmündet,” u.a. auch eine Verschiebung des Interesses in Richtung interner Differenzen wie beispielsweise zwischen dominanten und dissidenten Gruppen oder auch zwischen mainstream und Subkulturen. Elisabeth Bronfen u. Benjamin Marius: “Hybride Kulturen. Einleitung zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte”. In: *Hybride Kulturen*. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Hg. von Elisabeth Bronfen u.a. Tübingen 1997. S. 1-29, hier S. 8. Vgl. außerdem Stuart Hall: “Wann war ‘der Postkolonialismus’? Denken an der Grenze”. In: *Hybride Kulturen*. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. A.a.O. S. 219-246.

⁷ Vgl. z.B. Gayatri Ch. Spivak: “Can the Subaltern Speak?”. In: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Hg. von Cary Nelson u. Lawrence Grossberg. Urbana 1988. S. 271-313.

⁸ Vor allem Edward W. Said: *Orientalism*. Western Conceptions of the Orient. Harmondsworth [1978] 1991.

⁹ Vgl. z.B. Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. London u.a. 1994 (*Die Verortung der Kultur*. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Deutsche Übersetzung von

der Macht im Mittelpunkt der Betrachtungen, sondern vielmehr minoritäre und unterdrückte Gruppen, die im Gefüge politischer und/oder ökonomischer Hierarchien marginalisiert oder zur Unsichtbarkeit verurteilt waren. Besonders Bhabhas Ansatz, der sich von der polarisierenden Systematik in Saids *Orientalism* absetzt und die psychodynamische Komplexität des wechselseitigen Abhängigkeitsverhältnisses von Kolonisator und Kolonisiertem betont, scheint in bezug auf die ost- und westdeutsche Problematik vielversprechend zu sein, da er ermöglicht, Stereotypisierungen als ausgesprochen ambivalentes Phänomen zu betrachten. Stereotypisierungen verraten Bhabha zufolge eher ein unterschwelliges Absicherungsbedürfnis, als daß sie den Eindruck einer gefestigten Autorität vermitteln. Zur Überwindung solcher Dichotomien wie 'Selbst'/'Anderer' oder auch 'Ost'/'West' scheint Bhabhas Begriff der Hybridität¹⁰ geeignet, da dadurch gegen die hegemoniale Darstellungsnorm interveniert wird, ohne jedoch die Opposition antagonistisch einfach umzupolen oder das intellektuelle Spannungsmoment ganz aufzulösen.

Obwohl zwischen Bundesrepublik und DDR bzw. zwischen alten und neuen Bundesländern kein klassisches Kolonie-Mutterland-Verhältnis behauptet werden kann, sprechen für die Anwendung postkolonialer Theorien neben den ökonomischen Verhältnissen auch die diskursiven Machtstrukturen im wiedervereinigten Deutschland: Die westdeutschen Institutionen in Wirtschaft, Politik, Verwaltung, Rechtspflege, im Gesundheitswesen, in Hochschule und Wissenschaft wurden trotz Ausnahmebestimmungen und Übergangsregelungen schnell und gründlich auf Ostdeutschland übertragen,¹¹ was u.a. dazu führte, daß sich die DDR-Bevölkerung unter ein ihr fremdes und unbekanntes Ordnungsgefüge gestellt sah. Da sich jedoch Gesinnungen, Gewohnheiten und Ideen nicht über Nacht verwestlichen lassen, schwindet die

Michael Schiffmann u. Jürgen Freudl. Tübingen 2000); Ders. (Hg.): *Nation and Narration*. London u.a. 1990.

¹⁰ Zum Begriff vgl. auch Pnina Werbner u. Tariq Modood (Hg.): *Debating Cultural Hybridity*. Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism. London 1997 (Postcolonial Encounters Series).

¹¹ Vgl. z.B. Wolfgang Schluchter: *Neubeginn durch Anpassung?* Studien zum ostdeutschen Übergang. Frankfurt/M. 1996.

eingespielte Adäquanz zwischen Institutionen und Mentalitäten; es kommt zur Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen.¹²

Im Vergleich zu anderen osteuropäischen Ländern, standen im deutschen Einigungsprozeß nicht nur die Institutionen bereit, sondern auch ein darin ausgebildetes Personal, um die Übertragung auf den Osten ins Werk zu setzen. So ist es zumindest nicht überraschend, daß sich viele Ostdeutsche aufgrund ihrer ökonomischen Benachteiligung und empfundenen Stimmlosigkeit nach wie vor als "Bürger zweiter Klasse"¹³ fühlen und die Situation in den neuen Bundesländern mit der von kolonisierten Ländern vergleichen.¹⁴ Von westlicher Seite bringt dies den Ostdeutschen nicht selten den Vorwurf ein, in Ressentiments und 'Ostalgie' zu verfallen. In diesem Sinne sind Ähnlichkeiten zu Neokolonialismus bzw. internem Kolonialismus erkennbar; um eine homogene 'gesamtdeutsche' Gesellschaft schaffen zu können, sollen die internen Unterschiede abgeschafft werden.

II

Da Identitätsfragen in Zeiten gesellschaftlichen Umbruchs verstärkte Bedeutung zukommt, zumal diese meist mit persönlichen Krisen einhergehen, in denen die eigene Person und Biographie in Frage gestellt wird, kann nicht überraschen, daß in Texten ostdeutscher Autoren nach 1989/90 ein neues Interesse an den Heimaträumen der Kindheit zu verzeichnen ist. Denn Heimat, so Paul Parin, hat "die Bedeutung einer seelischen Plombe. Sie dient dazu, Lücken auszufüllen, unerträgliche Traumen aufzufangen, seelische Brüche zu überbrücken, die Seele wieder ganz zu machen."¹⁵ Man könnte deshalb vermuten, daß in litera-

¹² Zum Begriff vgl. Ernst Bloch: *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt/M. 1962 (Gesamtausgabe 4).

¹³ Vgl. z.B. Dieter Walz u. Wolfram Brunner: "Das Sein bestimmt das Bewußtsein. Oder: Warum sich die Ostdeutschen als Bürger 2. Klasse fühlen". In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 51/97. S. 13-19.

¹⁴ Vgl. z.B. Daniela Dahn: *Wir bleiben hier oder Wem gehört der Osten*. Vom Kampf um Häuser und Wohnungen in den neuen Bundesländern. Reinbek bei Hamburg 1994; Dies.: *Vertreibung ins Paradies*. Unzeitgemäße Texte zur Zeit. Reinbek bei Hamburg 1998 oder auch Christoph Dieckmann: *Das wahre Leben im falschen*. Geschichten von ostdeutscher Identität. Berlin 1998.

¹⁵ Paul Parin: *Heimat, eine Plombe*. Rede am 16. November 1994 beim 5. Symposium der Internationalen Erich Fried Gesellschaft für Literatur und Sprache in Wien zum

rischen Texten seit 1989 – von Mecklenburg als Antriebskräfte für das Erzählen von Provinz formuliert – “individual- mit sozialgeschichtlicher Nostalgie gleichsam kurzgeschlossen werden, die Sehnsucht nach der ‘heilen Welt’ der Kindheit mit derjenigen nach der ‘guten alten Zeit’”.¹⁶

Die Erfahrung der ‘Wende’ kann in diesem Zusammenhang als das zentrale Ereignis betrachtet werden, welches auf die verschiedenen Generationen der DDR unterschiedlich eingewirkt hat und jeweils anders in ihren “Erlebnisschichtung[en]”¹⁷ abgelagert wurde. Denn

[n]icht das Faktum der in derselben chronologischen Zeit erfolgten Geburt, des zur selben Zeit Jung-, Erwachsen-, Altgewordenseins, konstituiert die gemeinsame Lagerung im sozialen Raume, sondern erst die daraus entstehende Möglichkeit an denselben Ereignissen, Lebensgehalten usw. zu partizipieren und noch mehr, von derselben Art der Bewußtseinsschichtung aus dies zu tun.¹⁸

Das Erinnern an die DDR und das Vergewissern der eigenen Identität im wiedervereinten Deutschland¹⁹ scheint mir eine wichtige Tendenz in der ostdeutschen Literatur seit 1989/90 zu sein, die unabhängig von der Generationszugehörigkeit der Autoren beobachtet werden kann. Zahlreiche Autobiographien²⁰ und Erzählungen mit stark autobiogra-

Thema “Wieviel Heimat braucht der Mensch und wieviel Fremde verträgt er”. Mit einem Essay von Peter-Paul Zahl. Hamburg 1996. S. 18. Der Psychoanalytiker Parin – aus einer jüdisch-schweizerischen Familie stammend 1916 in Slowenien geboren – hat sowohl private als auch berufliche Erfahrungen mit dieser Problematik.

¹⁶ Norbert Mecklenburg: *Erzählte Provinz*. Regionalismus und Moderne im Roman. Königstein/Ts. 1982. S. 18.

¹⁷ Karl Mannheim: “Das Problem der Generationen”. In: Ders.: *Wissenssoziologie*. Auswahl aus dem Werk. Eingeleitet und herausgegeben von Kurt H. Wolff. Neuwied am Rhein u. Berlin ²1970 (Soziologische Texte 28). S. 509-565, hier S. 535f.

¹⁸ Ebd., S. 536.

¹⁹ Vgl. dazu auch Roswitha Skare: “‘Real life within the false one’. Manifestations of East German Identity in Post-Reunification Texts”. In: Laurence McFalls u. Lothar Probst (Hg.): *After the GDR. New Perspectives on the Old GDR and the Young Länder*. Amsterdam 2001 (German Monitor 54). S. 185-205.

²⁰ Sowohl Politiker als auch Schriftsteller verfaßten in den Jahren nach Wende und Wiedervereinigung ihre autobiographischen Rechtfertigungen. Vgl. z.B. Erich Loest: *Der Zorn des Schafes*. Aus meinem Tagewerk. Künzelsau u. Leipzig 1990; Heiner Müller: *Krieg ohne Schlacht*. Leben in zwei Diktaturen. Köln 1992; Günter de

phischen Zügen²¹ entstanden nicht zuletzt als direkte Folge auf Wende und Wiedervereinigung, denn kaum jemand hätte einen Grund, eine Autobiographie zu schreiben – so argumentiert Jean Starobinski –, „hätte nicht zuvor eine radikale Wandlung in seinem Leben stattgefunden: Bekehrung, Eintritt in ein neues Leben, die Erfahrung der Gnade“,²² oder wie im Falle dieser Autoren die Erfahrung der Negation aller bisherigen Werte und die Infragestellung bisher gelebten Lebens.

Während Autoren der der älteren und mittleren Generation²³ wie beispielsweise Heiner Müller, Christa Wolf oder Volker Braun 1989 ihr Eigentum, ihre Wahrheiten und Gewißheiten verloren,²⁴ kann für die Generation der damals 20 bis 30jährigen angenommen werden, daß sie die Wende „wohl als einschneidendes Ereignis, meist aber nicht als *Umbruch* ihrer Lebenswelt erlebt haben“,²⁵ weil sie die lebensweltliche Enge der

Bruyn: *Zwischenbilanz*. Eine Jugend in Berlin. Frankfurt/M. 1992 und ders.: *Vierzig Jahre*. Ein Lebensbericht. Frankfurt/M. 1996.

²¹ Neben den Texten der jüngeren Autoren seien hier stellvertretend Christa Wolf: *Was bleibt*. Berlin 1990 und Christoph Hein: *Von allem Anfang an*. Berlin 1997 genannt.

²² Zit. nach Susanne Craemer-Schroeder: *Deklination des Autobiographischen*. Goethe, Stendhal, Kierkegaard. Berlin 1993 (Philologische Studien und Quellen 124). S. 12.

²³ Die Bezeichnungen 'ältere', 'mittlere' und 'junge' bzw. 'jüngere' Generation sind im Hinblick auf die Festlegung eines natürlichen Anfanges der Generationsfolgen nicht unproblematisch, „denn Geburt und Abgang der Menschen in der Gesellschaft erfolgt kontinuierlich, volle Intervalle gibt es nur in der einzelnen Familie, wo die Wartezeit der Kinder bis zur Heiratsfähigkeit eindeutig gegeben ist“ (Karl Mannheim: „Das Problem der Generationen“. A.a.O. S. 512). Die durchschnittliche Generationsdauer wird häufig auf 30 Jahre festgelegt; „aus der Überlegung heraus, daß die ersten 30 Jahre die Bildungsjahre seien, das Eigenschöpferische im Individuum durchschnittlich erst dann beginne, und mit 60 Jahren der Mensch das öffentliche Leben verlasse“ (ebd.). Allerdings kann für die DDR von einer kürzeren Generationsdauer ausgegangen werden, da Eheschließung und Familiengründung nicht selten deutlich früher stattfanden als in der Bundesrepublik. In der Literaturgeschichtsschreibung werden oft die in den 50er Jahren geborenen als junge Autoren bezeichnet. Vgl. Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuausgabe. Leipzig 1996. S. 401ff.

²⁴ Vgl. dazu beispielsweise Volker Braun: „Das Eigentum“. In: *Von einem Land und vom andern*. Gedichte zur deutschen Wende. Hg. von Karl Otto Conrady. Frankfurt/M. 1993. S. 51 oder Heiner Müller: „Daily News. Drei Lektionen“. In: *Neue Rundschau* 101 (1990). H. 2. S. 101-104.

²⁵ Rainer Zoll: „Einleitung – ein Versuch des Verstehens“. In: *Ostdeutsche Biographien*. Lebenswelt im Umbruch. Hg. von Rainer Zoll unter Mitarbeit von Thomas Rausch. Frankfurt/M. 1999. S. 9-14, hier S. 11. Hervorh. i. Orig.

DDR häufig schon vorher in Frage gestellt hatten. Sie waren zu jung, um die Ereignisse von 1989/90 als Lebensperspektiven beendenden Einbruch zu deuten. Ganz im Gegenteil öffneten sich für viele jüngere Autoren gerade durch die Wende völlig neue Perspektiven; neue Handlungsmöglichkeiten wurden freigesetzt und häufig auch genutzt. Allerdings waren sie auch zu alt, um die Wende als ein biographisches Randereignis zu werten.

Auffallend viele junge ostdeutsche Autoren erinnern sich in den 90er Jahren an ihr Aufwachsen in der DDR. Diese Autorengeneration – gemeint sind die nach 1960 geborenen, die in ihrer Mehrheit erst nach der Wende zu veröffentlichen anfangen – hat ihre Kindheit jedoch nicht nur aus zeitlicher Perspektive verloren; bisheriges Leben muß außerdem durch die politischen Umbrüche neu und anders beurteilt werden. Daß die Generation der in die DDR "hineingeboren"²⁶ ihre Kindheit und Jugend mit bemerkenswerter Intensität thematisiert, darf deshalb nicht überraschen.²⁷

Dabei entsteht jedoch keineswegs ein einheitliches Bild, sondern vielmehr ein nuanciertes, vielschichtiges Gebilde, das sowohl von Angepaßtheit und Eingerichtetsein, aber auch von Widerstand und Unterdrückung erzählt.²⁸ Die Kindheitserinnerungen bewegen sich dabei meist im Spannungsfeld von Fiktion und Authentizität, denn sämtliche Texte tragen im Untertitel die Genrebezeichnung Roman oder Erzählung,

²⁶ So der Titel von Uwe Kolbes (geb. 1957) Gedicht im gleichnamigen Gedichtband (Uwe Kolbe: *Hineingeboren*. Gedichte 1975-1979. Berlin 1980).

²⁷ Kindheitserinnerungen hatten in den 90er Jahren in Ost und West Konjunktur. Vgl. dazu Iris Radisch: "Zwei getrennte Literaturgebiete. Deutsche Literatur der neunziger Jahre in Ost und West". In: *DDR-Literatur der neunziger Jahre*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2000 (Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband). S. 13-26, bes. S. 19. Allerdings scheint Radisch davon überrascht, wie die DDR in der Literatur weiterlebt: "So hatte sich eine Revolution ereignet. Und es hatte sich wundersamerweise nichts verändert. Die Kinderwelt bestand auch in der Literatur fort in den Grenzen von Omas Schlüpfergummi, die Stasiwelt bestand sehr schnell und sehr entschlossen aus einem Haufen fideler Allzweckspione, noch immer gab es die Dadawelt sehr charmanter sächsischer Innersatzspiegelungen. Trampelt nicht ab und zu dieser Westblödmann durchs literarische Genrebild, hätte man meinen können, der Untergang der DDR wäre an ihrer Literatur zunächst komplett vorbei gegangen." (ebd.)

²⁸ Vgl. dazu auch Jürgen Krätzer: "Hineingewachsen. Von Lust und Frust im Dreibuchstabenland". In: *DDR-Literatur der neunziger Jahre*. A.a.O. S. 27-47.

beziehen sich aber auch auf biographische Erfahrungen und Hintergründe, worauf nicht zuletzt Übereinstimmungen in Jahr- und Werdegang von Autor und Ich-Erzähler hindeuten. Damit richtet sich die poetische Intention weniger auf die Kinderperspektive als erzählerisches Mittel, sondern vorrangig auf die Sicherung empirischen Wissens.

Narrative Muster können jedoch nicht nur soziale Strukturen reflektieren oder widerspiegeln, sondern diese gerade auch hervorbringen und verändern; narrative Muster haben entscheidenden Anteil an der Selbstrepräsentation von Gruppen. Interessant im Hinblick auf Texte junger ostdeutscher Autoren ist die Frage, welche Erzählungen vom Leben in der DDR im kommunikativen und kollektiven Gedächtnis²⁹ weiterbestehen bzw. neu erzählt werden und dazu beitragen, eine eigene kollektive ostdeutsche Identität zu konstruieren. Geht man nämlich davon aus, daß Identität auf Erfahrungen beruht, die sich mit Hilfe von Erzählungen ausdrücken lassen und dabei Strukturen und figurative Muster aus Mythen und literarischen Texten übernommen werden, ist es logisch, literarische Texte selbst als Medium kollektiver Identitäten zu betrachten.

III

Besonders interessant sind in diesem Zusammenhang die Texte Kerstin Hensels, da Hensel – im Gegensatz zu anderen Autoren ihrer Generation³⁰ – eine Identifikation von Autor und Erzähler bewußt zu

²⁹ Zum Zusammenhang zwischen persönlichen und kolektiven Gedächtnis vgl. Maurice Halbwachs: *The Collective Memory*. Transl. from the French by Francis J. Ditter, Jr. and Vida Yazdi Ditter. New York u.a. 1980. S. 50: "Then there is an 'individual memory' and a 'collective memory.' In other words, the individual participates in two types of memory, but adopts a quite different, even contrary, attitude as he participates in the one or the other. On the one hand, he places his own remembrances within the framework of his personality, his own personal life; he considers those of his own that he holds in common with other people only in the aspect that interests him by virtue of distinguishing him from others. On the other hand, he is able to act merely as a group member, helping to evoke and maintain impersonal remembrances of interest to the group. These two memories are often intermingled."

³⁰ Im Gegensatz zu anderen ostdeutschen, in den 60er Jahren geborenen Autoren wie beispielsweise Ingo Schulze, Christoph D. Brumme, Kerstin Jentsch oder Thomas Brussig, veröffentlichte Kerstin Hensel bereits seit 1983 Gedichtbände und Erzählungen in ost- und westdeutschen Verlagen; einzelne ihrer Texte erschienen in

vermeiden sucht³¹ und so neue Geschichten und damit auch neue Erinnerungen und Identitäten erfindet.

Indem Hensel ihre Geschichten an fiktive Orte mit sprechenden Namen verlegt, beugt sie unerwünschter Parallelisierungen mit der eigenen Biographie vor. Distanz zwischen den Figuren und der eigenen Biographie wird außerdem durch die unterschiedlichen Erzählperspektiven und die unterschiedlichen Familienhintergründe von Natalie und Gabriela in Hensels Erzählungen *Im Schlauch*³² und *Tanz am Kanal*³³ gewahrt. Hensel spielt so mit Hilfe unterschiedlicher Texte unterschiedliche Möglichkeiten von Kindheit und Jugend in der DDR durch. Indem Hensel das Leben in der DDR aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet,³⁴ entsteht Vielstimmigkeit, die das Bild der DDR zu differenzieren sucht:

Es gab so viele Deutsche Demokratische Republiken, wie es Menschen gab, die dort gelebt haben. Wenn Typisches vorzuweisen ist, so kristallisiert es sich über Millionen einzelner Biographien heraus. [...] Von jedem wurde die Zeit anders erlebt, und die

inoffiziell publizierten Zeitschriften. Vgl. dazu Birgit Dahlke: *Papierboot*. Autorinnen aus der DDR – inoffiziell publiziert. Würzburg 1997 (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 198). S. 354f.

³¹ Vgl. dazu das Gespräch mit Kerstin Hensel in Birgit Dahlke: *Papierboot*. A.a.O. S. 276: "Ich schreibe wenig Ich-Texte, dadurch werde ich selten mit meinen Figuren identifiziert. Meine Freunde erkennen natürlich, daß ich in jeder Figur drin stecke, wenn auch nicht biographisch." Zu Hensels eigener Kindheit und Jugend vgl. "Ohne Angst und an allen Dummköpfen vorbei. Aus meinem Sudelbuch". In: *Gute Nacht, du Schöne*. Autorinnen blicken zurück. Hg. von Anna Mudry. Frankfurt/M. 1991. S. 116-123, hier S. 116ff. Sicherlich nicht zufällig wählt Hensel in vielen ihrer Geschichten und in ihrem letzten Roman *Gipshut* (Leipzig 1999) männliche Hauptfiguren.

³² Kerstin Hensel: *Im Schlauch*. Erzählung. Frankfurt/M. 1993.

³³ Kerstin Hensel: *Tanz am Kanal*. Erzählung. Frankfurt/M. 1994. Sämtliche Seitenzahlen in der folgenden Analyse beziehen sich – wenn nicht anders angegeben – auf diesen Text.

³⁴ Vgl. dazu auch das Gespräch mit Kerstin Hensel in Birgit Dahlke: *Papierboot*. A.a.O. S. 280: "Außerdem will ich noch eine Erzählung schreiben, die übrigens eine in der Ich-Form [gemeint ist *Tanz am Kanal*, R.S.] sein wird." Auf die Frage, ob sie die Erzählperspektive richtig beschließe, antwortet Hensel: "Ja, es geht um einen anderen Blickwinkel. Das beschließe ich richtig, ich muß mich selbst zu einer anderen Sicht zwingen. Es wird aber eine Erzählung sein, die überhaupt nicht aus meinem Milieu kommt, sondern aus großbürgerlichem, halb-adligem." (ebd.)

Sturheit der eigenen Erinnerung siegt immer über die scheinbar kollektive Wahrnehmung.³⁵

Hensels Geschichten erzählen weder ihr eigenes Leben noch handelt es sich um mögliche Wunschbiographien. Hensels Poetik der "erfahrene[n] Erfindung" unterstreicht vielmehr die Fiktionalität ihrer Geschichten:

Ich verknüpfte gleichermaßen (das heißt auch für mich nicht mehr zu trennen) Empirisches und Fiktives. [...] So ist alles, was ich daraufhin schrieb, und alles, was ich an literarischen Texten schreiben werde: *erfahrene Erfindung*. Das ist der Punkt, auf dem ich beharre: die Welten zu wechseln, ohne die Schreibtischgrenze überschreiten zu müssen. Ohne diesen Punkt, davon bin ich überzeugt, ist generell keine Literatur zu machen. Prosa handelt von der Geschichte der Menschen und vom Autor nur insofern, als er mit *seiner* Hand diese Geschichte *gestaltet*.³⁶

Obwohl Kerstin Hensel versucht, sich von allen Authentizitätsansprüchen loszusagen, ist der reale DDR-Hintergrund ihrer Texte offensichtlich. Die DDR ist in den kleinen Dingen des Alltags präsent, DDR-Produkte wie *Klarofix*, *Ata-Scheuersand* (S. 25) und *Karo* (S. 103) gehören ebenso zur Lebenswelt der Ich-Erzählerin in *Tanz am Kanal* wie *Zetti-Schokoladentafeln* (S. 28). Allerdings werden die äußerst glaubhaft geschilderten Ereignisse immer wieder von Episoden unterbrochen, die den Leser an der Authentizität des Gelesenen zweifeln lassen. Gegen Ende der Erzählung wird der Leser sogar damit konfrontiert, daß die gesamte Biographie – einschließlich Name und Herkunft – erfunden sein können:

Anhaltinischer Adel. Ffon Haßlau. Dichterin. Nackt vor einem Bullen. Wer soll das glauben. Die Leserinnen der MAMMILIA warten auf die Fortsetzung der Story. Das mit dem Adel ist gut. Mein Vater war ein bedeutender Arzt. Das hatten wir schon. Es muß anders enden, völlig unerwartet. (S. 113)

³⁵ Kerstin Hensel: "Einstellungen". In: Thomas Billhardt und Kerstin Hensel: *Alles war so. Alles war anders*. Bilder aus der DDR. Leipzig 1999. S. 5-7, hier S. 6.

³⁶ Kerstin Hensel: "Ohne Angst und an allen Dummköpfen vorbei. Aus meinem Sudelbuch". A.a.O. S. 118. Hervorh. i. Orig.

Hensels Texte zielen somit nicht darauf ab, die Geschehnisse der Vergangenheit so darzustellen, wie sie sich 'tatsächlich' ereignet haben. Sie spielt vielmehr mit den verschiedenen Gedächtnisinhalten, die beliebig gekürzt oder ergänzt werden können. So begegnen uns beispielsweise die gleichen Personen in unterschiedlichen Texten und unterschiedlichen Personenkonstellationen, die noch dazu an ganz unterschiedlichen Orten spielen.

Hensels Formel "erfahrene Erfindung" macht – ähnlich wie Christa Wolfs Prinzip der "subjektiven Authentizität" – darauf aufmerksam, daß literarische Texte die Wirklichkeit nicht 'einfach' widerspiegeln, sondern daß es sich um literarische Bearbeitungen von Wirklichkeit handelt. Allerdings besteht Hensel nicht wie Wolf darauf, in ihren Texten als Autorin anwesend zu sein. Hensels Absage an die Authentizitätsforderungen des Feuilletons und viele ihrer Leser könnte jedoch auch eine Absage an die Autorität sein, die in der Geschichte der DDR und ihrer Literatur an die Autoren herangetragen wurde.³⁷ Denn Authentizität – so Helmut Lethen – ist keine Frage der Faktizität oder Realität, sondern der Autorität: "Dinge werden authentisch gemacht und, solange die Autorität unbestritten ist, von einem Publikum, das diese Autorität akzeptiert, auch für authentische gehalten."³⁸

Die Tatsache, daß Kerstin Hensel ihre Helden in den fiktiven Orten Stinopel und Leibnitz ansiedelt,³⁹ diese Orte aber gleichzeitig durch z.B. Straßennamen und 'DDR-Requisiten' äußerst 'authentisch' gestaltet, führt dazu, daß diese Orte überall in Sachsen, ja fast überall in der DDR,

³⁷ Vgl. dazu auch Kerstin Hensel: "Ohne Angst und an allen Dummköpfen vorbei. Aus meinem Sudelbuch". A.a.O. S. 119: "Das wenigste, was die Leute von dir verlangen, sind deine Texte – sie wollen darüber hinaus (besser: überhaupt nur) bündige populäre Einsichten über Politik, Statements, Hilfestellung fürs eigene verkorkste Leben im Sinne praktischer Ratschläge [...]."

³⁸ Helmut Lethen: "Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze". In: Helmut Böhme u. Klaus R. Scherpe (Hg.): *Literatur und Kulturwissenschaften*. Positionen, Theorien, Modelle. Reinbek 1996. S. 205-231, hier S. 228.

³⁹ Hensels Stinopel in *Im Schlauch* – ein Wortspiel mit "stino", also stinknormal und damit spießig und konform, und vielleicht "Konstantinopel", das für Fremde, Fernweh und Abenteuerlust stehen könnte – findet sich an vielen Orten. Und auch Hensels Leibnitz in *Tanz am Kanal* ist zwar innerhalb der DDR ein fiktiver Ort (Leibnitz liegt 30 km südlich von Graz in Österreich), hat jedoch als eine lexikalische Mischung von Leipzig und Chemnitz durchaus einen konkreten Hintergrund im Sächsischen und natürlich im kleinstädtischen Milieu der DDR.

liegen können. Nur an ganz wenigen Stellen verweist die Verwendung von Dialekt auf den Süden des Landes. Damit erfüllt Kerstin Hensel, was Norbert Mecklenburg als Merkmal für "künstlerisch gelungene regionalistische Literatur" beschreibt, nämlich: "verfremdete Nähe".⁴⁰ Nicht eine bestimmte Stadt, sondern die DDR als Ganzes ist gemeint. Hensels Landschaften und Orte sind soziale Konstrukte, denn

in sie sind kulturelle Traditionen eingeschrieben, topographische Landmarken mit lokalisierenden Momenten der Selbstvergewisserung angereichert – ganz entsprechend der "imaginären Geographie", die untersucht, wie Orte subjektiv aufgeladen und mit spezifischen Werten, historischem Gedächtnis und Gefühlen assoziiert werden.⁴¹

Um so überraschender mag deshalb sein, daß der Verlag im Klappentext⁴² gerade mit der angeblichen Authentizität der Erzählung wirbt;

Eine Mädchenbiographie, ein Blick zurück in ein Land, das es gab. Ein Lehrstück für alle. Erzählt mit einer Genauigkeit, die der Brutalität nichts schuldig bleibt und dort abbricht, wo es ihrer nicht mehr bedarf.

obwohl bereits die unterschiedlichen Zeitangaben am Anfang und am Ende der Erzählung⁴³ zu Verwirrung bei mehreren Rezensienten führen.⁴⁴

⁴⁰ Norbert Mecklenburg: "Verfremdete Nähe – Aspekte des Problemfeldes 'Literatur und Region'". In: *Diskussion Deutsch* 22 (1991). Nr. 120. S. 337-347.

⁴¹ Doris Bachmann-Medick: "Texte zwischen den Kulturen: ein Ausflug in 'postkoloniale Landkarten'". In: *Literatur und Kulturwissenschaften*. Positionen, Theorien, Modelle. Hg. von Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe. Reinbek bei Hamburg 1996. S. 60-77, hier S. 71.

⁴² Zitiert werden außerdem Stimmen aus dem Feuilleton, die das Authentische des Textes hervorheben: "Ich habe selten eine so authentische, DDR-haltige Erzählung gelesen." (*Ost-West-Wochenzeitung Freitag*)

⁴³ So lesen wir am Anfang der Erzählung von "einem Jahrhundertjubiläum 1994" (S. 8), während am Ende des Textes "1993" den Zeitpunkt der Fertigstellung angibt (119). Auf der Ebene der DDR-Vergangenheit spricht der Stasi-Beamte Queck ebenfalls von einem "Jahrhundertsommer" (S. 95). Vgl. dazu auch Klaus Hammer: "Gespräch mit Kerstin Hensel". In: *Weimarer Beiträge* 37 (1991). H. 1. S. 93-110, S.

IV

Die Erzählung *Tanz am Kanal* beginnt im wiedervereinigten Deutschland, als die erwachsene Ich-Erzählerin Gabriela von Haßlau beschließt, ihr Leben aufzuschreiben: "Ich schlage aus, was mir das Sozialamt bietet: Arbeit im Waschsalon oder Postzustellerin. Ich kann nicht, will nicht. Meine Geschichte hält mich gefangen." (S. 48)

Hensels Erzählung wird so zu einem Text über das Schreiben und über eine Schriftstellerin. Dabei bewegt sich der Text auf zwei verschiedenen Zeitebenen: Kindheits- und Jugendjahre in der DDR und Leben am Kanal als Obdachlose im vereinten Deutschland. Die beiden Handlungsebenen folgen einander in immer kürzeren Wechsel, bis schließlich erzählte Zeit und Erzählzeit gegen Ende der Erzählung miteinander identisch werden und deutlich wird, daß die erzählte Biographie der Gabriela von Haßlau keineswegs authentisch ist; die Geschichte, die Gabriela aufschreibt und die 'eigentliche' Vergangenheit der Ich-Erzählerin – über die wir nichts erfahren! – können durchaus unterschiedlich sein, obwohl sie möglicherweise gemeinsame Geschichten enthalten.

Im folgenden soll auf die Identitätskonstruktion der Ich-Erzählerin näher eingegangen werden; eine Konstruktion, die mit Hilfe des Schreibens und in ständiger Abgrenzung von den 'anderen' stattfindet.⁴⁵

Zu Beginn des Textes etabliert Hensel eine Erzählsituation, die die mosaikartigen Erinnerungen Gabrielas aus Kindheit und Jugend glaubhaft macht. Wichtige Ereignisse im Leben eines Kindes wie der vierte Geburtstag, die erste Geigenstunde oder der erste Schultag passieren Revue. Die Ich-Erzählerin versichert zudem, unter ihrem "wirklichen

107: "Ich will die Anstrengung der genußvollen Dechiffrierung von Texten; kein Rätselraten, aber die Mühe, hinter Geheimnisse zu kommen. Ich hoffe, der Leser geht auf die Vereinbarung ein: Hier wird scheinbar nichts zum Ende geführt, hier ist der Blick mit verstellter Kamera und temporalem Widerspiel."

⁴⁴ Vgl dazu ausführlich Julia Kormann: *Literatur und Wende*. Ostdeutsche Autorinnen und Autoren nach 1989. Wiesbaden 1999. S. 310 ff.

⁴⁵ Die Konstruktion von Identität ist dabei – in Abgrenzung von essentiellen Identitätskonzepten – durchaus positiv zu bewerten, denn Konstruktion "does not signal that stable core of the self, unfolding from beginning to end through all the vicissitudes of history without change; the bit of the self which remains always-already 'the same', identical to itself across time." Stuart Hall: "Introduction: Who Needs 'Identity'?" . A.a.O. S. 3.

Namen“ (S. 8) zu schreiben; genaue Orts- und Zeitangaben, sowie der Verweis an die eigene Erinnerung (ebd.) machen das Erzählte überdies wahrscheinlich. Gabrielas Reise in die Vergangenheit und in ihr Inneres kann als ein Er-fahren ihrer Selbst gelesen werden,⁴⁶ obwohl Gabriela offensichtlich ihre Identität aus verschiedenen Komponenten konstruiert. Durch ihr Schreiben findet Gabriela nicht nur zu sich selbst; sie findet auch Anerkennung und Gleichgesinnte, als sie zum erstenmal ihre Texte liest: “Ich erschrak und freute mich: Jetzt *war* ich es! Dichterin. Jetzt wußte ich, wohin ich gehörte.” (S. 104)

Die Wichtigkeit des Schreibens für Gabriela zieht sich wie ein roter Faden durch die gesamte Erzählung. Das Schreiben motiviert jedoch nicht nur ihre Erinnerungsarbeit: “Es ist kein Zufall, das mir das Schicksal dieses Papier bringt, denn ich bin auserwählt zu schreiben. Zu nichts sonst auf der Welt, als mein Leben zu erzählen” (S. 7), sondern erhält noch in der Obdachlosigkeit ihr Außenseiterdasein gegenüber den anderen Obdachlosen von Leibnitz aufrecht: “*Die* wissen nicht ihre Geschichte zu erzählen. Sind einfach abgefallen. Ganz nach unten. Ich gehöre nicht zu ihnen. ” (S. 37)

Bereits seit ihrer Kindheit in der Villa am Rande der Stadt gehört Gabriela zu den Außenseitern der Gesellschaft – zunächst als Tochter eines adligen Arztes im Arbeiter- und Bauernstaat DDR; in der Gegenwart als Obdachlose unter einer Brücke – und fühlt sich zu anderen Außenseitern hingezogen: Sei es Onkel Schorsch aus Sachsen, der nicht in das soziale Umfeld der Familie paßt, zur Geigenlehrerin Frau Popiol und ihrem mongoliden Sohn oder zu Katka, die das genaue Gegenteil von ihr und ihrer behüteten und sterilen Welt darstellt: “Katka, das kleinste, dickste und schmutzigste Mädchen der 1 a.” (S. 27).

Während Gabriela in ihrer Kindheit und Jugend im inneren Konflikt zwischen Elternhaus und Schule und ihrem Wunsch, wie die anderen dazu zu gehören, hin und her gerissen ist, sieht sie als obdachlose Erwachsene keinen Grund mehr, wie die anderen Leute in der Stadt zu sein: “Gut, daß ich nicht ins Schwitzen komme wie die Leute in der Stadt. Daß ich nicht glühe wie ein Autoreifen oder mich durstig abhetzen muß.

⁴⁶ Vgl. dazu auch Julia Kormann: *Literatur und Wende*. A.a.O. S. 309: “Im Erinnern und Wiederholen der Vergangenheit ist es ein Erkenntnisprozeß, der – unterstützt durch das Motiv des Erwachens – die eigene Identitätsfindung zum Ziel hat.”

Auf Arbeit oder nach Hause.“ (S. 7) Allerdings besteht ein großer Unterschied zwischen dem Bild, das die anderen von Gabriela haben – “*asozial und durchgeknallt*“ (S. 49); “Die is nüsch koscher! Adelsfotzel! Aufschneiderin!” (S. 106) – und das sie selbst von sich zeichnet: “berufen, zu schreiben” (S. 17); “*auserwählt zu schreiben*“ (S. 7) .

Zwar ist Gabriela einerseits offenbar freiwillig obdachlos und schlägt alle Arbeitsangebote aus, um weiter schreiben zu können (vgl. bspw. S. 48 und S. 66). Andererseits hofft sie jedoch, daß ihr Schreiben sie unter der Brücke hervorholen und in ein ‘normales’ Leben zurückführen könne: “Ich spüre Zukunft in mir: Es könnte etwas werden mit meiner Geschichte, ein Erfolg, der mich von diesem Punkt auf einen höheren versetzt – unter der Brücke hervor [...]“ (S. 36).

Die Erzählung *Tanz am Kanal* ist eine der wenigen Kindheitserinnerungen junger ostdeutscher Autoren in den 90er Jahren, in denen die gesamtdeutsche Gegenwart und damit auch westdeutsche Figuren eine Rolle spielen, die jedoch äußerst typenhaft dargestellt werden. Die beiden westdeutschen Reporterinnen vom “große[n] internationale[n] Frauenmagazin” (S. 79) MAMMILIA erregen schon durch ihr Äußeres Aufsehen unter den Obdachlosen von Leibnitz:

Zwei Frauen steigen aus; eine in pelzbesetztem lila Ledermantel, weiße Steghosen, die aubergineblauen Haare streng in Topfform geschnitten. Rouge auf Wangen und Kinn, klirrendes Ohrgehänge. Die andere in sozialalternativem Schwarz gekleidet, große silberne Ringe an allen zehn Fingern, lila Nagellack. (S. 77)

Das Erscheinen der beiden westdeutschen Reporterinnen in Hensels Erzählung ist keineswegs nur als “melancholisch-‘ostalgie’ Anwendung[en]” zu verstehen, die zu “klischeegeleiteten Karikierungen des ‘Westens’”⁴⁷ führen, zumal weder Ost- noch Westdeutsche als Gruppen – als vorgestellte Gemeinschaften – präsentiert werden. Gegenstand der Erzählung ist vielmehr die individuelle Identität Gabrielas, die zeitweise mit der kollektiven Identität unterschiedlicher Gruppen zusammenfällt,

⁴⁷ Frauke Meyer-Gosau: “Ost-West-Schmerz. Beobachtungen zu einer sich wandelnden Gemütslage”. In: *DDR-Literatur der neunziger Jahre*. A.a.O. S. 5-12, hier S. 7.

und die sich in der Abgrenzung von den jeweils 'Anderen' zu konstruieren versucht. Gabrielas Versuch, die eigene Identität zu finden, indem sie Kindheit und Jugend neu durchlebt und so zu einem Teil ihrer Person macht – ob nun authentisch oder erfunden, sei dahingestellt – spielt dabei ironisch mit den stereotypen Vorstellungen von Ost und West und läßt gerade diese in der hybriden Identität Gabrielas zusammenschmelzen. Der Fluß wird in Hensels Erzählung zu einem dritten Raum zwischen Vergangenheit und Gegenwart und zwischen ost- und westdeutscher Kultur, der mit seiner Farbe nicht nur Auskunft über den Zustand der Gesellschaft gibt, sondern auch Freiraum für Gabriela und andere Außenseiter gewährt.

Erzähltechnisch steht die Episode mit den westdeutschen Reporterinnen parallel zur Stasi-Episode, in der Gabriela 'Aufsätze' zunächst über den Betrieb, später über die Künstlerszene in Leibnitz schreibt: Sowohl der Staatssicherheit als auch der westlichen Presse geht es offensichtlich um Informationsbeschaffung und -vermarktung. Daß es in beiden Fällen weniger um die 'Wahrheit' als vielmehr um eine für die entsprechenden Zwecke passende Geschichte geht, wird vor allem an Gabrielas Begegnung mit den beiden Reporterinnen deutlich, die Gabriela so schmutzig und heruntergekommen wie möglich zeigen wollen:

Nicht lächeln, um Gottes Willen, schauen Sie, wie Sie immer schauen: gekränkt, geknickt, gefoltert. Ja, so ist gut. Und jetzt, als ob Sie frören. Ja! Ja! Und jetzt, als hätten Sie Hunger. Tierischen Hunger, prima! [...] Gut so, diese Unterwäsche! Schrecklich, Ja! Ja! Das wird ein Foto! Raffen Sie die Ärmel. Haben Sie Tätowierungen? Nein? Schade, aber hier, was ist das? Hat man sie verletzt? [...] Das wird *die* Story, wir bringen Sie groß 'raus! (S. 80. Hervorh. i. Orig.)

Wie die Staatssicherheit sind auch die Reporterinnen nicht an der Person Gabrielas interessiert – die Stasi erhofft Informationen aus dem Künstlermilieu; die Reporterinnen eine gut verkaufbare Geschichte. Auf dem retuschierten Bild ist Gabriela entstellt, eine Fremde, mit der sich Gabriela nicht identifizieren kann:

das Titelfoto zeigt eine graugesichtige Frau in Russenmütze, große Schatten um die Augen retuschiert, auch etwas wie Pockennarben auf Wangen und Stirn, schlecht verheilte Schnittwunden. Unterschrift in gelben fetten Lettern: **Leibnitzer Dichterin fristet Leben am Kanal**. Tatsachenbericht und Erstveröffentlichung ihrer Lebensgeschichte. (S. 90. Hervorh. i. Orig.)

Gabrielas Gefühl des Ausgewähltseins wird offenbar von den beiden Reporterinnen unterstützt; durch ihre Reportage machen sie Gabriela zur Repräsentantin für "die Not der Frauen im Osten" (S. 79).⁴⁸ Gabriela gibt wiederholt Ausdruck dafür, einer Elite unter den Obdachlosen anzugehören; ihr kommt damit eine Sprecherrolle zu, die Spivak zufolge den Unterschied zwischen Elite und subalternen Mehrheit markiert.

Gabriela scheint aufgrund ihrer Herkunft, vor allem aber wegen ihres Schreibens für diese Aufgabe geeignet zu sein. Dabei karriert Hensel offensichtlich auch das Selbstverständnis vieler DDR-Autoren, als Sprecher des Volkes auftreten zu wollen. Allerdings wird Gabriela gerade durch die Reportage wieder vom Subjekt zum Objekt: Der Polizist Paffrath wird auf sie aufmerksam und übernimmt zunächst die Vaterrolle, indem er ihr Essen, Kleidung und ein Dach über dem Kopf gibt. Gabriela läßt sich von Paffrath zurück in ein 'normales' Leben führen, denn mit der Obdachlosigkeit ist nicht nur die Schreibtätigkeit, sondern auch konkretes Elend verbunden. Als Gabriela jedoch meint, sich Paffrath als Dank dafür hingeben zu müssen – die Glaubwürdigkeit dieser letzten Geschichte wird von der Ich-Erzählerin selbst untergraben: "Ich muß meine Geschichte zu Ende bringen, einen großen Knall erfinden" (S. 113) –, reagiert ihr Körper auf die bis dahin verdrängte Vergewaltigung. Der Körper Paffraths, seine Worte und Bewegungen erinnern an ihren Vergewaltiger und lassen den Verdacht aufkommen, daß

⁴⁸ Hier scheint sich Gayatri Ch. Spivaks Sicht zu bestätigen, daß die große Mehrheit der Unterdrückten nicht für sich selber sprechen kann, sondern jemanden braucht, der diese Rolle für sie übernimmt. In bezug auf die Repräsentation von Frauen aus der Dritten Welt durch westliche Intellektuelle stellt Spivak fest: "The subaltern cannot speak. There is no virtue in global laundry lists with 'woman' as a pious item. Representation has not withered away. The female intellectual as intellectual has a circumscribed task which she must not disown with a flourish." Gayatri Ch. Spivak: "Can the Subaltern Speak?". A.a.O. S. 308.

Paffrath einer der Täter gewesen sein könnte (S. 118f.), was ein folgenschwerer Ausgang für Gabrielas Selbstfindung wäre.

Mit dem letzten Bild in Paffraths Wohnung, das Gabrielas weiteres Schicksal offen läßt, ist der Kreis von Gegenwart und Vergangenheit geschlossen; die traumatischen Erlebnisse ihrer Kindheit und Jugend haben Gabriela eingeholt. Allerdings begegnet Gabrielas Blick nun selbstbewußt dem Paffraths: "Ich werfe den Rock auf den Teppich, entrolle mich, schaue Paffrath ins Gesicht. Grün und heiß flammt das Funkeln auf, dann schließt Paffrath die Augen, dann erlischt es." (S. 119) Das inszenierte Ende durchbricht den Kreis der Gewalt und Kränkungen; im Blick erlangt ihr Körper Macht, die ohne Worte auskommt.